

### 1937/1987: Drei Ausstellungen

Zum 50. Jahrestag der Beschlagnahme und Ausstellung der »entarteten« Kunst sowie der synchron präsentierten »Deutschen« Kunst in München fanden mehrere erinnernde Ausstellungen statt. Zum größeren Teil waren sie den damaligen Opfern gewidmet, in einigen Fällen wurden aber auch die Profiteure der neuen Kunstpolitik berücksichtigt: Grund genug, über die Frage nachzudenken, wie mit dem NS-Kunstgut in den Museen heute umzugehen sei. Drei in Ansatz und Durchführung sehr unterschiedliche Ausstellungen sind im folgenden besprochen. Es sind:

- Düsseldorf Kunstszene 1933-1945, Stadtmuseum Düsseldorf 1987;
- »Die Axt hat geblüht...«. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Kunsthalle Düsseldorf 1987;
- »Entartete Kunst: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, München 1987/88.

Die übrigen Ausstellungen:

- Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987;
- Bildzyklen. Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945, Staatsgalerie Stuttgart 1987;
- Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937, Mannheim 1987/88 (nur Dokumentation);
- Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werke in Baden 1930-1945, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1987;
- Geächtet – geachtet: Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel Konstanz, Kunstverein Konstanz 1987.

(Zu sämtlichen Ausstellungen liegen Kataloge/Bücher vor.)

Berthold Hinz

#### **Die »Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945« (Stadtmuseum Düsseldorf) – mit einem Seitenblick auf das »Museum der Gegenwart« (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)**

Gegenüber dem ehrgeizigen Ziel der Düsseldorfer Kunsthalle (s.u.) hat sich das dortige Stadtmuseum die ebenso realistische wie sinnvolle Aufgabe gestellt, die heimische Kunstszene 1933-45 in einer Ausstellung zu dokumentieren. Nach ähnlichen Unternehmungen etwa in Karlsruhe und Hamburg ist damit erneut einer der Nebenschauplätze zugänglich gemacht, deren Kenntnis der bis heute nachwirkenden propagandistischen Konzentrierung auf München entgegenspielen könnte. Die Ausstellung und der Katalog haben größeren Wert, indem sie

ruhende Probleme wecken, als daß sie ihnen selbst gerecht werden. Dieser Umstand ist für die folgende Besprechung maßgebend.

Als künstlerische Ausbildungsstätte genoß Düsseldorf im 19. Jahrhundert kaum weniger Renomé als München, hatte aber weit weniger den Stallgeruch der »Kunstmalerie« entwickelt, für den Hitler und die Seinen so empfänglich waren. Der Unterschied zwischen den künstlerischen Einstellungen der Akademien an Isar und Niederrhein wird schon durch ihre unterschiedliche Behandlung im Jahre 1933 deutlich: Während in München nur ein Professor relegiert wurde, waren es in Düsseldorf deren zehn (sowie sieben weitere Lehrkräfte), was auf eine Halbierung des Lehrpersonals hinauslief. Es ist kein Wunder, wenn das künstlerische Resultat solchen Kahlschlags – gleichgültig von welcher

Seite man es anschaut – kaum ein markantes Profil aufweist: Blättert man die Kataloge der Großen Düsseldorfer Kunstausstellungen während der folgenden Jahre durch, drängt sich denn auch in diesem größeren Rahmen kaum die geläufige Vorstellung von der »Kunst im 3. Reich« auf; meist handelt es sich um belanglose Allerweltsthemen, auffallend oft gemalt in einer flauen nachimpressionistischen oder aber mehr »sachlich«-magischen Manier.

Die Unauffälligkeit solcher Kunst kann allein nicht als adäquater Ausdruck der NS-»Ästhetik« genommen werden, zugleich kann sie auch nicht generell als der mangelhafte Rest der regionalen künstlerischen Produktion nach Ausmerzungen der »Entarteten« begriffen werden. In einem Lebens-Ceuvre können solche Werke sogar, wie jüngst bei der Retrospektive des seinerzeit nicht erfolglosen Theo Champion zu sehen, durchaus einen plausiblen, unbelasteten Platz haben. So liegt es auf der Hand, daß eine bloße nach 50 Jahren wiederholte Exposition solcher Werke, wie jener aus Düsseldorf, kaum wesentliche Erkenntnisse über die Epoche zu vermitteln vermag: Es kann sich der entgegengesetzte Effekt von jenem einstellen, der eintritt, wenn (heute) exemplarische NS-Werke ausgestellt werden; scheinen diese die extremen Charakteristika des Systems als Normalfall zu beglaubigen (und möglicherweise in diesem Sinne werbend weiterzuwirken), so könnten jene mit ihrer unauffälligen »Normalität« den Eindruck vermitteln, daß es mit dem kunstpolitischen Extremismus so schlimm nicht gewesen sein könne: in der Vereinzelung beide Male eine Verfälschung des beabsichtigten komplementären Gesamteindrucks.

