

Autopsie der Kontinuitäten

Raphael Gross und
Wolfgang Brauneis (Hg.)
**Die Liste der „Gottbegnadeten“:
Künstler des Nationalsozialismus
in der Bundesrepublik.** Deutsches
Historisches Museum Berlin,
27. August–5. Dezember 2021.
München, Prestel 2021.
216 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7913-7922-7. € 34,00

**Die Künstler der
„Gottbegnadeten-Liste“ nach
1945. Geschichte / Kunst / Politik.**
Tagung veranstaltet vom Deutschen
Historischen Museum am
15. November 2021 im
Zeughauskino im DHM Berlin

Das Deutsche Historische Museum in Berlin nahm zuletzt in noch nie dagewesener Spannweite die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit in den Blick: Zum einen mit einer Schau über die aufgrund ihrer Bedeutung für das NS-Regime vom Kriegs- und Arbeitsdienst verschonten Künstler (die „Gottbegnadeten“) und deren Berufstätigkeit in der Bundesrepublik, zum anderen mit der Geschichte der „documenta“ (vgl. dazu die Rezensionen von Harald Kimpel und Christian Fuhrmeister in diesem Heft). Hinter beiden stand mehr oder weniger prominent die Frage nach Kontinuität und Wandel von Personal und Gedankengut im Kunstbetrieb nach 1945 und deren Kontext.

SACHSTAND: VERDRÄNGT UND VERGESSEN

Ausgangspunkt für die erstgenannte Ausstellung war die 1944 erstellte, seinerzeit unveröffentlichte „Gottbegnadeten-Liste“, die 378 Kulturschaffende aus allen Bereichen verzeichnet. 114 Maler

und Bildhauer werden darin genannt, darunter keine Frau. Dies lag nicht nur an der Tatsache, dass bildende Künstlerinnen nicht dem Frauenbild des NS entsprachen, sondern auch daran, dass Frauen erst im letzten Aufgebot zum Kriegsdienst eingezogen wurden, vor dem die UK-Stellung durch diese Liste schützen sollte. Die Liste hatte Vorläufer u. a. in den Steuerfreistellungslisten seit 1938, in denen bereits Namen wie Breker, Kolbe und Scheibe firmierten, die dann als „Gottbegnadete“ in den Genuss des Privilegs der Unabkömmlichkeit während des Krieges kommen sollten. Der religiös aufgeladene Begriff irritiert heute, entsprach aber dem tradierten Geniekult, der im Konzept der geistigen Führerschaft mit Ausrichtung auf die sogenannte Volksgemeinschaft aufging.

Während die Nachkriegskarrieren von Künstlern wie Arno Breker, Hermann Kaspar und Werner Peiner in die Schlagzeilen gerieten, weil sie auch öffentliche Proteste auslösten (z. B. Reinhard Müller-Mehlis, *Der Fall Hermann Kaspar. Eine Dokumentation*, München 1966; vgl. Begleitband, 77–85), ist der Großteil der anderen Künstler heute vergessen. Es ist das Verdienst der Ausstellung, gerade deren Leben und Werk zu beleuchten, da letzteres nach wie vor weitgehend unbeachtet den öffentlichen Raum mitprägt, wie in den ca. 300 bislang schon dokumentierten Werken anschaulich wird. Die Meinung, dass die Nazikunst einfach „spurlos verschwand“, wie Werner Haftmann es formulierte (15), teilten viele allzu gerne und verhinderten dadurch eine breit angelegte Aufarbeitung.

Hakenkreuze und braune Uniformen sah man nach 1945 zwar nicht mehr in der Kunst, allerdings gab es noch genügend Bilder von jungen Müttern, Bäuerinnen, Sämännern, monumentalisierten Stahlarbeitern und sporttreibenden Jugendlichen usw., die ihre Abnehmer bei den neuen und alten Eliten fanden. Wie waren die Wege und Bedingungen der Anpassung an die geänderten Verhältnisse? Manche suchten ihre Themen nun

auch (wieder) in Mythologie, Allegorie und religiöser Kunst (z. B. Rudolf Hermann Eisenmenger, Hermann Kaspar, Hermann Peiner). In der Berliner Ausstellung zu sehen war u. a. das aus 26 Tafelgemälden bestehende Werk „Dämonen der Stunde“ (1944–46) von Peiner (einst Leiter der Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei), das personifizierte Laster zeigt und in den 1970er Jahren ausgezeichnet wurde, nämlich vom rechtsextremen „Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes“. Andere waren als Porträtmaler erfolgreich (z. B. Paul Mathias Padua).

