

„ZWISCHEN WIDERSTAND UND ANPASSUNG – KUNST IN DEUTSCHLAND 1933-1945“

Besprechung der Ausstellung der Akademie der Künste vom 17. 9.-29. 10. 1978
in Berlin.

1. *Ausstellungsvorläufer und ihre Ziele*

Die Auseinandersetzung der breiten Öffentlichkeit in der BRD mit der offiziellen wie der oppositionellen Kunst und Kulturpolitik zur Zeit des Nationalsozialismus hat erst begonnen¹. So ungeheuerlich diese Tatsache auch ist, sie soll hier nicht im Mittelpunkt der Reflexion stehen. Vorrangig erscheint jetzt, bei der Entdeckung einer Fülle von lange Zeit unbeachteten Bildern der grausamsten Epoche deutscher Geschichte, ihre Einordnungsprinzipien in den Massenmedien² und den Ausstellungen genau zu analysieren. Nur dann kann es gelingen, dem Publikum die Grenzen der Erkenntnismöglichkeiten üblicher Informationsquellen angesichts der Dimensionen der Gesamthematik zu verdeutlichen. Es sollen daher die Auswahl, Kommentierung und visuelle Didaktik von Werken der NS-Zeit in der jüngsten Ausstellung zu diesem Thema kritisch behandelt werden.

Die erste Ausstellung von bildender Kunst der NS-Zeit – mit den VVN als Organisatoren,³ – fand schon 1948 unter dem Titel „Das andere Deutschland – Eine Schau der deutschen Widerstandsbewegung gegen das Naziregime“ in Berlin statt.

1962 wurde aus Anlaß des 25. Jahrestages der Ausstellung „Entartete Kunst“ eine Auswahl von Bildern zusammen mit „Großphotos und farbigen Reproduktionen von einigen Hauptwerken“ im Haus der Kunst in München gezeigt, die während des NS-Regimes aus öffentlichem Besitz entfernt worden waren. Eine Dokumentationsabteilung erläuterte die „noch niemals dagewesene Kampfansage an die höchste künstlerische Qualität als Folgeerscheinung einer verblendeten totalitären politischen Zielsetzung“⁴.

1974 kam es zu einer ersten umfassenden Ausstellung in der Bundesrepublik, die es sich zur Aufgabe machte, die offiziell propagierte Kunst des deutschen Faschismus in kritischer Zurschaustellung in verschiedenen Orten Deutschlands einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen⁵.

1977 wollte dann die Ausstellung im Haus der Kunst in München – auch in Essen und Zürich gezeigt – „das vierte Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in der deutschen Malerei, Skulptur, angewandten Kunst gesammelt zur Darstellung bringen“⁶. Da die Berliner Ausstellung als Antwort auf die Münchner zu verstehen ist⁷, muß auf ihre Konzeption von Widerstandskunst näher eingegangen werden. Die Aussteller teilten in vier „Sachgruppen“ ein:

- 1.) Nachexpressionismus und Fortleben der expressiven Strömungen,
- 2.) die Situation um das Bauhaus, der späte Dadaismus und die konkrete Kunst,
- 3.) die Malerei des Realismus und der Neoromantik (in der Plastik des Neoklassi-

zismus) und ihre Abgrenzung gegenüber der des Dritten Reiches,

4.) die Rolle der heranwachsenden Generation für die Weiterentwicklung der freien Kunst“⁸.

Die Veranstalter meinten auf diese Weise eine „sachliche Schilderung“ des tatsächlichen Entwicklungsverlaufes der Kunst der Avantgarde geben zu können, die als geistige Strömung abgetrennt von dem Zeitgeschehen betrachtet wird. „Die politische Haltung des einzelnen Künstlers wird in unserem Zusammenhang grundsätzlich nicht erörtert“⁹.

Austs und Honischs Äußerungen suggerieren, daß der Widerstand leistende „freie“ Künstler der gewesen sei, der sich aus dem politischen Geschehen heraushielt und seine Kunst weiterentwickelte, wie dies die Naturwissenschaftler mit ihren Forschungsprojekten trotz widriger politischer Umstände taten¹⁰. Doch gerade an Kandinskys Position im Bauhausstreit und seiner Einschätzung des Kampfbundes für deutsche Kultur 1933 wird das klägliche Scheitern seiner neutralen Haltung, wie er meinte, damals beispielhaft offenbart¹¹. Hätte Kandinsky an dem Schauplatz Deutschland festgehalten, warum nahm er dann nicht an der Ausstellung „Freie Deutsche Kunst“ 1938 in Paris wie sein Freund P. Klee teil?¹² Diese Ausstellung bleibt im Katalog unerwähnt. Die Gedanken – auch wenn sie sich lediglich auf künstlerische Konzepte ausrichteten – konnten nicht unbeeindruckt von den damaligen politischen Verhältnissen weiterverfolgt werden¹³, die Pariser Ausstellung ist als Folge härtester politischer Sanktionen zu verstehen, Kandinsky distanzierte sich davon und begriff seine Kunst „zunehmend als eine Welt für sich“. Trifft dies auf Kandinskys Bilder zu, wie Honisch meint, so kann man diese Exklusivität ja wohl auch als eine politische Entscheidung in Paris ansehen¹⁴. Diese l'art pour l'art-Haltung – und als solche nur frei, wenn man sich dem jeweiligen System möglichst unauffällig anpaßt – wird von Honisch hoch und wohl als Widerstand bewertet: „Und was man heute auch immer wieder zur fehlenden gesellschaftlichen Relevanz von Kunst sagen mag, im Dritten Reich hatte sie gerade hierin ihre politische und moralische Bedeutung“¹⁵. Dagegen hat Max Frisch 1948 zur Kultur, Kunst und Politik der Deutschen im 2. Weltkrieg schon klar gesagt: „Wer sich nicht mit Politik befaßt, hat die politische Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen: er dient der herrschenden Partei“¹⁶.

Die Maßstäbe für Kunst werden von den Veranstaltern stark eingeengt¹⁷. „Die Veranstalter sahen jedoch keine Notwendigkeit, außer durch einige Kontrastbeispiele die ideologisierte Unkunst hervorzuheben“¹⁸. Also haben die Veranstalter entschieden, was Kunst ist und was keine, und ersetzen somit politische Verdammungsurteile durch ästhetische Schmähungen. Um die Politik aus der Kunst herauszuhalten, wird derart die gesamte Kunst des deutschen Faschismus als Unkunst verurteilt und die Kunst des politischen Widerstandes mit Ausnahme von Grundig und Querner nur unter dem Gesichtspunkt bedeutender formaler Neuentwicklungen berücksichtigt. Zeugnisse von Menschen, die mittels Kunst ihren äußersten menschlichen und politischen Einsatz wagten und somit keine Trennung zwischen Kunst und Politik vollzogen, wie z.B. Schwesigs und Kraliks verzweifelter Versuch trotz Folterungen,

Hitler und den Nationalsozialismus mittels illegaler Flugblätter und Graphikfolgen bloßzustellen¹⁹, wurden hier unter Hochhaltung subjektiver ästhetischer Maßstäbe nicht zugelassen. „Traditionalismus und Trivialität“ haben es verhindert.

Wie stellt sich nun die Berliner Ausstellung zu dem Münchner Konzept der Kunst der dreißiger Jahre, was wurde hieraus gelernt?

II. Anspruch und Überblick

Unter dem umfassenden Titel „Zwischen Widerstand und Anpassung – Kunst in Deutschland 1933 - 1945“ zeigte laut Handzettel die Berliner Akademie der Künste ein Jahr nach der Münchner Ausstellung „ausschließlich Werke von Malern und Bildhauern, die nach 1933 als „entartete Künstler“ galten. Das bedeutet, daß sie den von den Nazis verhängten Sanktionen (Arbeits- und Ausstellungsverbot, Diffamierung, Entfernung ihrer Werke aus Museen und Galerien, Entlassung aus ihren Ämtern) ausgesetzt waren. Es werden weder Werke, die außerhalb Deutschlands entstanden sind, noch solche der nationalsozialistischen Maler und Bildhauer gezeigt“. Konzeption und Zusammenstellung lagen in den Händen von J. Frey und E. Moortgat. Vom 17.9.-29.10. 1978 waren über 500 Exponate von insgesamt 79 verschiedenen Künstlern aus der NS-Zeit in der Westberliner Nachfolgeinstitution der Preussischen Akademie der Künste zu sehen. 18 der 79 Künstler waren mit der Akademie direkt, sei es der preussischen (12) oder der Berliner Akademie (6) verbunden, 4 weitere Künstler wurden Mitglieder der deutschen Akademie der Künste in Ostberlin.

Leider wurde nicht die Vergangenheit der eigenen Institution beleuchtet²⁰. Die Antwort auf das Münchner Konzept hätte dabei nicht eindeutiger ausfallen können. Dank H. Brenner²¹ ist es ja offenkundig, wie die Reaktionen der Akademiemitglieder auf die Unterschriften ihrer Kollegen K. Kollwitz und H. Mann zur Bildung der Volksfront von SPD und KPD gegen die Wahl der Nationalsozialisten verliefen²². Der Erpressung des Reichskommissars für das preußische Kultusministerium Rust kam die Mitgliederversammlung entgegen, indem sie unter dem Motto der Trennung von Kunst und Politik die Entlassung von Kollwitz und Mann mit einer Gegenstimme akzeptierte. Man meinte, die Institution zur Bewahrung der „reinen“, also unpolitischen, Kunst trotz Verletzung der Akademiestatuten und der demokratischen Rechte des Einzelnen zu retten, tatsächlich öffneten die Akademieangehörigen die Tür zur faschistischen Gleichschaltung und führten die Akademie der Funktionsunfähigkeit und dem Untergang entgegen.

In der Ausstellung konnte nur der Aufruf zur Volksfront – und auch dann lediglich dem Eingeweihten – ein Hinweis sein auf die folgenreiche Geschichte des Bestrebens, Kunst und Politik in der Akademie voneinander fernzuhalten; man hatte den diversesten Gesichtspunkten bei der Bündelung des Materials den Vorzug gegeben.

Nicht im Katalog, aber vom Handzettel und in der Ausstellung ablesbar, gliederte sich diese in folgende Gruppen:

- 1.) Zur Situation vor 1933,
- 2.) Das Jahr 1933,
- 3.) Fluchtwege,
- 4.) Menschenbild,
- 5.) Das Jahr 1937,
- 6.) Innenwelt als Gegenwelt,
- 7.) Krieg – Zerstörung – Tod,
- 8.) Schüler ohne Lehrer,
- 9.) Das Jahr 1945,
- 10.) Ambivalenz des Neubeginns.

Die Vermittlung des historischen Geschehens – zuständig für die Gestaltung L. Pombois – wurde auf „drei visuellen Ebenen“ in der Ausstellung probiert: es waren zu sehen: die ausgestellten Bilder und Plastiken, denen nur in ganz seltenen Ausnahmen ein kleiner Textkommentar beigelegt wurde (352, 326, 147, 111, 112, 72, 439, 442, 451), das völlig unkommentierte nationalsozialistische Abbildungsmaterial und die sechs Negativvergrößerungen aus dem Dritten Reich. An Texttafeln fanden sich in der Ausstellung außer in den Gruppen „Zur Situation vor 1933“ und „Das Jahr 1937“ sonst lediglich mehrere Aufzählungen von Künstlernamen, die aus der Akademie ausgeschlossen wurden, Emigranten oder von solchen, die in den KZs umkamen und als im Dritten Reich vermißt galten.

