

ken, die den Verein durch freiwillig geleistete, unbezahlte Arbeit mühsam am Leben erhalten haben und weiter erhalten. Kann jedoch eine so kleine Institution überhaupt noch etwas bewirken? Daß es auch heute noch möglich ist, einen Verein mit vergleichbaren Zielen zu gründen und mit Erfolg zu lenken, zeigt das Beispiel der ‚Stiftung Denkmalschutz‘ und ihrer Zeitschrift *Monumente*. Ob man sie jedoch zum Vorbild wählen kann, bleibt zu diskutieren.

Der Verein könnte das Gewicht, das ihm als Institution noch geblieben ist, zur Unterstützung der Bemühungen einsetzen, Inventarisations-, Katalogisierungs- und Forschungsprojekte zu starten und zu fördern. Die Chancen, etwas zu bewirken, werden jedoch davon abhängen, ob es gelingt, mehr junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler für diese Ziele als Mitarbeiter zu gewinnen und mehr Förderung von außen einzuwerben. Insgesamt ist der Verein jedoch – wie das Fach Kunstgeschichte überhaupt – starkem Gegenwind ausgesetzt. Unter den gegebenen Umständen ist es deshalb wohl am sinnvollsten, sich weiter auf

die Förderung von Publikationen, wie die von Rüdiger Becksmann herausgegebene Reihe »Neue Forschungen zur deutschen Kunst«, zu konzentrieren.

Ein übernationaler Ansatz der Aktivitäten ist anzustreben. So wäre etwa die Gründung einer Publikationsreihe zur Kunstgeschichte im Hanseraum sinnvoll. Doch kann es gegenüber unseren Nachbarn nicht darum gehen, den deutschen kulturellen Anteil an deren Kunst zu bestimmen. Deshalb wäre zu diskutieren, ob man nicht auf das einengende Wort ‚Deutsch‘ im Vereinsnamen verzichtet. In jedem Falle ist in Zukunft von einem weiteren Kunstbegriff auszugehen und das 20. Jh. einzubeziehen.

Genau besehen altert ein Verein anders als seine jeweiligen Träger. Er kann sich durch neue Mitglieder und Initiativen wieder verjüngen und neue Kraft gewinnen. Daß dies stattfinden möge, ist dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft schon um der Erhaltung und Erforschung der Kunstwerke willen nachdrücklichst zu wünschen.

Robert Suckale

UWE FLECKNER (Hrsg.)

Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus

Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 1. Berlin, Akademie Verlag 2007. Hardcover, 388 S., 85 Abb. S/W. ISBN 978-3-05-004062-2. € 39,80

Die von der Ferdinand-Möller-Stiftung unterstützte Forschungsstelle „Entartete Kunst“ wurde 2003 an der FU Berlin gegründet und ist seit 2004 auch in Hamburg angesiedelt. Der Band präsentiert, so Uwe Fleckner in seinem knappen Vorwort, »die ersten handfesten Arbeitsergebnisse« (S. 3). Die vier aus Magisterarbeiten hervorgegangenen Aufsätze werden vom Herausgeber als »veritable Forschungsbeiträge« (3) charakterisiert; bei einem

Kolloquium in Berlin am 14. Juli 2007 wurde erläutert, daß bisher 15 Magisterarbeiten im Umfeld der Forschungsstelle entstanden seien und nicht weniger als 13 Dissertationen vorbereitet würden.

Grundsätzlich sind die Aktivitäten der Forschungsstelle ebenso wie der Auftakt der von der International Music & Art Foundation Vaduz geförderten Schriftenreihe vorbehaltlos zu begrüßen (vgl. die Besprechung von Olaf

Peters in: *Kunstform* 8 [2007], Nr. 12, http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2007_12&review_id=13266, bzw. *sehpunkte* 7 [2007], Nr. 12 [15.12.2007], <http://www.sehpunkte.de/2007/12/13266.html>). Sei es die Erschließung unbekannter Quellen, sei es die neue Interpretation bekannter Objekte und Ereignisse: Die hier versammelten Forschungsanstrengungen bieten handgreiflichen Nutzen. Doch der erklärte Anspruch, »insbesondere das ebenso kunstpolitische wie kunsttheoretische Phänomen einer Diffamierung avantgardistischer Kunst« zu ergründen (2), wird nur teilweise eingelöst: Erstens spielten genuin *kunsttheoretische* Erörterungen in der bekanntermaßen widersprüchlichen nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik nur eine untergeordnete Rolle gegenüber weltanschaulichen, rasseideologischen und parteitaktischen Aspekten – und sie werden in diesem Band folglich auch kaum jemals erwähnt. Zweitens ist die konzentrierte Auseinandersetzung mit den Quellen durch große Unterschiede der vier Autorinnen gekennzeichnet, was die notwendige Einbindung in den zeitgeschichtlichen Kontext und auch das Reflexionsniveau betrifft.