KEIN SPURLOSES VERSCHWINDEN

Der Begleitband zur Ausstellung stellt nach den einleitenden Essays des Kurators Wolfgang Brauneis sowie von Irith Dublon-Knebel, die in ihrer 1994 an der Universität Tel Aviv abgeschlossenen Dissertation das Thema erstmalig bearbeitete, die „gottbegnadeten“ Künstler unter vier verschiedenen Aspekten vor: Zuerst wird deren Stellung im NS-Kunstbetrieb an vier Beispielen erläutert, dann wird

ebenfalls exemplarisch auf einzelne Werke im staatlichen Auftrag eingegangen, um schließlich die Rezeption der Werke zu beleuchten. Der Band schließt mit einer Auswahl der ca. 300 heute noch im öffentlichen Raum Deutschlands und Österreichs befindlichen Werke der betreffenden Künstler. Sämtliche dokumentierten Werke sind auch online abrufbar (<https://storage.googleapis.com/dhm-gottbegnadete/6qv8WcJPDT9eaFVv/index.html#/>).

Am 15. November 2021 fand begleitend zur Ausstellung eine Tagung zum Thema statt, die ein breites Spektrum an Forschungsansätzen bot. Ein besonderer Gewinn war die Einbeziehung der österreichischen Perspektive. Dort fand die Aufarbeitung unter anderen Vorzeichen als in Deutsch-



Abb. 1 Georg Kolbe, Beethoven-Denkmal, 1926–47. Frankfurt a. M., Taunusanlage ([https://de.wikipedia.org/wiki/Beethoven-Denkmal_\(Frankfurt_am_Main\)#/media/Datei:Taunusanlage-beethoven-denkmal-2011-ffm-030.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Beethoven-Denkmal_(Frankfurt_am_Main)#/media/Datei:Taunusanlage-beethoven-denkmal-2011-ffm-030.jpg); CC BY-SA 3.0)

land statt. Sie wurde nicht ausgelöst durch die Prozesse gegen die Auschwitzverbrecher in den 1960ern, sondern erst Mitte der 1980er Jahre durch die Enthüllung der NS-Vergangenheit des ehemaligen UN-Generalsekretärs (1972–81) und späteren österreichischen Bundespräsidenten (1986–92) Kurt Waldheim. In den 1990ern folgten neue Rückgabegesetze sowie der Beschluss über Reparationszahlungen und auch die Anerkennung aller Opfer des Nationalsozialismus. Ein Markstein für die Aufarbeitung der österreichischen Kunstgeschichte jener Zeit war Jan Tabor's Ausstellung „Kunst und Diktatur“ im Jahr 1994. Bei der Tagung wurden die Themen der Ausstellung vertieft und sollten auch zur Diskussion gestellt werden. Letzteres konnte aufgrund des engen Zeitkorsetts nur in Ansätzen gelingen. Raphael Gross hob in seiner Begrüßung die Relevanz des Themas hervor, indem er betonte, dass die „Gottbegnadeten“ die visuelle Kultur Deutschlands geprägt hätten. Zwar gilt dies nicht uneingeschränkt, doch zeigte die Tagung mit den Beiträgen von Oliver Rathkolb und Veronika Floch, dass auch in Österreich diese Künstler eine maßgebliche Rolle im staatlich geförderten Kunstbetrieb nach 1945 spielten.

Irith Dublon-Knebel legte in ihrem Beitrag erneut die historischen wie auch die historiographischen Voraussetzungen für diese Kontinuitäten dar (vgl. Begleitband 24–33). Infolge der Auffassung der Nationalsozialisten, dass Kunst als „Waffe“ (Paul Schultze-Naumburg) einzusetzen sei, war diese wie noch nie zuvor in den Staat integriert. Das bedeutete, dass der Staat in bis dato unbekanntem Maße als „Kurator“ auftrat. Die Weiterarbeit der so geförderten Künstler in Deutschland nach 1945 basierte auf ihrer mehrheitlichen Akzeptanz und den Kompromissen, die die Künstler eingingen. Grundsätzlich vermied man es, deren Vergangenheit zu thematisieren, so wie man die eigene verdrängte. Auch die kunsthistorische Forschung konzentrierte sich erst auf die Historie der Institutionen des Kunstbetriebes, so präsentierte die 1974–75 gezeigte Wanderausstellung „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ von Georg Bussmann keine personalisierte