Im Katalog – verantwortlich B. Volkmann – wurden zu den Kunstwerken, dem faschistischen Bildmaterial und zu den sonstigen didaktischen Hilfsmitteln keine Erläuterungen gegeben, jedoch erhielten die Künstler ausführliche Biographien von O. Rinne, die ihren Werdegang zusammenhängend schilderten und in einer Datenübersicht auflisteten. Acht verschiedene Beiträge zur Kunst und Kulturpolitik, drei beispielhafte Artikel über je einen Künstler (Schlemmer, Mammen, Crodel), Frommholds Essay über das Ausstellungsthema und Szymanskis Vorwort lieferten den theoretischen Kontext zu der Ausstellung.

III. Die Anfänge der NS-Herrschaft: Die ersten beiden Räume der Ausstellung

Der Streit um die sogenannte moderne Kunst wurde dem Betrachter anhand des Bauhauses in Weimar, Barlachs Kriegsdenkmal in Magdeburg, Vogelers Barkenhoff-Fresken, des Giesschen Kruzifixes in Lübeck, der Thesen des Kampfbundes für deutsche Kultur, sowie des Aufrufes zur Bildung der Volksfront von SPD und KPD durch Photos und Texte vor Augen geführt. Einzelne Stellwände, die schon zur zweiten Gruppe überleiteten, wie Hörles Masken 1929 mit dem Aufruf zur Volksfront neben sich, bildeten eine eigene aussagekräftige Collage. Ebenso gab die erste einführende Bild- und Textwand der Ausstellung insgesamt mit Brockmanns jaulendem Hund 1927 (Nr. 60) einen eindeutigen Kommentar, wenn auch vom Künstler und seinem Werk selbst kein Anhaltspunkt vorgegeben war.

Die Gegenströmung linker Gruppierungen in der Weimarer Republik außerhalb der offiziellen Moderne wurde weggelassen. Satirische Zeitschriften, Arbeiterphotographie, Flugblätter, Pamphlete, Theater u.a.m. waren ihre bevorzugten Medien, die auf massenhafte Verbreitung unter Umgehung des Kunsthandels zielten²³. Wären sie in „Die Situation vor 1933“ miteingegangen, hätte man die Vorstufen für die Kunst im aktiven politischen Widerstand der NS-Zeit zeigen können.

Gezwungenermaßen mußte dieser Widerstand nach 1933 über Deutschlands Grenzen hinaus im Untergrund agieren, bekanntestes Beispiel ist Heartfield und die AIZ in Prag. Die Zeitungen, Blätter und Flugschriften wurden nach Deutschland eingeschleußt und wirkten, was noch im Einzelnen zu erforschen bleibt, auf den Widerstand in Deutschland ein. Schon hier zeigte sich in der Beschränkung der Künstlerauswahl aufs Inland eine problematische Grenzziehung der Aussteller, um Bildzeugnisse des politisch aktiven Widerstands gerecht ins Blickfeld zu rücken.

Eine Vitrine mit Abbildungsbeispielen konservativer Wand- und Ölmalerei der Zeit, besonders aus dem Verlag Hanfstaengl (einem frühen Gönner Hitlers²⁴) stimmte ein auf die visuellen Quellen nationalsozialistischer Kunstgeschmacksrichtung²⁵. Aber weder erläuterte man diesen offensichtlich angestrebten Vergleich mit den umgebenden Bildern von Scharl, Mense, Klee, Hubbuch, usw., noch benannte man die Verbindung verschiedener Malereistile mit entsprechenden Geschmacksrichtungen der Käuferschichten in der Bevölkerung z.B. Münchens oder Berlins. Wurde am Eingang den Werken von Hoerle und Brockmann in der Zusammenstellung mit den erwähnten Programmen ein politisch aussagekräftiger Zeugnischarakter zuerkannt, unterblieb diese Kombination für den Rest der weiteren Ausstellung bis auf Schlichters Bild „Blinde Macht“ (Nr. 431), welches als Pendant zu einem Plakat der Ausstellung „Entartete Kunst“ in der Gruppe „Das Jahr 1937“ angebracht wurde. „Das Jahr 1933“ wurde nur durch Malerei und Plastik dieses Entstehungsdatums sowie mit in einer Vitrine ausgestellten politischen Repräsentationsphotos vertreten. Daß 1933 die Reichskulturkammer, das bedrohlichste Machtinstrument für jegliche kulturelle Betätigung während der ganzen NS-Zeit, dank Goebbels entstand, kann man lediglich in einem Absatz aus S. 81 des Kataloges erfahren. Hier stehen wir mitten in der Problematik der Museumsdidaktik, endlich die Erkenntnis umsetzen zu sollen, auch nicht optisch erfahrbare Ereignisse dem Kunstbetrachter vermitteln zu müssen. Nicht anschauliche Machtmechanismen bestimmten die Bildproduktion in einem Maße, die dem Betrachter im Museum allein vor den Bildern, die aus ihrem historischen Zusammenhang gerissen sind, sonst entgehen und ihm hierdurch die Bilder verfremden. Der Text des Handzettels lautet hierzu: „Die Themen sprechen für sich: sie zeigen die Lähmung und das Erschrecken, das die Künstler erfaßte, ... Angst, Resignation und Trauer werden zum Thema des Jahres 1933, unabhängig von politischer und religiöser Herkunft“. Neben der Frage, ob dies überhaupt unabhängig möglich ist, stimmt die psychologische Interpretation der Künstlerauffassungen durch die Bilder allein nur bedingt. Die Bilder geben nicht nur Künstlerauffassungen – Faschismus etwa als Naturkatastrophe (Muche), als Dämon (Radziwill), als Ungeheuer (Scharl) und als Gottes unergründlicher Ratschluß (Pankok) – wieder, sondern soll-

ten doch auch als Bilder der Bewältigung der aktuellen Situation auf das Publikum wirken. Allerdings bekommt man über dieses anvisierte Publikum weder im Katalog noch in der Ausstellung Auskünfte.

Erst bei der Erinnerung an Hausdurchsuchungen und Verhaftungen durch die Nazis kann man möglicherweise Muches „Unwetter“ (Nr. 299) als eine darstellende Anklage politischer Terrormaßnahmen lesen, die schon 1931 von dem Ungarn Derkovits²⁶ mit dem Naturereignis „Sturm“ in Verbindung gebracht wurden, sowohl Muches eigene Zeichnungen zu „Notizen zu einem Roman“ (Nr. 291-296) als auch Grundigs „Die Gestapo war da“ (Nr. 151)²⁷ gehören in diesen Bereich. Hiepe nennt das „politische Allegorien im Tarnanstrich“²⁸, vergleichbar mit solchem Untergrundschmuggelgut wie Grammophonplatten²⁹ und Informationstexten mit Tarniteln³⁰.

IV. „Widerstand“ und „Anpassung“: zwei Beispiele

Ganz sicher politischen Widerstand³¹ und zwar abhängig von seiner politischen Herkunft sollten Pankoks Kohlezeichnungen zur Passion 1933-34 leisten (Nr. 347-349)³². Dem heutigen Betrachter der Ausstellung wird kein Weg dazu eröffnet³³, der Katalog verweist lediglich auf einen Brief Pankoks, S. 218. Pankok verteidigt hier seine Kunstauffassung, er offenbart auch sein Verständnis gesellschaftlicher Relevanz von Kunst, doch wurde seine Einstellung nicht anhand seiner Bilder überprüft und erfahrbar aufgeschlüsselt. Unter Hinweis auf die Situation der Judenhetze in- und außerhalb der Kirchen und auf Pankoks Titel der Passionsfolge „Jesus von Nazareth, König der Juden“ hätte sie schon sehr eindrücklich verdeutlicht werden können. Weitere Hinweise auf die „arischen“ Folterknechte, die Christusähnlichkeit mit Pankoks Zigeunerdarstellungen und dem gefolterten Künstlerfreund Schwesig³⁴, das unübliche Ende der Passionsfolge ohne Auferstehung, die Veröffentlichung in Buchform mit Pankoks Vorwort 1936, – wobei Photos der Passionsfolge instruktiver gewesen wären als die eventuelle Präsentation des Buches – Zimmermanns Quellenmaterial von Zeitungsberichten, Barlachbrief und Filmprojekt, Muckermanns unveröffentlichter, doch erhaltener ursprünglicher Kommentar, Frommholds Ausführungen zur Verbindung mit Bonhoeffers Ethik hätten hieraus ein Musterbeispiel des politischen Widerstandes mittels Kunstwerken entstehen lassen können. Lediglich im Katalog benutzte Literatur hätte ausgewertet werden müssen!

Ebenso bedauert man, daß Pankoks Widerstand nicht etwa mit Felixmüllers Haltung und malerischer Entwicklung, so wie sie Frommhold S. 16 kurz skizziert, verglichen wurde. Daraus hätten sich zwei kunsthistorische Fallschilderungen „Zwischen Widerstand und Anpassung“ in der NS-Zeit ergeben, die dem Besucher grundsätzliche Einsichten in dieses Thema hätten vermitteln können.

Im Gegensatz zum „Schauplatz Deutschland“ war die Auswahl der Bilder in Berlin politisch bestimmt, doch die einzelnen Kunstwerke erhielten den gleichen unpolitischen Freiraum zugesprochen wie im Münchner Konzept. Es ist sicher auch heute unproblematischer, mit der unverfänglichen Präposition „zwischen“ keine genaueren Angaben zur jeweiligen Position des Künstlers innerhalb der beiden Antipoden zu machen, nur die Aufklärung des Ausstellungsbesuchers, die dieser als Laie von

dem Spezialisten erwarten darf, fällt dabei der Unentschiedenheit der Aussteller zum Opfer.

V. *Widerstand wogegen?*

Die historische Analyse der Bildersprache wurde in gleicher Weise bei den Zeugnissen der offiziellen NS-Kunst vernachlässigt. Obwohl mehrere Vitrinen sehr interessantes und relevantes Material des deutschen Faschismus enthielten, blieb der Betrachter auch hier im Ungewissen über exakte Herkunft, Datierung und Einordnung. Man tradierte die unhistorische Vorgehensweise des Nationalsozialismus – die Abbildungen der vermeintlich für die Ewigkeit geschaffenen Werke in den NS-Publikationsorganen verzeichneten in den seltensten Fällen Entstehungsjahre³⁵.

Widerstand wogegen, Anpassung an was, fragt man sich ständig, auf halbem Weg allein gelassen. Die vielversprechende NS-Katalogdokumentation in den beiden Vitrinen blieb leider wie die anderen im wahrsten Sinne des Wortes verschlossen für die Auseinandersetzung mit den sie umgebenden Bildern. Die wenigen Großphotos, die „die Gleichschaltung Deutschlands in Bildern von der zustimmenden über die formierte und uniformierte zur abtransportierte Masse zeigen“ (vgl. Handzettel), erschienen als Negativvergrößerungen unkommentiert. Eine optische Argumentation blieb dem Beobachter einerseits durch die ästhetische Verfremdung der Photographien und andererseits durch die fehlende Angabe der wiedergegebenen Ereignisse verschlossen. Doch sei hervorgehoben, daß der entarteten Kunstschau des Jahres 1937 eine ganze Koje in der Mitte der Ausstellung gewidmet wurde; der damalige Katalog war auf über 1 m großen Tabellen reproduziert, an beweglichen Stäben sternförmig um einen Pfeiler angebracht, so daß jedermann ihn deutlich studieren konnte. Einige Großphotos an den ringsherum aufgestellten Wänden erhielten auch einen erhellenden Kommentar. Hierdurch gerieten etwas deutlicher die Kunstrichtungen in den Blick, die verpönt waren und daher doppelte Gefahr für die an sich schon ausgeschlossenen Maler bedeuteten.