Insofern waren die Veranstalter (Wieland König, durch Werner Alberg) gut beraten, sowohl in der Ausstellung wie im Katalog eine Mischung jener beiden Elemente zu präsentieren: Neben ausgewählten Beispielen für die Subsistenz der lokalen Malerei und Plastik treten Düsseldorfer Beiträge für die Münchener Ausstellungen (seit 1937), nun mit der für diesen Ort gewohnten exemplarischen Statur (u.a. von Schmitz-Wiedenbrück, Arthur Kampf, Julius Paul Junghanns). Als dritte Gruppe, deren Gleichzeitigkeit den Zeitgenossen notwendig verborgen blieb, sind in

der Ausstellung ausgesprochen oppositionelle Werke vertreten, u.a. von Otto Pankok, Karl Schwesig, Carl Lauterbach, Arthur Kaufmann, Adolf Uzarski. Ein vierter Aspekt der »Kunst im 3. Reich«, der »innere« Rückzug in unbeachtete Formen-Welten, wie er am prominentesten bei Otto Dix zu beobachten ist, kann von Fall zu Fall anhand des Katalogs in der ersten Gruppe (der »Unauffälligen«) nachvollzogen werden; Evidenz kann er naturgemäß nicht für sich beanspruchen.

Insgesamt werden somit Bildwelten rekonstruiert, die allesamt in heutigen Kunstmuseen nicht (mehr) gegenwärtig sind. Dieses Sichtbar machen ist aber eine Voraussetzung für die fällige Anfechtung der bequemen (Haftmann'schen) Formel, daß es sich im 3. Reich um einen Konflikt zwischen der avantgardistischen Moderne und anachronistischen Kunstrelikten der Vergangenheit, um einen gleichsam ontologisch-modellhaften Streit zwischen den Prinzipien freier und unfreier Kunst gehandelt habe. Auf diese Form der (kunstgeschichtlichen) Faschismusdeutung läuft es denn auch bei der benachbarten repräsentativen Ausstellung zu dem Komplex »1937« hinaus: »Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937« in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1987); nicht wesentlich anders auch in der Münchner Schau »Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«« (1987/88, s.u.). Hier wie dort erscheinen nur diejenigen aus der Masse der »Entarteten«, die – nachträglich als Protagonisten herausgefiltert – zur Legitimation der Moderne erhalten und zugleich jene Kulturpolitik beglaubigen mußten, welche dieses Konzept der Moderne im Kontrast zum deutschen Faschismus konstruiert hatte; das Thema dieser Ausstellungen ist immer nur die Moderne als ideale, durch ihre kunstfeindlichen Gegner nobilitierte Gemeinschaft und nicht etwa die Authentizität der Probleme, die allein geschichtliche Einsichten zu gewähren vermag.

Ob aber in der Ausstellung des Stadtmuseums der Verzicht auf Erinnerung der von der Bonner Nachkriegsrepublik auf solche Weise (oft posthum) Begünstigten auf eine lokale Arbeitsteilung zurückgeht oder aber mit Bedacht geschehen sei: fragwürdig ist solch ein Auseinandertrennen des geschichtlichen Zusammen-

hangs auf jeden Fall. Gerade der Fall von Paul Klee, der 1933 aus seinem Düsseldorfer Amt entfernt, 1960 – durch den staatlichen Ankauf von 88 Arbeiten seiner Hand – Anlaß zur Gründung der eigens dem Mythos der Moderne daselbst geweihten »Sammlung Nordrhein-Westfalen« wurde, hätte die längst fällige Revision bewirken können.

Wenn es um Aufklärung der Tatbestände von 1933-37, sowie die nötige Rehabilitation der betroffenen Künstler gegangen wäre, hätten etwa – das gilt für beide Häuser – Werke Paul Klees gemeinsam mit denen seiner gleichfalls relegierten Düsseldorfer Kollegen präsentiert werden müssen. Eine Zusammenführung der einst gemeinsam Arbeitenden und gemeinsam Verfolgten, erst von den Denkern und Lenkern der Nachkriegszeit Getrennten, hätte zeigen können, daß der Kreis der Opfer weitaus größer war, als man zu wissen meint: Es waren keineswegs nur die Expressionisten und, soweit es sie überhaupt gab, die Abstrakten, sondern nahezu alle, deren Kunst dem NS – als ein Spiegel ihrer Zeit und Zeitgenossen – unerwünscht *gegenwärtig* war, unter ihnen naturgemäß die verschiedensten realistischen Positionen (z.B.: Von den ca. 80 Künstlern, deren Werke in der Neuen Staatsgalerie in München 1937 als »entartet« beschlagnahmt wurden, zählt gerade ein Viertel der Namen zum einschlägigen und allgemein bekannt und anerkannten Bestand der »Moderne«!)