Geschichte. Daneben wurden die ikonographischen Quellen der NS-Kunst analysiert, die, wie Haftmann erklärte, eigentlich keine Kunst gewesen sei. Stattdessen schrieb man über die 12 Jahre der NS-Diktatur eine „Ersatzgeschichte“, deren Gegenstand die sog. „Entartete Kunst“ gewesen sei (vgl. Julia Voss, Die Verdrängung von 1938 in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute, in: *1938. Kunst – Künstler – Politik*. Ausst.kat. des Jüdischen Museums Frankfurt a. M., Göttingen 2014, 322f.). Ihrer Forderung nach Personalisierung entsprechend, erläuterte Dublon-Knebel die Kontinuitäten am Beispiel der Künstler Oskar Martin-Amorbach, Adolf Wissel, Ferdinand Staeger und Richard Heymann.

KONTINUITÄTEN SEZIEREN

Der Wiener Historiker Oliver Rathkolb wies in seinem Beitrag darauf hin, dass die Vorstellung der Gottbegnadetheit zuvor schon historisch-legitimatisiert mit Goethe verbunden worden sei, zudem habe der Rückgriff auf religiöse Vorstellungen die Emotionen angesprochen. Wichtig erschien ihm die Tatsache, dass die US-amerikanischen Listen der zum Wiederaufbau geeigneten Personen weitgehend ohne Maler und Bildhauer auskamen, worin sich ein anderer Kulturbegriff spiegele. Architektur, Musik, Film, Theater und Tanz hatten hier eine größere Bedeutung. Zudem mag darin auch ein Grund liegen, warum dieser Bereich so wenig im Fokus stand und Kontinuitäten einfacher möglich waren. In der anschließenden Diskussion unter der Leitung von Michael Wildt wurde nach den Kontinuitäten seit der Weimarer Republik gefragt. In der Tat gab es diese durch die besondere Ausprägung staatlicher Kunstförderung, aber auch in Form des Geniekults, dem schon Dada und andere avantgardistische Bewegungen eine kollektivistische Programmatik entgegengesetzt hatten. Die Idee vom „Künstler als Führer“ wurde schließlich schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert kultiviert. Als „Transportriemen“ des Konservatismus katholischer Prägung bis in die Nachkriegszeit bezeichnete Rathkolb Hans Sedlmayr's Buch *Verlust der Mitte* von 1948, dessen Übersetzungen in Staaten

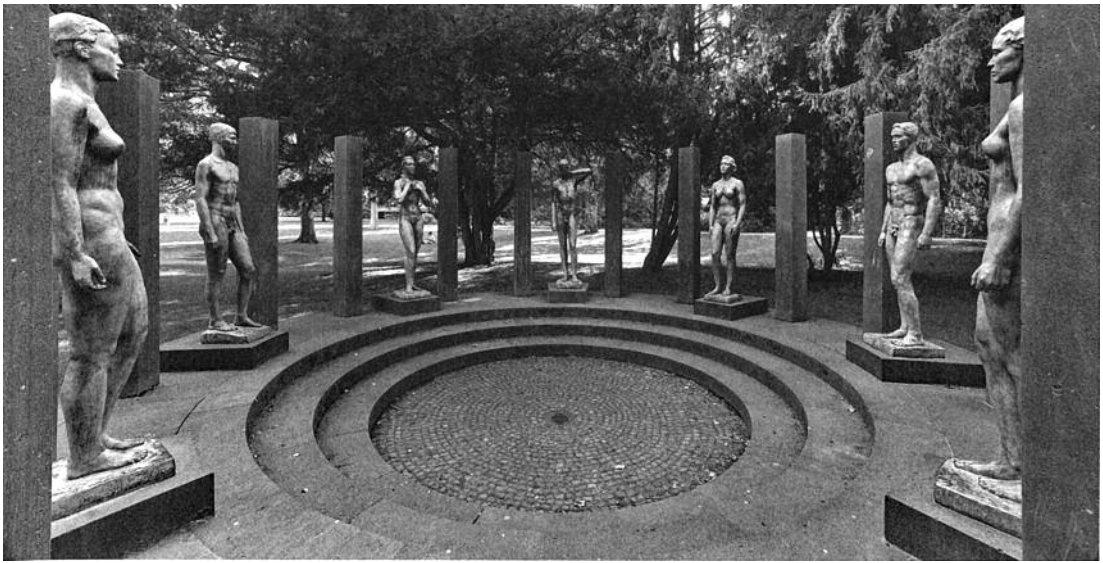


Abb. 2 Georg Kolbe, Ring der Statuen, 1933–47. Frankfurt a. M., Rothschildpark (Kat., S. 151, Abb. 2)

mit längerer demokratischer Tradition wie Frankreich keinen Erfolg hatten.