Die Kontinuität der Kunstpolitik des Kampfbundes für deutsche Kultur von 1930-1937 wurde nicht erwähnt, jedoch die Bemühungen O.A. Schreibers³⁶, mit Justi und Schardt die deutschen Expressionisten für den Nationalsozialismus 1933 zu retten, tauchen im Katalog in vier verschiedenen Beiträgen (S. 12, 19, 39, 51ff., 80f.) auf. Wesentlicher wäre es m.E. gewesen, die einen Tag zuvor von Hitler eröffnete große deutsche Kunstausstellung im neu eröffneten Haus der deutschen Kunst als Gegenausstellung ins Bild zu rücken. Im Katalog wird der beißend, klar durchschauende Kommentar E. Blochs aus demselben Jahr, „Gauklerfest unterm Galgen“, 1937 (S. 55ff.), wiederabgedruckt.

In dieser Kunstschau wurde ja deutlich durch Reden und Bilder kundgetan, was erlaubt und erwünscht war, und welchen Stellenwert die Kunst insgesamt in der nationalen Bewegung einnahm. Über diese Fragestellungen, wie vor allem über den von Hitler vertretenen Ewigkeitsanspruch von Kunst³⁷, täte eine Auseinandersetzung mit dem heutigen Besucherstrom und den Kunsthistorikern not. Aber bei der „Ästhetik der Politik“ allein sollte man es nicht bewenden lassen. Erst wenn dem

Ausstellungsbesucher klar wird, in welchem Maße die Wirtschaftsinteressen der Industrie die Herrschaft der Nationalsozialisten bedingten, erfaßt er das System des deutschen Faschismus und mit ihm den daraus resultierenden Stellenwert der Kulturpropaganda im Gesamtzusammenhang dieser Gewaltherrschaft (vgl. P. Liska, Zur Funktion der Kunstkritik im Nationalsozialismus; Katalog S. 58 ff.) „Unsere Vergangenheitserfahrung würde sich schlagartig in der Erkenntnis aktualisieren, daß sich hier mehr als ein sogenannter Unfall der Geschichte zusammenbraute. Außerdem erhielten wir den zweiten Pol des Spannungsfeldes zwischen entarteter und offizieller Kunst, in dem sich die von 1933-1945 im Lande geliebten Künstler zu bewegen hatten.“ Für den Ausstellungsbesucher wurde diese Chance trotz des vorhandenen Materials nicht erkenntnisfördernd genutzt.

VI. Widerstand und seine Lesbarkeit

Der in den Augen der Nazis negative Pol wurde in der Ausstellung als positiver Pol verdeutlicht; die Außenwände der oben erwähnten Koje zierte neben einem Werbeplakat für die „entartete“ Kunstschau (Provenienz u.s.w. nicht angegeben) Schlichters „blinde Macht“ (Nr. 431), Kollwitz' Blätter aus der Serie „Tod“ (Nr. 233-238), Barlachs „Aus einem neuzeitlichen Totentanz“ (Nr. 19), Noldes „Eremit im Baum“ (Nr. 324) und in Auswahl seine Reihen „Phantasien“ (Nr. 325-328) und „Ungemalte Bilder“ (Nr. 329-346). Bei Schlichters „Blinde Macht“³⁸ ist der Betrachter vom Thema Widerstand durch den Bildtitel, die antike Kriegerfigur, die über eine brennende Weltlandschaft mit geschlossenem Visier, Hammer und Schwert in den Händen, schreitet, auf den ersten Blick überzeugt. Der Kunsthistoriker assoziiert sofort nach den Ausführungen Frommholds über Stilvermittlungen zwischen Widerstand und Anpassung zu der Figur über einer Weltlandschaft den Katalogdeckel der Bolschewismusausstellung in der Vitrine unmittelbar daneben³⁹. Doch wie fraglich solche Interpretationen sind, die nur vom jeweiligen Bild ausgehen, bestätigt sich immer wieder bei genauerer Kenntnis der gesamten Lebensäußerungen eines Künstlers. Mein Bemühen, zu Schlichters Nachlaß vorzudringen, war leider ergebnislos⁴⁰, doch aus seinen Schriften erfährt man zumindest, daß Schlichter den ersten Band „einer geplanten dreibändigen Autobiographie“ 1932, Copyright 1931, mit einem Einbandumschlag des nahezu identischen Bildensembles unter dem Buchtitel „Das widerpenstige Fleisch“ versah⁴¹. Das 7. Kapitel mit gleichlautendem Titel und auch der autobiographische Inhalt des gesamten Buches könnten darauf schließen lassen, in der Kriegerfigur den Künstler selber erkennen zu wollen⁴². Wie hat sich Schlichters Konzeption 1937 verändert und wer waren die Adressaten von Schlichters Ölbild? Sehr viel größer war wahrscheinlich der Verteilerkreis bei den häufigen Graphikfolgen der Widerstandskünstler Kollwitz „Tod“, H. Grundig „Tiere und Menschen“ (Nr. 150-157), L. Grundig „Unterm Hakenkreuz“ (Nr. 158-162) und H. Grieshaber „Reutlinger Passion“ (Nr. 148). Der Kreis ließe sich nach der mir zur Verfügung stehenden Literatur erweitern: Lauterbachs Zeichnungen „Ghetto“ und „Aus dem Kriege“⁴³, Schwesig „Schlegelkeller“⁴⁴, Geyer „Hiob“⁴⁵, H. Sandberg „Eine Freundschaft“⁴⁶, O. Nerlinger „Schildbürgerzyklus“ und „Ein Mann fährt durch die Welt“⁴⁷

Schmidhagen „Guernica“, „Genius“⁴⁸ und Kraliks Mappe mit Holzschnitten aus dem Konzentrationslager⁴⁹. Sie sind nicht ohne Grund bei den Künstlern anzutreffen, die auch größtenteils ihre Kunst in den politischen Widerstand einbrachten, in dieser Ausstellung aber nicht erschienen⁵⁰. Diese Themen im Zusammenhang mit ihrer spezifischen Funktion gilt es noch genau zu untersuchen. Schmidhagens Guernica-Blätter z.B. fanden in der Auslandspresse und auf Postkarten die intendierte Verbreitung⁵¹. Bei Moreau/Meffert ist das Verfahren vom Kinofilm auf den Politcomic zurücktransportiert⁵².

Bemerkenswert bleibt, daß unter Noldes Zyklus der ungemalten Bilder an der Außenwand der „entarteten“ Kunstkoje ein Kommentar erläuterte, warum Nolde, gleichaltes Parteimitglied wie A. Hitler⁵³, doch zu den ausgestellten Künstlern zwischen Widerstand und Anpassung gehört. Vom Visuellen leuchtete wahrscheinlich den meisten Besuchern sehr schnell ein, daß seine Formensprache nicht dem offiziellen Kunstgeschmack des Dritten Reiches, wie er im Laufe der dreißiger Jahre festgelegt wurde, entsprach. Wer *sieht* aber heute, daß seine Auffassungen über die Verderbtheit der Großstadt und deren Kultur durchaus Berührungspunkte mit den Anliegen der Kulturfunktionäre der NSDAP hatten? Wer von den Besuchern weiß denn, daß Goebbels anfangs sogar Bilder Noldes in seinen Räumen hängen hatte⁵⁴? Die Veranstalter bestätigen die Notwendigkeit von Zusatzinformationen, wenn sie wie bei Nolde eine Erläuterung über seine Stellung zur NS-Ideologie als notwendig erachteten. Hier wurden ein einziges Mal in der gesamten Ausstellung Probleme einer Kunstrichtung leise angedeutet, die die Ästhetik, sprich „Formfrage“ dermaßen absolut setzt, daß sie dabei unbemerkt ihren politischen Standpunkt in die Hände derer legte, die sie zum Schweigen verurteilte. Im Begleittext heißt es hierzu: „... Und die Versuche einiger Fachleute innerhalb und außerhalb der Partei, den Expressionismus als deutsch-nordische Moderne im neuen Reich zu etablieren, scheiterten an dem Banausentum der Rosenberg, Ziegler ...“. Mit anderen Worten heißt das, Noldes Ausgrenzung geschah nicht aufgrund politischer Differenzen, sondern scheiterte am Geschmack Rosenbergs. Hier wird die Auseinandersetzung mit der damaligen Kunstpolitik zur Geschmacksfrage. Es bleibt zu fragen, inwieweit dann Noldes Haltung zum Widerstand oder zur Anpassung zu rechnen ist⁵⁵. Hier, wie zu den anschließend an das Jahr 1937 präsentierten abstrakten Bildern paßt Frommholds Formulierung der „konservativen Selbstverteidigung der Formen“⁵⁶.

Hätte man den Kreis der deutschen Künstler nicht auf das Inland, was besonders unklar im Krieg abzugrenzen war, beschränkt, so wäre es einer historischen Wiedergutmachung gleichgekommen, die Antiausstellung zur „entarteten“ Kunstschau in London 1938 in den New Burlington Galleries genauer als auf S. 266 zu erwähnen oder sogar zu dokumentieren⁵⁷.

Leider erfuhren die oben zitierten Bilder an der Außenwand der Koje zu „entarteten“ Kunstschau keinen weiteren Kommentar. So war der Ausstellungsbesucher auf sein jeweiliges Vorwissen angewiesen, die Intentionen der Bilder zu erraten, was wohl kaum ausreicht, um so komplexe Bilderfindungen wie Scharls „Triumphzug“ 1932 (Nr. 405), Radziwills „Dämonen im Lichte der Staatsideen“ 1934 (Nr. 368),