Ausgesprochen souverän ist der Beitrag von Isgard Kracht, die die Rezeption von Franz Marc im Nationalsozialismus untersucht (307-377). Auf der Basis umfassender Literatur- und Quellenrecherchen arbeitet sie heraus, wie Marc besonders in den ersten Jahren der Diktatur zugleich verehrt und verfemt werden konnte. Unter Berücksichtigung regionaler Spezifika (beispielsweise betreffend die unterschiedliche Haltung der Museumsdirektoren und Kulturpolitiker in Mannheim, Berlin und dem Rheinland hinsichtlich der Zuordnung Marcs zum »Kulturbolschewismus« oder zur »Neuen Deutschen Kunst«) und administrativer Vorgaben (etwa Anmeldepflicht von Kunstausstellungen ab 1935, Abschaffung der Kunstkritik 1936) liefert Kracht eine fundierte Studie, die mehrfach auch die Grenzen und Schwächen der NS-

Kunstpolitik anspricht (z. B. 332, 345, 356). Unklar bleibt nur, wo genau Marcs Bilder »noch bis 1939 besichtigt werden« konnten (334), und im Abschnitt zu den Publikationen über Marc hätte die ambivalente Rolle der dort erwähnten Kunsthistoriker wie Alois Schardt oder Hans Weigert noch schärfer profiliert werden können (vgl. Olaf Peters, Museumspolitik im Dritten Reich. Das Beispiel der Nationalgalerie, in: Anne-Marie Bonnet u.a. [Hrsg.]: *Le Maraviglie dell'Arte. Kunsthistorische Miscellen für Anne Liese Gielen-Leyendecker zum 90. Geburtstag*, Köln 2004, S. 123-142, und Ruth Heftrig, Neues Bauen als deutscher »Nationalstil«? Modernerezeption im »Dritten Reich« am Beispiel des Prozesses gegen Hans Weigert, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger [Hrsg.]: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 119-137). Die wichtigen Bemerkungen von Kathrin Hoffmann-Curtius (Die Kampagne »Entartete Kunst«. Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst, in: Monika Wagner [Hrsg.]: *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1991, 2 Bände, hier Bd. 2, S. 467-490) erwähnt Kracht nicht, bestätigt sie aber dennoch.

Gute, aber nicht ebenso abgerundete Auswertungen der Quellen sind die Studien von Katrin Engelhardt (Die Ausstellung »Entartete Kunst« in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, 89-187) und Gesa Jeuthe (Die Moderne unter dem Hammer. Zur »Verwertung« der »entarteten« Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, 189-305). Beide bearbeiten – mit der Ausstellungsstation und der Luzerner Auktion – relativ eng begrenzte Themen, beide ergänzen ihre Beiträge um je zwei Anhänge, die knapp 30 bzw. 40 Druckseiten umfassen. Während Engelhardt verschiedene Quellen akribisch kollationiert und so die Exponate der vom 26. Februar bis 8. Mai 1938 im Berliner Haus der Kunst gezeig-

ten Femeschau weitgehend identifizieren kann, will Jeuthe die »Verkaufsstrategie« der »Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst« untersuchen – auch, um auf diese Weise die Bedeutung der Auktion am 30. Juni 1939 genauer bestimmen zu können.

Die Leistung von Engelhardt besteht vor allem darin, die schon 1994 von Christoph Zuschlag kurz behandelten konzeptionellen Unterschiede zwischen der Münchner und der Berliner Station nun wesentlich präziser benannt zu haben: Die propagandistischen Tendenzen der jetzt als Wanderausstellung konzipierten Schau wurden deutlich radikalisiert, das (kultur-)politische Feindbild wesentlich enger definiert. Eine lückenlose Rekonstruktion der in der Nähe des Reichstagsgebäudes gezeigten Ausstellung, so die Autorin, sei aufgrund der Quellenlage nicht möglich. Gleichwohl stellt gerade das reichhaltige Bildmaterial ihres Beitrags einen immensen Fortschritt dar, der weitere Recherchen ermöglicht.

So spricht einiges dafür, in dem nicht identifizierten Bild rechts neben Beckmanns »Selbstbildnis mit rotem Schal« (121, Abb. 36, Blick in die Ausstellung) ein Werk von Erich Wegner zu sehen (vgl. für Bildaufbau und Details dessen »Weg zur Arbeit [Eisenwerk Wüfel]«, 1924, in: Kat. Ausst. »Der stärkste Ausdruck unserer Tage«. Neue Sachlichkeit in Hannover, Sprengel Museum Hannover 2001, Kat. Nr. 271, Abb. S. 171, und für die prominente Platzierung einer Figur im Bildvordergrund die dortigen Kat. Nr. 261, 276 und 279, alle S. 164) – zumal in dieser Abteilung die künstlerische Agitation für »Klassenkampf und Anarchie« angeprangert werden sollte (119), und Wegner *de facto* für die hannoversche KPD gezeichnet hatte. Des weiteren ist die dritte Person von rechts in Engelhardts Abb. 49 (135) unzweifelhaft als Rolf Hetsch zu identifizieren, der als Kunsthistoriker im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda die beschlagnahmten Werke verzeichnete und ihren Verkauf koordinierte.