Der Fall Georg Kolbe, den Ambra Frank an Werken in Frankfurt a. M. vorstellte, zeigte die ganze Ambiguität künstlerischer Produktion von 1933 bis 1947. Kolbe, dessen Name auf der US-amerikanischen „White List“ stand, der also als für den Wiederaufbau geeignet erschien, hatte bei Paul Cassirer seine anfänglich dem Expressionismus zugeneigten Werke ausgestellt, bekam dann nach 1933 aber öffentliche Aufträge (wie z. B. für das Kriegerdenkmal in Stralsund 1934, das unmissverständlich Kampfbereitschaft signalisiert). Schließlich wurde Kolbe mit einem Platz auf der Gottbegnadeten-Liste als 65-Jähriger geehrt. Kolbes Werke fanden ungeachtet dessen in den Städten der BRD zentrale Aufstellungsorte. Die beiden Frankfurter Beispiele, das Beethovendenkmal (1926–47) in der Taunusanlage (Abb. 1) oder der „Ring der Statuen“ (1933–47; Abb. 2) im Rothschildpark, zeigen dies anschaulich. Dass von drei der sieben Figuren, die 1954 dort aufgestellt wurden, erste Güsse in der GDK 1938 gezeigt und u. a. an Hitler verkauft worden waren (Begleitband, 151; z. B. <http://www.gdk-research.de/de/obj19401414.html>), ist ein Beispiel dafür, wie solche Werke auch einen ständigen Affront gegenüber den Verfolgten des Regimes darstellen können. Die Kolbe-Forschung wird auf der Basis eines 2020 wieder an die Kolbe-Stiftung zurückgeführten bedeutenden Teils des Nachlasses (neben

Werken mehr als 3000 Briefe und Geschäftspapiere) auch das Bild des Künstlers in der Nachkriegszeit schärfen können. Eine Tagung vom 2.–3.9.2022 soll erste Ergebnisse über die Kontinuitäten und Brüche in Leben und Werk des Künstlers sowie dessen Rezeption präsentieren (<https://georg-kolbe-museum.de/sammlung/forschung/>).

Silke Wenk forderte in der von ihr geleiteten anschließenden Diskussion, das – gegebenenfalls Nazistische (Anm. d. Verf.) – in der Nachkriegskunst der „Gottbegnadeten“ zu definieren, welches im Betrachter noch immer Unbehagen auslöse und doch nicht einfach zu fassen sei. Eine solche Definition als nazistisch ist sicherlich nicht pauschal, sondern nur für jedes einzelne Werk auch mit Blick auf den Aufstellungsort möglich, wie der erwähnte „Ring der Statuen“ zeigt. In Fällen wie dem Beethovendenkmal Kolbes, das 1951 aufgestellt wurde (vgl. Abb. 1), hätte man dies in der Tat genauer analysieren können, wie auch seitens des Auditoriums angemerkt wurde. Geniekult, Heroisierung ins Übermenschliche sind deutlich an Körpersprache und Körperbild der Figuren ablesbar. Ansätze zu einer Analyse von Körperbildern wurden bereits auf der Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München „Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder // Kunst im Nationalsozialismus“ (11.–13.10.2021) diskutiert. Hier ist das Fach Kunstgeschichte weiterhin gefragt, die vielfach noch herrschende Sprachlosigkeit zu überwinden.



Abb. 3 Der eiserne Vorhang der Wiener Staatsoper mit dem Entwurf „Orpheus und Eurydike“ von Rudolf Hermann Eisenmenger, um 1955 [Kat., S. 7, Kat.-Nr. 202; © Bonn, VG Bild-Kunst 2022]

arbeitete er mit mehreren „gottbegnadeten“ Bildhauern und Architekten zusammen. 1958 wurde Hans Brekers Ehrenmal der Sturmartillerie in Karlstadt von dem verurteilten Kriegsverbrecher Erich von Manstein in Anwesenheit von Angehörigen der Bundeswehr und der US-Army sowie des stellvertretenden Vorsitzenden des Bundestagsausschusses für Kriegsoffer- und Heimkehrerfragen enthüllt (Begleitband, 157).