Kammanns „Der Sekretär im Himmel“ (Nr. 216) und Plobergers „Nach dem Stahlbad“ (Nr. 358) zu enträtseln. Da nicht behauptet werden kann, daß uns die Verständigungszeichen des Widerstandes oder der Anpassung im Nationalsozialismus wohlvertraut sind, bleibt nur zu fragen, ob es Unannehmlichkeiten bereitet hätte, die verschiedenen ideologischen Positionen zum NS-Staat im Kontext der Zeit aus den Bildern zu entwickeln⁵⁸. Weiß denn der Museumsbesucher selbst ein ziemlich deutliches Bild wie Hofers „Sancta Denunziata“ (Nr. 187) richtig zu lesen? Hier wirkt sich direkt aus, daß man den damaligen Alltag⁵⁹ und die verschiedensten Formen von Widerstandsäußerungen ausklammerte und somit Malerei, Graphik und Skulptur in eine Kunstsphäre, losgelöst von ihrer einstigen Umgebung und der Lebenswirklichkeit des Künstlers, verfremdete. Der Flüsterwitz z.B. spielte damals eine nicht zu unterschätzende Rolle und ist ein beliebtes Medium des politischen Widerstandes, so z.B. die drei mariologischen Feste: Maria Denunziata, Maria Heimdurchsuchung, Maria im Gefängnis⁶⁰, wobei Hofer, vorausgesetzt, er kannte diesen Witz, geradezu eine Antischutzmantelmadonna gemeint haben könnte. Anspielungen auf Hitler dürften die damaligen Zeitgenossen noch in den für uns chiffriert erscheinenden Anspielungen, besonders durch die Andeutungen seines Oberlippenbartes, gesehen haben: P. Klee „Ein Stammtischler“ 1931 (Nr. 226), J. Mammen „Der Jäger“ (Nr. 274) Text Katalog S. 34 und E. Mueller-Kraus „Bald bist du Blitz, bald bist du Wolke, doch immer schwebst du über diesem Volke“ 1943 (Nr. 308)⁶¹. Ebenso aufschlußreich wäre es für den Ausstellungsbesucher gewesen, verschiedene Möglichkeiten des aktiven oder passiven Widerstandes entsprechend zu den bildlichen Äußerungen aufzuzeigen. Es ist da zu denken an die antifaschistische Literatur⁶², Aufschriften auf öffentlichen Gebäuden⁶³, ebenso wie die Inschriften in Gestapozeilen⁶⁴, die Koffer zum Prägen von Straßenaufschriften⁶⁵, aber ebenso die Streikaktionen der Arbeiter⁶⁶, das Abschlachten von Vieh bei den Bauern⁶⁷ und das Schweigen bei Folterungen⁶⁸ u.a.m. Es zeigt sich nämlich, daß in Deutschland der Widerstand stärker war, als anfangs im Nachkriegsdeutschland angenommen wurde. Die Nazis hatten ja bekanntlich jede Verbreitung von Mitteilungen über Folterungen und sogar Todesnachrichten der Regimegegner untersagt⁶⁹. Die Besatzungsmächte bestärkten diesen von den Nazis organisierten Anschein durch rigorose Beschlagnahme der Akten⁷⁰.

Aber auch die spezifisch kunsthistorische Erläuterung von Widerstand in der Anpassung, also z.B. kritische Stil- und Themenübernahme, fehlte in der Ausstellung ganz. „Fluchtweg Landschaft“ vor die Gruppe „1937“ gehängt, kann nur auf einem solch dialektischen Weg historisch wirklichkeitsgerecht vermittelt werden. Die Landschaftsmalerei war nämlich auch in der offiziellen NS-Kunst ein vorrangiges Thema⁷¹. So erfahren wir aus dem Katalog S. 108, wie der Völkische Beobachter am 10.10.1936 rät: „Allen diesen Schülern der Moderne könnte nur eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Natur helfen, die alles vergessen ließe, was sie an Unbrauchbarem und Hemmendem angenommen haben“. Und auf S. 218 können wir nachlesen, wie mutig Pankok z.B. sich gegen die von den Nazis vorgeschlagene Landschaftsmalerei in Bild und Wort wehrt. Ist also der „Fluchtweg Landschaft“ als Flucht in die Anpassung

zu verstehen? Die Problematik, die Bilder für sich selber sprechen zu lassen (wie zweimal im Handzettel gewünscht), würde allerdings erst vollends deutlich, wenn man beim Thema Landschaft eben nicht die im Nationalsozialismus gängige Landschaftsmalerei verschwiegen und etwa Franz Lenk Nr. 267) mit Willy Kriegel „Sonniger Stein“ und Otto Dix (Nr. 111) mit Paupie „Bergdorf im Winter“ 1937 verglichen hätte⁷². Selbst die offensichtliche C.D. Friedrich-Rezeption bei dieser Gruppe war damals nicht unbelastet⁷³. Aber an so kleinen Zeichen wie dem verlassenen Pflug bei Buchheister (Nr. 74) statt den kraftstrotzenden Pferdegespannen eines Peiner, Amorbach oder Jughanns, der Krähe auf der knorrigen Weide bei Lenk, den Raben bei Dix, der unwirtlichen Witterung wie Nebel bei Nerlinger (Nr. 323) und Schnee bei Dix (Nr. 113), aber eben auch Paupie liest man diese Doppeldeutigkeit ab. Beweise können allerdings erst erbracht werden, wenn die bildlichen Äußerungen der Künstler in ihrem ursprünglichen geschichtlichen Kontext gelesen und gewertet werden⁷⁴. Da dies bei der Darbietung der Bilder in der Ausstellung gänzlich unterblieb, konnten auch solche Fragestellungen nach der Eigenzensur der Künstler, was Bildvergleiche von Auftragsarbeiten mit ihren „freien“ Arbeiten erfordert hätte, nicht angegangen werden. Zwei Ausnahmen bildeten einerseits die aufgehängten Photos eines Wandauftrages von Stübner neben seinen anderen Ölbildern und K.v. Maurs Schilderung der Schlemmerschen Wettbewerbsteilnahme an der Kongreßsaalausstattung im Deutschen Museum München. Ein Maler wie Buchheister etwa paßte sich dermaßen an (S. 112), daß er auf jegliche gegenstandslose Malerei, wie er sie vorher als Konstruktivist betrieb, verzichtete. Hier wurde nur ein Beispiel seiner informellen Malerei nach dem Kriege (Nr. 78), statt eines des Vorkriegskonstruktivisten Buchheister⁷⁵, daneben gehängt. Viele in der Ausstellung vertretene abstrakte Künstler wie Bayer, Werner, Ritschl, Baumeister, Altripp, Batz, Povorina und Winter äußerten schon allein in dem Verzicht auf Gegenständlichkeit ihren Widerstand – man vergleiche Frommholds schon oben zitierte Äußerung und im Katalog S. 14. Der Titel „Innenwelt als Gegenwelt“ assoziierte mit den „Abstrakten“, die hier vorrangig untergebracht waren, die „innere Emigration“. Es bleibt bei der Komplexität des Widerstandsbegriffes zu prüfen, inwiefern auch auf diese Maler die vermutete Haltung in ihrem sonstigen Leben zutrifft.

VII Widerstand im Krieg und die „Ambivalenz des Neubeginns“

Der Besucher bekommt sowieso nach dem Jahr 1937 nur noch verschwommene Eindrücke von dem Verlauf der letzten 8 Jahre des Hitlerregimes. „Innenwelt als Gegenwelt“, „Krieg – Zerstörung – Tod“ und „Schüler ohne Lehrer“ sind die drei weiteren Gruppierungen bis zum Kriegsende. Hier zeigte sich besonders auffällig, wie inadäquat sich Widerstand in dieser Kriegszeit mittels Ölmalerei, Tempera oder Aquarell zu erkennen gibt. Woher nahmen die Menschen denn in diesen Jahren, als sie, ausgestoßen, ums nackte Überleben kämpften, das Material und die Zeit, um Bilder zu malen? Die meisten Männer wurden zum Krieg eingezogen, und vielleicht wird es auch von daher verständlich, daß Widerstand sich jetzt sogar in der offiziellen Kriegsberichterstattung äußern konnte (s.u.). Der Sinn der Gruppe „Schüler ohne Lehrer“

wurde nicht ablesbar. Da das Thema gar nicht durchgehend für diese Gruppe zutrifft, Winter lernte im Bauhaus, Hartung bei Maillol und Trökes bei Itten, kannte sicher auch Bilder von Chagall u.s.w., sollte etwa an die 4. Gruppe in München angeschlossen werden: „Die Rolle der heranwachsenden Generation für die Weiterexistenz der freien Kunst“? Bestand etwa die Absicht, die Nachkriegsgeneration, als die „freie Kunst“, schon in ihrer Entwicklung im Dritten Reich reinzuhalten? ⁷⁶ „Das Jahr 1945“ mit der „Ambivalenz des Neubeginns“ entläßt den Betrachter besonders nachdenklich, wobei die kontinuierliche stilistische Überleitung von den vorigen Gruppen bis hierher Anlaß gibt, nach den historischen Gründen zu fragen. Die Analyse des Denkmals zum 20. Juli in Berlin-Plötzensee im Jahre 1953 von dem Akademiemitglied R. Scheibe, der auch im Dritten Reich nicht zu den Verfolgten zählte, kann da weiterhelfen ⁷⁷. Einen Höhepunkt in der Anerkennung ehemaliger NS-Künstler bilden die preisenden Worte, die Exbundeskanzler Ludwig Erhard 1974 über Arno Brekers „christliche Ethik“ verlor, sie haben allerdings nichts mehr mit „Neubeginn“ zu tun ⁷⁸.

Natürlich sind auch bei aller Kritik, die hier geäußert wird, der Zeitfaktor und die Arbeit in einem bis jetzt ziemlich unerforschten Gebiet zu berücksichtigen. Und es bleibt der Berliner Akademie zu danken, daß sie schon nach einem Jahr den Versuch wagte, eine Antwort auf den „Schauplatz Deutschland“ im Haus der Kunst mittels erstmals zusammengetragener Werke zu geben. Mehrere Ansätze in der hier geforderten Richtung enthalten verschiedene Katalogartikel.

VIII Stilwandel

Frommhold z.B. skizziert in seinem anspielungsreichen Essay den Stilwandel von der neuen Sachlichkeit zur Kunst des Nationalsozialismus, die er zu Recht nicht anti-thetisch in Nazikunst und Kunst im Widerstand getrennt analysiert (S. 17). „Die Bedingungen haben um 1935 objektiv das Empfinden derart verändert“ (S. 16). „Dieser Selbstverlust hat das Bedürfnis sich anzupassen“, zitiert Frommhold nach E. Fromm (S. 14) und so meint er einen Stilwandel auszumachen, den er mit Wölfflins Worten durch jene Kunst des „Gleichmaß in der Begabung“ hervorgerufen sieht und mit Schmalenbachs Worten ausführlicher umschreibt (S. 15). Nur Beckmann, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Radziwill, Dix, Barlach und Heartfield, die er außerhalb dieser Kunst des „Gleichmaß“ ansiedelt, hält er für imstande, den Faschismus im Bilde zu bannen (S. 14). Die Kunst des „Gleichmaß“ jedoch erkennt er in der Kunst der Anpassung, die ihre künstlerischen Formen verselbständigt (S. 15). Das Menschenbild wird „familiärer und damit ganz unprogrammatisch, und es nähert sich so einer abstrakten Humanität“ (S. 16) ⁷⁹, und versteckte soziale Anspielungen „werden zu existenziellen Situationen des jeweiligen Modells neutralisiert“ (S. 16), was wohl auch nicht auf G. Jürgens Selbstbildnis (Nr. 207) zutrifft. Die Grenzen zwischen Widerstand und Anpassung sind für Frommhold fließend und bedeuten für ihn einerseits Abwehr von Nazikunst und andererseits „Zurücknahme extremer Formenthaltungen“ (S. 16).

Weiterhin wäre zu untersuchen, ob sich nicht gerade auch in der totalen stilistischen Anpassung, unter dieser Tarnkappe sozusagen, allmählich Kritik zeigt. Ich meine hier hauptsächlich die bildlichen Äußerungen der Künstler, die als offizielle Kriegsberichterstatter die Soldaten im Kampf begleiteten. In der Ausstellung sah man ein Beispiel von P.K. Krohnes offizieller Kriegsberichterstattung vom 20.8.41. Vier Soldaten schleppen einen toten oder verwundeten Kameraden in einem Tuch⁸⁰. Hier entstanden Bilder, die für unsere Augen zumindest auch anklagenden Charakter haben und teilweise stilistisch mit aquarellierten Zeichnungen aus dem Widerstand⁸¹ zu vergleichen sind. Wieder ein Beweis dafür, daß die Bilder nicht allein über die Zeit hinweg die ursprüngliche Intention des Ausführenden preisgeben.