Wenn sich das Demonstrationsziel anläßlich des Gedenkens der NS-Aktionen und –Opfer von 50 Jahren, wie etwa in Schmalenbachs Haus, auf die Zelebrierung eines Olymps der Moderne beschränkt, ist man nicht weit entfernt von der geschichtsfernen Methode, die den Museen 1937 zum Zwecke ihrer »Reinigung« auferlegt wurde: Man sieht sich fatal an die »Grundgedanken der neuen Museumspolitik« erinnert, die den südwestdeutschen Museumsbeamten im badischen Kultusministerium am 4.8.1937 verbindlich erläutert wurden: »Das Museum hat nicht mehr wie bisher als »Archiv« zu gelten, in dem eine möglichst lückenlose Darstellung kunstgeschichtlichen Entwicklungsablaufs geboten werden soll [...]. So soll ... das Museum nur positive Vorbilder und keine Gegenbeispiele bieten« (Walter Passarge in seinem Protokoll der

Sitzung, vgl. Ausstellungskatalog: Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937, Mannheim 1988, S. 32). Der *historische* Gedanke, der an der Wiege des modernen Kunstmuseums gestanden und ihm als Sammlungs- und Forschungsstätte die Richtung gewiesen hatte, ist hier wie dort desavouiert. Sollte der NS ausgerechnet mit seinen museologischen Ideen – wie bei der Autobahn – den Beweis anhaltender Zweckmäßigkeit liefern dürfen?!

Die Aussteller der »Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945« brauchen sich hier nicht angesprochen zu fühlen: ihr fraglos historisches (und politisches) Engagement wurde indes Opfer seiner eigenen Komplexität: Die verschiedenen Gesichtspunkte des künstlerischen (Re-)Agierens – Anpassung, Stillhalten, Reserve, Opposition und Prostitution –, deren drei vordere sich ohnehin nicht gleich erschließen, sind in einer Mischung präsentiert, deren Logik nicht nachvollziehbar ist. Die in der Reflexion mühsam genug erzielte und erzielbare Trennpräzision wird hier ohne Not geopfert –, anscheinend im (unbegründeten) Vertrauen darauf, daß die Werke letztlich doch für sich sprächen. Allerlei (kunstfremde) NS-Requisiten – eine Granate, eine Hakenkreuzfahne usw. – mengen sich, über die zahlreichen Schrift-/Bilddokumente hinaus, unnötig verunklärend dazwischen und sind sogar geeignet, den Besucher über die Seriosität des Unternehmens in Zweifel zu setzen. Das Begleitbuch, in dem chronologisch die betreffenden Ereignisse, Künstler und Werke (aller hier unterschiedenen Dispositionen) nicht nur verzeichnet, sondern auch kommentiert sind, vermag dem Mangel an Systematik nicht entgegenzuwirken, weil es selbst ureigenes Kind dieses Mangels ist.

Wer sich dennoch auf den Knüppelweg der Lektüre begibt, hält dann und wann überrascht/entsetzt inne: So z.B. unter dem Jahr 1939, wo es einen bemerkenswerten Künstler-Progress zu notieren gibt –, jenen des Will Tschsch (1891-1975), der dem Rezensenten bislang nur als Autor einschlägigster, von SS-Medien verbreiteter Kriegs-»Pornos« geläufig war; von 1919 stammt eine Landschaft in gemäßigter Fauves-Manier, von 1927 das schrill veristische Bild

»Straßensänger«, in der typischen Vorstellung der »Entarteten«, bis dann der notorische, fotografisch inaugurierte Stil und jenes Erfolgs-Sujet gefunden waren: Ein Fall gegen die beruhigende Annahme, daß die exemplarische NS-Malerei gleichsam naturwüchsig lediglich aus traditionalistischem Grunde entsprossen sei. – Oder an der Stelle, wo aus dem Brief des Akademieprofessors Richard Schwarzkopf (1893-1963) vom 25.8.1941 zitiert wird, der in der Anfangsphase des Rußlandkrieges über seine künstlerischen (Ersatz-)Aktivitäten im Felde ans Kollegium berichtet: »Ab und zu kann ich noch ein paar Skizzen machen. So habe ich mit großem Interesse das Hängen zweier Juden zeichnen können. Nichts für die Allgemeinheit, doch immerhin interessant. Grüßen Sie herzlichst alle Kollegen und seien Sie selbst und Ihre Gattin herzlichst begrüßt...«.