Veronika Flocks Blick auf Österreich konzentrierte sich auf Rudolf H. Eisenmenger und sein Netzwerk. Dieser hatte nach unzähligen

KOMPARATISTISCHE PERSPEKTIVEN

Eine Künstler-Karriere, die in drei unterschiedlichen politischen Systemen funktionierte, präsentierte Swantje Greve mit dem Bildhauer Hans Breker, dem Bruder von Arno Breker: Nicht so erfolgreich wie dieser, wechselte er in die DDR, wo er unter dem Pseudonym Hans van Breek zahlreiche Staatsaufträge erhielt und schließlich Professor an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar wurde. 1954 verließ er die DDR wegen „mangelnder künstlerischer Freiheit“ und zog in die BRD, wo ihm sein Bruder den Wiedereinstieg ermöglichte. Am Düsseldorfer Rathaus

gen Arbeiten für und im Sinne des NS auch den Entwurf zu einem der letzten Aufträge der Reichskanzlei anlässlich Hitlers Geburtstags 1945 geliefert, den großen Gobelin „Du bist Deutschland“ (2,85 x 2,40 m), der in der Wiener Gobel-Manufaktur AG ausgeführt wurde. Wegen Hitlers Selbstmord wurde er nicht mehr ausgeliefert. Eisenmenger, NSDAP-Mitglied seit 1933 (was damals in Österreich noch illegal war) und seit 1939 Präsident des Künstlerhauses in Wien, setzte nach Kriegsende nahezu nahtlos seine Erfolge fort: 1972 erhielt er den Goldenen Lorbeer des Künstlerhauses und im Jahr darauf das Große Silberne

Abb. 4 Enthüllung des Gobelins „Die Frau Musica“ von Hermann Kaspar in der Meistersingerhalle in Nürnberg, 12. Januar 1970 [Kat., S. 22, Kat.-Nr. 120]



Ehrenzeichen der Republik Österreich. An dem von ihm 1955 entworfenen Vorhang „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 3) für die Wiener Staatoper entzündete sich erst in jüngerer Zeit eine Debatte um den Umgang mit seinem Werk: 1997 entschied man sich für wechselnde Vorhänge,

die von unterschiedlichen Künstlern gestaltet werden. Eine ähnliche Kontinuität wies auch die Berufstätigkeit des Münchner Akademieprofessors Hermann Kaspar auf, die Wolfgang Brauneis vorstellte. Seit 1938 an der Stelle des diffamierten Carl Caspar lehrend und mit Aufgaben wie der Gestaltung der Festaufzüge zum „Tag der Deutschen Kunst“ betraut, musste er nach 1945 nur kurze Zeit den Dienst quittieren, den er dann bis 1972 ausübte. Der von ihm entworfene Gobelin „Frau Musica“ (ca. 5 x 6 m), trotz Protest 1970 enthüllt (Begleitband, 60f.), zielt heute noch die Nürnberger Meistersingerhalle (Abb. 4).

Die Seite des Protests wurde durch die Filmmacher Hans-Georg Ullrich und Detlef Gumm vertreten. 1981 drehten sie spontan und ohne Genehmigung einen 16-minütigen Dokumentarfilm über die Eröffnung der Ausstellung „Das Bildnis des Menschen im Werk von Arno Breker“ im Berliner „Club d’art“ des Bodo von Langen und dokumentierten die Proteste auf der Straße davor. Unter dem Titel „Breker oder nichts gelernt“ entlarvten sie Brekers relativierende und negierende Aussagen (z. B. „Ich würde mich interessieren,