IX Grenzen der Ausstellung

Obwohl es in dieser Ausstellung m.E. um noch weitgehendere Einsichten als um die des soziologisch und psychologisch begründeten Stilwandels allein gehen sollte, werden Frommholds neuartige Überlegungen und Ansätze der synchronen Betrachtung aller Kunstrichtungen im Dritten Reich in der Bilderdarbietung, wie schon dargelegt, nicht aufgegriffen.

Wie konnte überhaupt Widerstand geleistet werden, und was bedeutete Widerstand im Bild für jeden einzelnen Künstler, diese Fragen sind nur im Zusammenhang der gesamten Lebenswirklichkeit jedes einzelnen zu beantworten. Wie ist es also mit der existentiell wichtigen Frage nach der strikten Einhaltung des Arbeits- und Ausstellungsverbots der hier ausgestellten Künstler?

Nur ersteres beantwortet die Ausstellung faktisch durch die Exponate. Wovon lebten die Künstler, gab es dennoch Auftraggeber, so wie v.d. Gabelentz für Felixmüller, die katholische Kirche für Mataré (S. 192)? Ahlers-Hestermann lebte von 1938-45 in Berlin (S. 86), ebenso Zeller⁸², Geiger in Feldwies am Chiemsee (S. 132), auch Baumeister wird nicht eingezogen (S. 96), während doch die meisten in den Krieg mußten, Mueller-Kraus untertaucht (S. 208) und Cavael (S. 116) sich mühselig durchschlägt. Wie reagierte das Regime? O. Schlemmer, so erfahren wir im Katalog in von Maurs ausführlichem Artikel „Im Schatten der Diktatur“ (S. 18ff.)⁸³, hatte bis 1940 Wandaufträge (!) in Kranken- oder Privathäusern, also weder totales Malverbot noch Strafen bei der Ausführung erhalten, während z.B. Barlach unter der Kompromißbereitschaft der Kirche ärgstens zu leiden hatte und an der Distanzierung wie Verfemung durch Pinder etwa, aber ebenso seiner Dorfnachbarn, innerlich zerbrach (S. 90)⁸⁴.

Ist es ein Zufall, oder lag es an den Leihgaben, daß man außer den Werken der Grundigs, Holz „Propagandapisser“ (Nr.202) und Weinmair aus dem „Skizzenbuch aus dem 1000jährigen Reich“, 1944 (Nr. 471) Bildzeugnisse vermißt, deren Themen schon den politischen Widerstand offen aussprechen? Ich denke an Franks illegales Flugblatt nach einer Blechschnittschablone „Hunger! Das alles verdanken wir dem Führer“, um 1943⁸⁵, Kraliks Streublätter, Ludwigs Entwürfe für die illegalen Zeitungen und Flugblätter 1942/43 im Ruhrgebiet⁸⁶, Fritz Schulzes Holzschnitte „Illegale Versammlung“ oder „Gefängnisrundgang“⁸⁷, Ludwigs „Schrecknisse des Luft-



Abbildung 1: Lea Grundig: *Gestapo im Hause*, 1934; Blatt 10 aus der Folge „Unterm Hakenkreuz“, Radierung.
Abbildung bei: Wegbereiter, 25 Künstler der DDR, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1976, S. 352;



Abbildung 2: *Conrad Felixmüller, Die Söhne des Künstlers vor dem Weihnachtsbaum, 1936/37, Öl auf Leinwand. Abbildung: Katalog, Zwischen Widerstand und Anpassung. Berlin 1978, S. 131, Nr. 126, Privatbesitz)*

terrors“ 1937 und „Wanderer Jude“ 1943⁸⁸, Levins „Prometheus“⁸⁹ oder einige Zeugnisse der vielen Zeichnungen von KZ-Häftlingen⁹⁰, wobei teilweise schon die Tatsache des Zeichnens überhaupt als ein Akt des Widerstandes angesehen werden muß. Schon das Material, welches zur Herstellung benutzt wurde, Ofenruß und Schlemmkreide bei Sandbergs Zyklus, Blechschnitt bei Frank, Blei- und Linolschnitt bei Meffert-Moreau geben deutlich Kunde von der Zeit und ihren Verhältnissen. Zugleich erklären sie aber auch, daß sich vorrangig in diesen graphischen Medien für schnelles Verbreiten, Verstecken und Vernichten Widerstand artikulieren konnte.

Die Ausstellung verfolgt zwar den lobenswerten Ansatz, der verfemten Kunst im Dritten Reich nachzuspüren, doch die damit auch im Ausstellungstitel verbundene Implikation von Kunst und Politik wird in der Vermittlung der Werke als geschichtlicher Aufklärung nicht durchgeführt. Die kommentarlose Zusammenstellung unter der Gruppe „Menschenbild und Entmenschlichung“ von L. Grundigs Graphik „Gefangen“ (Nr. 162) mit M. Kubicka, Blatt 13 „Sicherung“ 1950 aus: „Der Mensch öffnet und verstellt sich das Offene“ (Nr. 248) zeigt deutlich die formalen Beweggründe der Auswahl auf. Ohne die geschichtliche Stellung des jeweiligen Künstlers zu dem Thema anzudeuten – L. Grundig mitten in der Verfolgung, M. Kubicka, die Folterungen im nachhinein beklagend –, tragen formale und thematische Ähnlichkeiten sogar zur Augentäuschung bei. Kubickas Blatt hätte wie hier ohne Kommentar bei einem historisch durchgehenden Engagement der Ausstellungsgliederung in die letzte Abteilung „Ambivalenz des Neubeginns“ gehört.

„Die Ausstellung hat einen bösen historischen Hintergrund“, heißt es in dem Vorwort von dem Direktor der Akademie, Abteilung Bildende Kunst, (S. 5), der anspielungsreich, hierin Frommhold vergleichbar, weiter ausführt: „Aber demagogische Neigungen, die so prekäre Situation „hie Freiheit – da Zwang“ so ohne weiteres für sich auszunutzen, gäben auch Anlaß zur Lust in vielen Fällen den Kahn zum Kentern zu bringen, in dem scheinbar Gleiche zusammensitzen. Wenn man den Mut zur Tiefe hat. Anpassung und Widerstand sind nur scheinbar Synonyme für 1933–1945. Sie gelten schlechthin für den Transit KUNST.“ Szymanski spricht das damalige „Bündnis von Ästhetik und Gewalt“ sogar deutlich aus; wenn aber der eigene Ansatz der Ausstellung in Berlin die Bilder größtenteils für sich selber sprechen läßt, somit die Ästhetik verselbständigt und die Gewalt im bösen Hintergrund beläßt, kann „Die Ästhetik des Widerstandes“⁹¹ und der Anpassung in all ihren verschiedenen Schattierungen nicht klar ins Blickfeld des Besuchers rücken. Dieser ist gezwungen, auf wenige Schönheitserlebnisse mangels Kenntnis auszuweichen und, erschlagen von der Bilderfülle, amüsiert (!) von dem NS-Dokumentationsmaterial in den Vitrinen⁹², nach Hause zu gehen.

Bei der Frage der Rezipienten heute und damals, kommt man unweigerlich auch darauf, welche Bedeutung die Künstler ihren Bildern in der politischen Auseinandersetzung mit sich selbst und ihren Mitmenschen zuerkannten. Die daraus resultierende Wahl der Bildthematik bis zum Darstellungsmedium leuchtet ein bei einem Vergleich der Situationsschilderung der Familie in L. Grundigs Radierung „Gestapo im

Hause“ 1934⁹³ mit dem Ölbild Felixmüllers „Die Söhne des Künstlers vor dem Abb Weihnachtsbaum“ 1936-37 (Nr. 126). L. Grundig wollte den Eingriff des Staates in Abb allen Lebensbereichen vorführen, Felixmüller zog sich in sein Privatleben zurück.

Der illegale, politisch aktive Widerstand⁹⁴ gegen den deutschen Faschismus funktionierte nur im Bündnis mit mehreren Menschen, seien es Glaubens- oder Parteigenossen, Kollegen oder Freunde. Gruppenzusammenschluß bildete das wirksamste Instrument im Faschismus, sowohl um den Einzelnen zu helfen und Widerstand durchzuhalten, als auch aufklärend weitere Menschen zu gewinnen, um ein Ende des NS-Staates zu erreichen⁹⁵. Der Zusammenschluß verlangte eine Beschränkung der individuellen Selbsterfahrung in der inneren Emigration zugunsten der Mithilfe an einem Organisationsnetz und Verteilerkreis der notwendigen Aktionen und Nachrichten in Text- und Bildform. Diese Gruppe stellte andererseits eine neue politische Öffentlichkeit für den Künstler her, der er wiederum Rechnung trug. Auch in diesem Bezugssystem müssen die Werke dieser Künstler wie Grundig, Frank, Schulze, Pankok, Müller-Kraus, Levin, Schmidhagen, Kollwitz und vor allem Heartfield betrachtet und gewertet werden. Nur vor dem Hintergrund des ins Bild zu rückenden Nationalsozialismus schließlich kann sich zeigen, inwieweit die jeweiligen Künstler Einzelphänomene dieses Regimes anprangerten oder das System an sich bloßstellten.

Zu hoffen bleibt, daß die im nächsten Jahr im Kunstverein Karlsruhe geplante Ausstellung der Kunst im Widerstand, die besonders den Widerstand in den Exilzentren in Prag, Paris und London behandelt, den in Gruppen organisierten Widerstand gegen den Nazifaschismus, dem Betrachter deutlich auch als solchen präsentieren kann.

Anmerkungen

* Für kritische Lektüre danke ich M. Wagner (Tübingen) und F.-J. Verspohl (Osnabrück)

1 Vgl. R. Hiepe, Freie deutsche Kunst. Zur Erschließung und Durchsetzung des antifaschistisch demokratischen Erbes der Bundesrepublik; Sammlung 1, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst; Frankfurt 1978, S. 71-87; (freundlicher Hinweis H. Schröder-Kehler, Karlsruhe) und die Ausstellung „Flugblattpropaganda im 2. Weltkrieg“, Mainz, Gutenberg-Museum 1979. In der Bücherei der George-Mason-Universität in Fairfax bei Washington werden momentan 32 beschlagnahmte Bilder der NS-Zeit mit 4 Werken A. Hitlers gezeigt. Vgl. Schwäbisches Tagblatt vom 5.5.1979.

2 K. Kreimeier, Filme über den Faschismus und wie sie entstehen, Spuren, 1, 1978, Heft 1, S. 30-33; für 1982 produziert der SDR für die ARD eine 13-teilige Serie über das dritte Reich, u.a. mit unveröffentlichtem Amateurfilmmaterial.

3 Einer der federführenden Initiatoren war das jetzige Mitglied der Berliner Akademie der Künste Hans Mayer.

4 Vgl. Katalog „Entartete Kunst“; Bildersturm vor 25 Jahren, Haus der Kunst, München 1962, S. VIII.

5 Vgl. Katalog: Kunst im Dritten Reich; Dokumente der Unterwerfung; Frankfurt 1974, sowie die Zusammenstellung: Betrifft: Reaktionen, Anlaß: Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt, Kunstverein o.J. (1975).