wenn Sie etwas Politisches in meinem Werk entdecken“) im Rahmen dieser Veranstaltung durch die Konfrontation mit Filmausschnitten der NS-Propaganda, bei denen Brekers Werke im Mittelpunkt standen, sowie mit dessen eigenen früheren Äußerungen. Der Film erhielt bezeichnenderweise den „Preis der DDR-Film- und Fernsehschaffenden“, obwohl oder gerade weil die Autoren Westberliner waren. Jutta Braun leitete ihren Beitrag über die Aufarbeitung des NS in den BKM-geförderten Kultureinrichtungen mit den ernüchternden Worten „Er war nie weg“ ein und meinte damit „Hitler“ in den Behörden. Selbst beim International Tracing Service (ITS) in Bad Arolsen, aus dem die Arolsen Archives hervorgegangen sind, arbeiteten anfangs noch 133 Nazis. Dies verdeutlicht, dass es sich bei diesen Kontinuitäten um ein strukturelles Problem der Nachkriegszeit handelt; alte Netzwerke konnten noch lange gesamtgesellschaftlich wirksam bleiben, wie Theresa Sepp kürzlich für das Museumswesen anhand der Münchner Karriere von Ernst Buchner schlagend gezeigt hat (*Ernst Buchner [1892–1962]. Meister der Adaption von Kunst und Politik*, München 2020).

Immer wieder wurde von der Seite der Beiträger*innen der Ausstellung betont, dass es hier

nicht darum ginge, einzelne Künstler einer nationalsozialistischen Gesinnung zu überführen, sondern vielmehr das Phänomen der Kontinuität und Anpassung an verschiedene politische Systeme zu erforschen. Das wurde in dieser Breite und Konsequenz so noch nie unternommen und stellt die Frage nach dem Umgang mit diesem Erbe im öffentlichen Raum auf eine neue dokumentarische Basis. Die Aufarbeitung, die an den historischen Hotspots wie dem Berliner Olympiagelände und dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände mittlerweile sichtbare Formen angenommen hat, müsste dringend auch an anderen Orten stattfinden. Dies

wurde auch in der abschließenden Gesprächsrunde mit Dorothea Schöne, Stefanie Endlich, Martin Hochleitner, Kaspar Mühlemann Hartl und Michaela Meliàn deutlich, die sich seit Jahren in Deutschland und Österreich genau darum bemühen.

DR. ESTHER P. WIPFLER
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
 Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München
 e.wipfler@zikg.eu

„Das hohe Fest der Beliebigkeit“. Vom Einrennen offener Türen

documenta. Politik und Kunst.

Ausst.kat. Deutsches
 Historisches Museum Berlin,
 18.6.2021–9.1.2022. Hg. v. Raphael
 Gross. München/London/New York,
 Prestel 2021. 327 S.
 ISBN 978-3-86102-222-0. € 36,00.

Seit einiger Zeit haben documenta-Fans nichts zu lachen. Die weltweit wichtigste Ausstellungsreihe für Gegenwartskunst ist ins Gerede gekommen. Während mit Spannung beobachtet wird, wie das kuratorische Kollektiv ruangrupa für 2022 ein neues Kapitel Institutionsgeschichte schreibt, beginnt am anderen Ende eine planvolle Demontage der Ursprünge. Anlass sind die Entdeckungen zu Mitgliedschaften in NSDAP und SA, die Werner Haftmann, den kunsthistorischen Kompagnon von documenta-Gründer Arnold Bode und maßgeblichen Konzeptionisten der ersten drei Ausstel-

lungsversionen, als „kompromisslosen“ und „gewaltbereiten“ Schergen des nationalsozialistischen Regimes erscheinen lassen (vgl. Heinz Bude/Karin Wieland, Kompromisslos und gewaltbereit, in: *Die Zeit* vom 11.3.2021).

Eine der einflussreichsten kunstschriftstellerischen Leitfiguren des 20. Jahrhunderts wurde zum Ziel von Entlarvungsbemühungen, deren Aufklärungsfuror nicht nur Haftmann, sondern das gesamte Personal der frühen documenta-Jahre und mit ihm die Institution insgesamt in Misskredit bringen möchte. Man hält sich zugute, die „braunen Schatten“ der Kasseler Weltkunstausstellungsreihe aus „mythischem Dunkel“ aufgespürt zu haben, um ein Umschreiben der Institutionsgeschichte zu fordern. Diese Skandalisierung prägt denn auch die Ausstellung „documenta. Politik und Kunst“ im Deutschen Historischen Museum Berlin sowie die zugehörige Publikation. Beide konnten sich der Enthüllungseuphorie nicht entziehen, lieferte sie doch einen aktuellen Ansatzpunkt für das, was das Projekt unter „Politik und Kunst“ im Hinblick auf die Kunstvermittlungsinstitution verstehen konnte.