- 6 So G. Mann im Katalog: Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst, München 1977, S. 2.
- 7 So die verschiedenen Besprechungen: C. Blechen, FAZ v. 25.9.78, S. 19; W. Rohde, FR v. 27.9.78, S. 7; ders., Kölner Stadtanzeiger v. 10.10.78; J. Raddatz, Die Zeit v. 6.10.78, S. 50f.; L. Glozer, SZ v. 7.-8.10.78, S. 113; J. Beckelmann, Spandauer Volksblatt v. 20.9.78; H. Ohff, Der Tagesspiegel, Berlin, v. 17.9.78; N. Stratmann, Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf, v. 12.10.78; S. Nebelung, Pariser Kurier, Paris v. 15.10.78; H. Kotschenreuther, Tages-Anzeiger, Zürich v. 19.10.78. B. Volkmann, Berlin, war mir dankenswerterweise bei der Beschaffung behilflich.
- 8 Katalog: Die dreißiger Jahre, a.a.O., 1977, S. 8.
- 9 ebd., G. Aust, S. 88; zu D. Honischs Äußerungen S. 119; vgl. Frommholds treffende Kommentare in der Einleitung zum Berliner Katalog: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933 - 1945; Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 7f.
- 10 Vgl. Honisch, Katalog, a.a.O., 1977, S. 99: „Trotzdem ging die Entwicklung weiter“.
- 11 Vgl. N. Kandinsky, Kandinsky und ich; München 1976, S. 139-152; K. Burkat, H. Wittler, Ad hoc Gruppe Hannes Meyer, Bauhaus — ein Schritt vor, zwei zurück, im Katalog: Die Kunst ist frei, das Nähere bestimmt die Polizei, Galerie 70, Berlin 1977, S. 45-59. Zu Kandinskys Äußerungen zum Kampfbund für deutsche Kultur siehe: Faksimile des Briefes Kandinskys an Baumeister v. 23.4. 1933 im Katalog: W. Baumeister, Tübingen 1971, S. 105 (hierzu vgl. die Kommentierung R. Müller-Mehlis, Die Kunst im 3. Reich, München 1976, S. 218f. und Frommhold, Katalog a.a.O. 1978, S. 11). Im Gegensatz dazu die kurze Erwähnung bei Honisch, Katalog, a.a.O. 1977, S. 109, wie Kandinsky dem Bauhaus die Treue hielt. Jedoch erkennt Honisch Kandinskys nicht rationale Anwendung des Konstruktivismus und führt somit Kandinskys Haltung auch für die Weimarer Zeit aus. Hierzu grundsätzlich: M. Damus, Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation, Beispiel Kandinsky; in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hsg. v. M. Warnke; Gütersloh 1970, S. 48-75.
- 12 Hiepe, a.a.O. 1978, S. 72.
- 13 Honisch, a.a.O. 1977, S. 119.
- 14 N. Kandinsky, a.a.O. 1976, S. 188: W. Kandinsky nimmt 1938/39 die französische Staatsbürgerschaft an.
- 15 Honisch, a.a.O. 1977, S. 100; Honisch trägt hier die Auffassung einer verbreiteten Nachkriegshaltung zur inneren Emigration vor, vgl. mit Hausensteins Vorstellung „Zur Konzentration auf das rein Künstlerische in der Stille“, s. Verspohl, Anm. 76, S. 22f. und W.F. Haug, Das „Syndrom des Unpolitischen“, in: Der hilflose Antifaschismus, 2. Aufl. 1968, Köln 1977, S. 63-68.
- 16 M. Frisch, Tagebuch 1946 — 1949; Frankfurt 1950, S. 329.
- 17 Vgl. die Definition von Kunst und Kitsch: Aust, a.a.O. 1977, S. 92, sowie das Kriterium der Neuentwicklung: Honisch, a.a.O. 1977, S. 103.
- 18 Vorwort Katalog, a.a.O. 1977, S. 8.
- 19 E. Frommhold, Kunst im Widerstand; Frankfurt — Dresden 1968, S. 570, 550; sowie Hiepe, a.a.O. 1978, S. 75 Anm. 3. Mieke Monjau, Erinnerungen an Franz Monjau; Tendenzen 19, Sept/Okt. 1978, S. 51-54.
- 20 In der Geschichtsforschung wird seit einiger Zeit die Fülle der Dokumente auch in lokalen Einheiten, die erst die ganze Breite von unterschiedlichen Situationen für die Entstehung von Widerstand erkennen lassen, erarbeitet, es seien die vielen Publikationen zu einzelnen Städten im Röderberg Verlag, Frankfurt, hervorgehoben, aber auch J. Kuropka, Die Machtergreifung der Nationalsozialisten. Geschichte original — am Beispiel der Stadt Münster 2; Münster 1978, sowie die vielen Arbeiten zitiert im Literaturbericht R. Mann. Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Neue Politische Literatur, XXII, 1977, S. 425-442.
- 21 H. Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunstinstitution. Die politische Formierung der preußischen Akademie der Künste ab 1933. Eine Dokumentation; Stuttgart 1972, und die Kommentare von R. Schnell, Literarische Innere Emigration 1933 — 1945; Stuttgart 1976, S. 18ff.

- 22 H. Brenner, a.a.O. 1972, Dokument Nr. 2, S. 28f.
- 23 Katalog: „Revolution und Realismus“, Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 – 1933, der Ausstellung im Alten Museum Berlin Ost, 1978/79; Katalog: „Die Kunst den Massen“, Verbreitung von Kunst 1919 – 1933, der Ladengalerie, hrsg. D. Rose, Berlin 1977; Katalog: „Wem gehört die Welt“, Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin 1977.
- 24 E. Hennig, Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. Ein Forschungsbericht; Frankfurt 1977, S. 153.
- 25 B. Hinz, Die Malerei des deutschen Faschismus; Frankfurt 1977, S. 61ff. und 94ff.; ders., Zweierlei Kunst in Deutschland; Katalog: „Wem gehört die Welt“; Berlin 1977, S. 264-267.
- 26 E. Frommhold, a.a.O., Frankfurt – Dresden 1968, Abb. 7.
- 27 Zu dem Schatten des Fensterkreuzes auf dem Boden vgl. E. Munch, Das druckgraphische Werk; Luzern, Tübingen 1977, S. 11 „Mondschein“.
- 28 Hiepe, a.a.O. 1978, S. 80.
- 29 Ger van Roon, Widerstand im 3. Reich; München 1979, S. 45: umfunktionierte Parodien auf bekannte Lieder wie z.B. die Lili Marleen im BBC 1942, vgl. das Tonband in der Ausstellung Mainz, Gutenberg-Museum 1979 (s. Anm. 1); G. Pütter, Rundfunkpropaganda der Alliierten im 2. Weltkrieg, Katalog: Flugblattpropaganda im 2. Weltkrieg; S. 46-53; getarnte Flugschriften: in der Reihe: Achtung! Feind-Propaganda-Mappen; Verlag D und C, Erlangen 1976, davon besonders K. Kirchner, Krankheit rettet; Erlangen 1976, Mappe 4. Zur Tarnung oder Camouflage in der Literatur vgl. H. Wiesner, „Innere Emigration“. Die Innerdeutsche Literatur im Widerstand, 1933-1945, Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, 2. Aufl. hsg. v. H. Kunisch, München 1970, S. 383-408, bes. S. 387. R. Schnell, s. Anm. 21, S. 113-129.
- 30 B. Mausbach-Bromberger, Arbeiterwiderstand in Frankfurt a.M. 1976, S. 95. H. Gittig, Illegale antifaschistische Tarnschriften 1933-45; Leipzig 1972.
- 31 Analyse und Begriffsbildung der verschiedenen Arten von Widerstand bei den Historikern sind kompliziert und je nach Autor unterschiedlich. Bei Roon, a.a.O. 1979, der ihn nach den Zielen in aktiv und passiv einteilt, würde Pankok wohl in die Kategorie des passiven Widerstandes der propagandistischen Aktivitäten eingereiht werden. Bei P. Hüttenbergers (Vorüberlegungen zum „Widerstandsbegriff“ in: Theorien in der Praxis des Historikers; hsg. v. Jürgen Kocka, Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 3, Göttingen 1977, S. 117ff., insbes. S. 132.) soziologischer Analyse auf der Basis von spiel-theoretischen Modellen, würde man Pankok ganz sicher abweichendes Verhalten, sogar sozialen Protest zuerkennen, doch die Zugehörigkeit (?) zu einer sozialen Einheit, also mehr zur Kirche oder zu anderen Freunden, und deren Art des Konfliktes genauer untersuchen müssen und dann erst bestimmen können.
- 32 E. Frommhold, a.a.O. 1968, S. 27-29. R. Zimmermann, O. Pankok; Berlin 1964, S. 45-51. D. Schmidt, In letzter Stunde 1933-1945, Dresden 1963, S. 79-83.
- 33 Man fragt sich, warum nicht auch solche Zeichnungen des Künstlers ausgestellt waren, die heute noch jedem Besucher durch Bildsujet und -titel ohne weiteres Pankoks Anliegen verdeutlichen, so: „Erschossen“ 1937; „Die Namenlosen“ 1940; „Ausgelöscht“ 1937; „Fliehen – wohin?“ 1944; usw. B. Perotti, Begegnung mit Otto Pankok; Fulda 1959, Abb. 29, 30, 31, 24.
- 34 Hiepe, a.a.O. 1978, S. 75 Anm. 3.
- 35 So leider auch bei Hinz, a.a.O. 1977.
- 36 Vgl. seine interessanten Ausführungen, O.A. Schreiber, Die „Fabrikausstellungen“ der dreißiger Jahre; Katalog: a.a.O. München 1977, S. 96f.
- 37 Die wiederabgedruckte Rede bei Hinz, a.a.O. 1977, S. 152-170. M. Damus, Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus, in: Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10, Stuttgart 1978, S. 87-128.
- 38 Abb. im Katalog: „Wem gehört die Welt“, a.a.O. 1977, S. 344 (Nr. 142).

- 39 Hinz, a.a.O. 1977, Abb. 13. R. Otto, „Kampfbereit“ als ein NS-Bildbeispiel eines gerüsteten Kriegers; das Vergleichsbeispiel in der Ausstellungsvitrine ist leider nicht beschriftet, wird wohl der Katalog zu der Ausstellung im Deutschen Museum in München 1936 gewesen sein, vgl. Katalog: a.a.O. 1974, S. 209. Dieser wiederum wahrscheinlich eine indirekte Typenübernahme mit umgekehrtem Sinn von J.R. Becher, *Der Leichnam auf dem Thron*, Berlin 1925, Abb. J. Serke, *Die verbrannten Dichter*; 2. Aufl. Weinheim und Basel 1977, S. 248.
- 40 Herr Bertoni, Galleria del Levante, München – Mailand, zitierte die ihm gegenüber von der Witwe Schlichters mündlich gegebene Interpretation, die blinde Figur repräsentiere das nationalsozialistische deutsche Reich, das in den Abgrund schreite, der Hammer die Arbeiter, die Dreiecke die Intelligenz und das Getier um den Leib die Bourgeoisie, die Deutschland aus-
saugt.
- 41 R. Schlichter, *Das widerspenstige Fleisch*. E. Rowohlt, Copyright 1931, Berlin 1932. Geringfügige Abweichungen sind: die „Leges“ nicht beschriftet, weniger deutlich; rechte Beinschiene herunterhängend, noch vorhanden; im Hintergrund Kreise, keine Brände; geometrische Architektur erscheint nicht brennend unter dem Schwert; Helm keine Schlitze; „Krötenpanzer“ leicht variiert, farblich stark differierend, stärker hervortretende Lilatöne; Wiedergabe einer aquarellierten Zeichnung.
- 42 Dagegen spricht das Einleitungsmotto: „Dieses Buch und seine Fortsetzung soll weder ein folkloristischer, noch psychoanalytischer, noch psychologischer Roman sein, noch ein Entwicklungsroman im Sinne der deutschen Literaturhistorie. Nichts von alledem und ähnlichem! Dieses Buch ist die Liquidation der dargestellten Epoche und trägt somit in sich die Aufhebung seiner privaten Existenz. Es deutet den Weg an, der aus dem Sumpf menschlicher Verwirrungen und Hypertrophien, emanzipierter Vorstellungen, Meinungen und Weltanschauungen, die diese Zeit heftig bewegen, zur substantiellen Erkenntnis der absoluten Wahrheit führt“. Kap. 7, mit dem Titel: *Das widerspenstige Fleisch*, S. 145-164.
- 43 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 552.
- 44 Hiepe, a.a.O. 1978, S. 75.
- 45 R. Zimmermann, W. Geyer: Berlin 1971, S. 41; 1944 zeichnet Geyer „über hundert Lithos zu Th. Wolfes Roman „Zeit und Strom“ und die Blätter der „Hiob-Mappe“. Geyer gehörte zum Kreis um die „weiße Rose“.
- 46 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 568. Katalog: „Lebenswille hinter Stacheldraht“, (vgl. Anm. 90).
- 47 Wegbereiter, 25 Künstler der DDR; Dresden 1976, S. 175ff.
- 48 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 569. D. Schmidt, a.a.O. 1963; S. 108, 151f., 249. Auch E. Hoffmann fertigte Holzschnitte zum Spanienkrieg, ebd. S. 250, zum Zyklus „Genius“ vgl. ebd. Abb. 5.
- 49 R. Hiepe, *Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*; Frankfurt 1960, S. 58, Abb. 19.
- 50 Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß auch die Nationalsozialisten dem Holzschnitt den Charakter der Politikunst zuerkannten: H. Wühr, *Graphik: Politische Kunst, Kunst im 3. Reich*, 2, 1938, S. 163-168 und die dort zitierten „Mappen“ mit Holzschnitten von dem Rheinländer G. Sluyterman von Langereyde, „Der Führer spricht“; eine weitere mit Linolschnitten desselben „Es mahnen die Väter“; und Holzschnittfolgen des Grazer Künstlers E. Dombrowski „Volksschicksal“, zur Interpretation dieser Folge über den Bauernkrieg vgl. H. Weber, *Der deutsche Holzschnitt der Gegenwart, Kunst im Deutschen Reich*, 5, 1941, S. 318; bei Weber, S. 307-320 wird vorrangig der illustrative Holzschnitt, die Landschafts- und Architekturdarstellung breiter zitiert – bemerkenswert für das Kriegsjahr 1941 im Vergleich zur Politpropaganda im „Frieden“ 1938 – und abgebildet, doch eine weitere Spruchblattfolge von Sluyterman von Langereyde wird erwähnt: „Des Deutschen Volkes Lied“ und der Holzschnitt eines Reiters mit folgendem Untertitel abgebildet: „Sieg oder Unsieg ruht in Gottes Hand / Der Ehre sind wir selber Herr und König“; auf S. 312 findet sich folgende enthüllende Medienanalyse: „... die propagandistische Wirkung, die der Holzschnitt in seinen Blütezeiten als einziges volksnahes Verständigungsmittel hatte, ist heute wesentlich durch die Entwicklung anderer propagandistischer Methoden zurückgedrängt.“

- 51 D. Schmidt, a.a.O. 1963, S. 119.
- 52 Nach Hiepe, a.a.O. 1978, S. 77, was man vergleichbar in deutschen wie in englischen Flugblattserien verfolgen kann, so in Mainz, Gutenberg-Museum 1979 (s. Anm. 1), nicht im Katalog.
- 53 Wulf, Die bildenden Künste im 3. Reich; 1963, rororo 1966, S. 40; zitiert nach einem Brief Noldes vom 12.7.1937 an den Präsidenten der preußischen Akademie der Künste. Original im Archiv der Akademie der Künste in West-Berlin. Dort auch weitere Dokumente, Wulf, S. 349, Anm. 4.
- 54 H. Brenner, Die Kunstpolitik im 3. Reich; rororo 1963, S. 68.
- 55 Vgl. Anm. 31, wobei bes. auf Roon, a.a.O. 1979 hingewiesen sei, der meint, Unzufriedenheit mit dem System und Widerstand auseinanderhalten zu sollen.
- 56 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 16.
- 57 Times vom 7.7.1938, S. 11. Wulf, a.a.O., S. 249, mit Corinth, Liebermann, Beckmann, Hofer, Kirchner, Kokoschka, Kolbe, Marc, Müller, Grosz, Kandinsky, Klee, Modersohn-Becker, Lehmbruck.
- 58 Für das Inland analysiert dieses Problem in der Literaturgeschichte R. Schnell, vgl. Anm. 21. Zu den gleichzeitigen Analysen in- und ausländischen Widerstandes in der Exilliteratur vgl. G. Berglund, Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholmer Germanistische Forschungen 11, Stockholm 1972.
- 59 G.L. Mosse, Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler. 1. Aufl. New York 1966; deutsch: Königstein 1978. H. Focke, U. Reiner, Alltag unterm Hakenkreuz, rororo 4431, Hamburg 1979 mit unzureichenden Quellenangaben.
- 60 H.-J. Gamm, Der Flüsterwitz im 3. Reich; München 1963, S. 138.
- 61 B. Mausbach-Bromberger, Anm. 30, S. 81, bildet eine Karnevalszeitung „Heddemer Käwwern“ ab, die 1936 verboten wurde, weil die rechte Narrenmaske mit Schnauzbart und „Locke“ eine Beleidigung des Führers darstellte. Zur Karikatur Hitlers nur durch seinen Bart und die Haupthaare, spricht „Hitlerlocke“, im Vergleich zu Stalin siehe „Wolkiger Beobachter“, Flugblattzeichnung, Einsatzzeit 18.1. – 2.3. 1940; Kl. Kirchner, Flugblätter aus England 1939-40-41, Erlangen 1978, Bd. 1, S. 53. Hitler in der Karikatur der Welt 1924-1934, mit Kommentaren aus dem 3. Reich; Melzer Verlag o.J., S. 87: „L'ami du Peuple“, Paris, den 7.2.1933.
- 62 H.A. Walter, Deutsche Exilliteratur 1933-1950; Stuttgart 1978. Fährnders, Karrenbrock, Rector, Hsg. Slg. antifaschistischer, sozialistischer Erzählungen 1933-1945; Slg. Luchterhand 162, Darmstadt Neuwied 1974. Literatur und Widerstand, Anthologie Europäischer Poesie und Prosa (Röderberg Verlag), Frankfurt 1969. An den Wind geschrieben, Lyrik der Freiheit, Gedichte des Jahres 1933-45; hsg. v. M. Schlösser, H.R. Ropertz, Agora Bd. 13/14, Darmstadt 1960. Lebensbilder und letzte Briefe deutscher Widerstandskämpfer, mit einem Geleitwort von Clara Harnack (Schromm Verlag) Ludwigsburg 1960. Du hast mich heimgesucht bei Nacht, Abschiedsbriefe und Aufzeichnungen des Widerstands 1933-1945, hrsg. v. H. Gollwitzer, K. Kuhn, R. Schneider; München 1954.
- 63 F. Vaßen, „Das illegale Wort“. Literatur und Literaturverhältnisse des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller nach 1933, in: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10, Kunst und Kultur im deutschen Faschismus (Hrsg. R. Schnell), Stuttgart 1978, S. 285-327. Leider erst nach der Drucklegung las ich W. Emmerich, Die Literatur des antifaschistischen Widerstandes in Deutschland, in: H. Denkler und K. Primm (Hrsg.), Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Themen – Traditionen – Wirkungen, Stuttgart 1976, S. 427-458, dessen methodischer Ansatz zur Gliederung und Analyse der Widerstandsliteratur auch für die Geschichte der darstellenden Kunst im Widerstand richtungsweisend erscheint.
- 64 G. Zorn, G. Meyer, Frauen gegen Hitler; Frankfurt 1974, S. 49f. F. Kaspar, Das Schicksal der Gruppe G; Berlin 1960. Altmann, Brüdigam, Mausbach-Bromberger, vgl. Anm. 95, S. 167.
- 64 Kölner Volksblatt, April 1979, S. 1,3. G. Weisenborn, Der lautlose Aufstand; 1. Aufl. 1953, Frankfurt 1974, S. 311.

65 ders., a.a.O. 1974, S. 247.

66 W. Bohn, Stuttgart: Geheim? Generalstreik als Antwort, S. 13ff., S. 151 Abb. von Aufklebern und Flugschriften. Roon, a.a.O. 1979, S. 21.

67 Hüttenberger, a.a.O. 1977, S. 132.

68 Mausbach-Bromberger, a.a.O. 1976, S. 178; wegen Verweigerung des Hitlergrüßes s. W. Langhoff, Die Moorsoldaten, 13 Monate Konzentrationslager, geschrieben 1935, 4. Aufl. Stuttgart 1978, S. 311-313.

69 W. Bohn, a.a.O. 1978, S. 139. A. Frank, Oeuvrekatalog der Druckgraphik, Leipzig 1974, S. 18; L. Haag, Eine Handvoll Staub, geschrieben 1944, Erstveröffentlichung Nürnberg 1947, vorliegende Ausgabe: Frankfurt 1977, S. 25.

70 Weisenborn, a.a.O. 1974, S. 21. E. Wolf, Zum Verhältnis der politischen und moralischen Motive in der deutschen Widerstandsbewegung. In: Der deutsche Widerstand gegen Hitler; hsg. v. W. Schmitthenner, H. Buchheim; Köln 1965, S. 216. Die skeptische Behandlung der „Antifaschistischen Ausschüsse“ nach dem Kriege läßt ebenfalls darauf schließen, Borsdorf, Niethammer, vgl. Anm. 77 S. 79-124.

71 Nach Brenner, a.a.O. 1963, S. 112, waren 40% der Themen der in der großen deutschen Kunstausstellung im Hause der deutschen Kunst 1937 eingereichten Bilder Landschaften. A.H., wohl A. Heilmeyer, Die Landschaft. Kunst im 3. Reich, 1937, Heft 9, S. 10ff. W. Westecker, Romantische Strömungen in der gegenwärtigen deutschen Landschaftsmalerei. Kunst im 3. Reich, 2, 1938, S. 86-93. Sinnbilder deutschen Landes, zu H. Gradls Gemälden für die neue Reichskanzlei. Kunst im Deutschen Reich, 3, 1939, S. 218ff.

72 Kunst im Deutschen Reich, 5, 1941, S. 270. Katalog: Kunst im 3. Reich, a.a.O. 1974, S. 157. Eine weitere Winterlandschaft dieser Richtung von O. Gross, Rot a. See, ist abgebildet in: Kunst im 3. Reich, 9, 1937, S. 13, und: W. Müller, Sudetendeutsche Grenzlandschaft, (Aus der großen Deutschen Kunstausstellung, München 1937). W. Westecker, a.a.O. 1938, S. 89.

73 W. Kloos, Deutsche Innerlichkeit. Zum 100. Todestag von C.D. Friedrich, Die Kunst im Deutschen Reich, 4, 1940, S. 151-158, als ewiges Grunderlebnis des nordischen Menschen; P. Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte bei C.D. Friedrich, Kiel 1974, S. 10.

74 Z.B. bei H. Grundigs Vorortlandschaft „Herbst“ 1933; H. Grundig, Malerei, Graphik. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste der DDR, Berlin-Ost, und Museum der bildenden Künste Leipzig 1973/74. Abb. 17 ist man aufgrund von Grundigs Zugehörigkeit zur verfolgten KPD veranlaßt, auf der Straße und dem Bürgersteig die viele rote Farbe nicht nur von den fallenden roten Herbstblättern herzuleiten, sondern mit den Blutspuren des Naziterrors in Verbindung zu bringen. Für die Naturlyrik unternimmt R. Schnell, vgl. Anm. 21, S. 67-69, „Flucht und Protest“. Naturlyrik als „Opposition“ bei O. Loerke u. W. Lehmann eine differenzierte, historisch vergleichende Analyse.

75 Vgl. Katalog: Kunst der dreißiger Jahre. A.a.O. 1977, Abb. S. 130 (Nr. 131).

76 Vergleichbar wäre diese Tendenz in der deutschen Literaturgeschichte mit der Auseinandersetzung um die „innere Emigration“ der im Lande verbliebenen Dichter als Vorbild für die Nachkriegsliteratur in Westdeutschland. Ch.W. Hoffmann, Opposition Poetry in Nazi Germany; Los Angeles 1962, S. 161. Dagegen R. Schnell, vgl. Anm. 21, S. 1-15, „Die Funktionalisierung der inneren Emigration nach 1945“ und S. 39, 56. Wie der Kunstbetrieb tatsächlich nach dem Kriege funktionierte, analysiert F.-J. Verspohl, Notizen zur „Kunstszene“ in der Bundesrepublik Deutschland (einschl. Westberlin) 1945-1978, II Der Nährboden der Nachkriegskunst, aus: Rückschau Villa Massimo 1957-1974, Baden-Baden 1978/79, Berlin u.a.O. 1979, S. 12-16, u. S. 22f.

77 Vgl. hierzu M. Damus, Der Kunstwissenschaftler. Die Vergegenständlichung bürgerlicher Wertvorstellungen in der Denkmalplastik; das Denkmal zur Erinnerung an den 20. Juli 1944 von R. Scheibe in Berlin — der nackte Jüngling als Symbolfigur für den Widerstand, Kunst und Unterricht, Sonderheft von Kunst im Unterricht, 1974, S. 70-80. Ein wichtiger Bildband zum

Jahr 1945 ist „Deutschland im April 1945“ von M. Bourke-White, 1. Aufl. 1946 in New York, dtsh. München 1979 (Schirmer Mosel). Der entsprechende Textband wäre „Zwischen Befreiung und Besatzung“, Analysen des US-Geheimdienstes über Positionen und Strukturen deutscher Politik 1945, hsg. v. U. Borsdorf, L. Niethammer, Wuppertal 1976.

78 Katalog: „Im Namen des Volkes – Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab“, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1979, S. 160 und F.-J. Verspohl, vgl. Anm. 76, S. 22f.

79 J. Helds Analysen zur Kunst von 1945-49, vgl. Vortrag in Tübingen 1977.

80 Weiteres Material ist gesammelt bei H. Seiler, Das Bild des Krieges; hsg. v. Luftkommando VI, Münster, Wehrbetreuung 1942, und W. Horn. Symbole der Tat; Zur Ausstellung „Polenfeldzug in Bildern und Bildnissen“, Kunst im Deutschen Reich, 4, 1940, S. 36-53. R. Scholz, Malerei als Ausdruck des Zeitgeschehens. Zur Ausstellung „Maler an der Front“ in Berlin, Kunst im Deutschen Reich, 5, 1941, S. 131-143. W. Horn, Der Krieg als inneres Erlebnis. Zu den neuen Zeichnungen des SS-Kriegsberichterstatters W. Petersen, Kunst im Deutschen Reich, 6, 1942, S. 282-287.

81 Vgl. Frommhold, a.a.O. 1968, Abb. 247, 249.

82 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 581.

83 Leider ohne Auseinandersetzung mit W. Brunner, NSDAP schlägt zu – Schlemmer schweigt. Aus: Die Kunst ist frei, das Nähere bestimmt die Polizei. Bauhaus – ein Schritt vor, zwei zurück. Katalog: Galerie 70, Berlin 1977, S. 93-111.

84 Vgl. Frommhold, a.a.O. 1968, S. 24, 35, 39.

85 Katalog: Galerie 70, vgl. Anm. 83, S. 90. Nur noch als Photo vorhanden, vgl. Oeuvrekatalog Anm. 69, Nr. 380.

86 Altmann, Brüdigam ... ,vgl. Anm. 95, S. 231, 209.

87 Frommhold, a.a.O. 1968, Nr. 618, 619, S. 570.

88 Frommhold, a.a.O. 1968, S. 555.

89 Frommhold, a.a.O. 1968, Nr. 602, S. 553. Hiepe, a.a.O. 1978, S. 81. Wobei seine Graphik den politischen Widerstand nicht direkt, sondern verschlüsselt, möglicherweise als Antwort und Entgegnung auf die Antikenrezeption der NS-Kunst, formuliert. Prometheus, der Titanensohn,



Abbildung 3:
Julo Levin, Prometheus,
Holzschnitt, als Neujahrsgruß
1942/43 an die Freunde des
Künstlers verschickt.

Lichtbringer und Vater der Menschen, entging den Nazis als Feuerbringer und Menschenbildner keineswegs, so A. Breker, Prometheus; Kunst im 3. Reich, 2, 1938, S. 103, wieder abgebildet in Farbe: zur Arno Breker-Kollektivausstellung in Paris, Kunst im Deutschen Reich, 6, 1942, S. 178; Thorak, Kunst im Deutschen Reich, 7, 1943, S. 269; zu Rittichs Deutung vgl. Text S. 263; Niemöller wandte sich in einer seiner letzten Predigten in Berlin-Dahlem, kurz vor seiner Inhaftierung 1937, gegen das Prometheus-Idol: „Liebe Freunde . . . , daß wir doch ja nicht jenen verführerischen Stimmen unser Ohr leihen, die uns den Ruf Gottes zur Buße und Umkehr verächtlich machen wollen, wenn man sagt, die einzige angemessene Haltung für einen deutschen Menschen von heute sei die Haltung eines Prometheus oder eines Luzifer, die Haltung eines trotzens Titanen gegen den Willen Gottes und die Schickungen des Lebens.“ aus: M. Niemöller, Herr ist Jesus Christus. Die letzten 28 Predigten, gehalten in den Jahren 1936 und 1937 in Berlin-Dahlem; Halle/Westfalen 1946, S. 234. Sowie die Karikierung des Lichtbringers im Simplicissimus, Jg. 48, 1943, Nr. 39, S. 509, Titelseite, vgl. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst in München, 1978, S. 322. NS-Dichtungen sind: K. Bertling und J. Menge, Prometheus. Ein chorisches Spiel von Licht, Leipzig 1934, sowie R. Heubner, Prometheus. Dichtung, Berlin 1942, zitiert nach R. Trousson, Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne. Tome II, Geneve 1964, S. 455ff. Levin greift das tragische Ende des Titanensohnes auf, nämlich angeschmiedet im Gebirge Kaukasos (vgl. die Kämpfe der deutschen Wehrmacht dort um diese Zeit), frißt ein Adler täglich seine nachts nachwachsende Leber auf. Die mächtige Gestalt des Adlers, tausendfaches Symbol des Nazideutschlands, quält den gefesselten Menschen. Wobei zu klären wäre, inwieweit hier Levin nur seine eigene hoffnungslose Situation ausdrücken konnte oder auch auf die gesamtpolitische Lage anspielt und Kenntnis von der Prometheus-Symbolik bei Lipschitz hatte, (Prometheus den Adler würgend 1937, über dem Portal des Grand Palais der Weltausstellung in Paris, als Entgegnung zum deutschen Faschismus: Frommhold, a.a.O. 1968, S. 44 und das Kapitel Widerstand zwischen den Abb. unpaginiert, Heine kannte, der in „Deutschland — ein Wintermärchen“, 1844, Cap. XVIII, den Angsttraum in der preußischen Festung Minden hat, selber das angeketete Prometheusschicksal zu erleiden und von dem *preußischen* Adler die Leber aus der Brust herausgefressen zu bekommen, oder Marx gelesen hat, der in der Vorrede seiner Dissertation schrieb: „Prometheus ist der vornehmste Heilige im philosophischen Kalender“. Hierzu, zu Heine und zur weiteren Verwendung des Prometheussymbolen im deutschen Widerstand im 3. Reich: H.-W. Jäger, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz; Stuttgart 1971, S. 62ff. und bes. Anm. 275.

90 Frommhold, a.a.O. 1968, Nr. 443-495; Katalog: Lebenswille hinter Stacheldraht; Kunsthalle Weimar 1975, Museum für deutsche Geschichte, Berlin (Ost), 1975, F. Pingel, Häftlinge unter SS-Herrschaft. Widerstand, Selbstbehauptung und Vernichtung im Konzentrationslager, Hamburg 1978.

91 P. Weiss, Die Ästhetik des Widerstandes; Band 1+2, Frankfurt 1975 und 1978. Bespr. P. Schmandt, Kritische Berichte, 7, Heft 2/3, 1979, S. 42-59.

92 Wie bei vielen Besuchern während zweier Tage beobachtet.

93 Abgebildet bei „Wegbereiter“, a.a.O. 1976, S. 352.

94 Im Sinne Roons, a.a.O. 1979, S. 25.

95 Für die vielen Gruppen verschiedenster politischer Zielsetzungen sei hier nur auswahlhaft an das viele Dokumentationsmaterial bei Roon, a.a.O. 1979; Altmann, Brüdigam, Mausbach-Bromberger, Oppenheimer, Der deutsche antifaschistische Widerstand 1933-45, Frankfurt 1978 und G. Weisenborn, Der lautlose Aufstand, 1. Aufl. Hamburg 1953, 4. Aufl. Frankfurt 1974 erinnert.

Ein schriftliches Zeugnis über die Arbeit in der Gruppe sei hier zitiert:

Helmut James Graf Moltke konnte aus dienstlichen Gründen 1942 in die Türkei reisen, von wo er einem Freund Folgendes nach England schrieb: „Ich muß sagen, daß wir unter dem unglaublichen Druck, unter dem wir arbeiten müssen, Fortschritte gemacht haben, die eines Tages sichtbar werden. Kannst Du Dir vorstellen, als Gruppe zu arbeiten, wenn man das Telephon nicht benutzen kann, wenn Du die Namen Deiner nächsten Freunde anderen Freunden nicht nennen darfst aus Angst, daß einer von ihnen erwischt werden und die Namen unter Druck preisgeben könnte?“ Aus: H. Graf v. Moltke, Letzte Briefe aus dem Gefängnis Tegel, Berlin 1953, unveränderte 4. Aufl. S. 21.