Engelhardt dokumentiert viel, aber kommentiert und analysiert die Dokumente nicht immer in wünschenswertem Maß. So erwähnt sie etwa eine Besprechung der Berliner Station von Paul Westheim im *Pariser Tageblatt* vom 27./28. Februar 1938, fragt sich aber nicht, auf welcher Basis der emigrierte Kunstkritiker sie überhaupt verfassen konnte (Westheim arbeitete mit Notizen von Charlotte Weidler, die in seinem Auftrag zahlreiche Ausstellungen im Deutschen Reich besuchte und ihm nach Paris berichtete; die Forschung darf daher mit Spannung eine von Monika Tatzkow vorbereitete Studie über Westheims Teil-Nachlaß im Sonderarchiv Moskau erwarten). Hinsichtlich Otto Freundlichs Werk »Der neue Mensch« (1912) auf dem Umschlag des Ausstellungsführers, den Engelhardt auf S. 106 bespricht, sei ergänzend auf die konzise Analyse der graphischen Gestaltung durch Hoffmann-Curtius verwiesen (op. cit.), die nicht erwähnt wird.

Jeuthe rekonstruiert Entstehung und Zusammensetzung der sog. Verwertungskommission und schildert anschaulich das Dilemma der von ihr beauftragten Kunsthändler Karl Buchholz, Ferdinand Möller, Bernhard A. Böhmer und Hildebrand Gurlitt: »Deren positive Einstellung gegenüber den modernen Kunstrichtungen dient als Ausgangsbedingung für ihre Vermittlerrolle. Gleichzeitig läuft sie konträr zur nationalsozialistischen Kunstideologie.« (208). Jeuthe bettet ihre Untersuchung der legendären Luzerner Auktion in die Entwicklung des internationalen und besonders des Schweizer Kunsthandels ein. Erklärtes Ziel der Auktion, die als »Testlauf« (205) konzipiert wurde, war es, »den Verkauf der wenig bekannten deutschen Moderne durch international anerkannte Spitzenwerke zu fördern« (219), doch genau dies wurde nicht erreicht: Die 85 verkauften Gemälde und Plastiken machten knapp 1 % der gesamten »Verwertungen« aus (255), erzielten jedoch vor allem durch Spitzenwerke von Van Gogh, Picasso und Gauguin fast 44 % der Gesamteinnahmen

(243). Anders gesagt: 94 % der angebotenen ausländischen Werke wurden auch verkauft, aber nur 58 % der deutschen (227).

Ungeachtet Jeuthes wichtiger quantitativer Analysen und ihrer weitgefächerten Erörterung der Auktion sowie der kommentierten Liste der Verkaufsergebnisse im Anhang bleiben einige Fragen offen. So werden die Mitglieder der Verwertungskommission nicht näher charakterisiert – wir erfahren nichts über die Funktion oder Motivation von Adolf Ziegler oder des Kunstantiquars Max Taeuber. Die wichtige Rolle von Rolf Hetsch bleibt unklar; Jeuthe geht offenbar – wie auch Frédérique Régincos, die am 14. Juli 2007 ihre Hetsch gewidmete Magisterarbeit vorstellte – davon aus, daß sein Ziel die »Rettung möglichst vieler Kunstwerke« gewesen sei (203, ähnlich 240; vgl. dagegen Christian Fuhrmeister, Dr. iur. Dr. phil. Rolf Hetsch, »einziger zünftiger Kunsthistoriker« im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, in: Christian Fuhrmeister, Stephan Klingens, Iris Lauterbach, Ralf Peters (Hrsg.): *»Führerauftrag Monumentalmalerei«. Eine Fotokampagne 1943-1945.* Köln, Weimar, Wien 2006, S. 107-126).

Etwas problematisch erscheint hingegen der Beitrag von Laura Lauzemis, die unter dem Titel »Die nationalsozialistische Ideologie und der ‚neue Mensch‘« einen Briefwechsel untersucht, den Oskar Schlemmer 1934 mit Klaus Graf von Baudissin führte (5-88). Als Nachfolger von Ernst Gosebruch hatte Baudissin am 1. Februar 1934 sein Amt als Direktor des Museums Folkwang in Essen angetreten und alsbald eine »Säuberung« des Museums veranlaßt. Sie betraf auch Schlemmers Zyklus der Folkwang-Bilder (1928-31), der Georg Minnes Marmorbrunnen von 1898 umgab. Künstler und Museumsmann schrieben einander je dreimal; diese – weniger analysierten denn ausführlich paraphrasierten – sechs Briefe stehen im Zentrum von Lauzemis' Untersuchung. Während die konkrete Betrachtung der sich langsam formierenden Vorstellungen von

neuer deutscher Kunst und genuin nationalsozialistischer Museumsarbeit durchaus erhellend ist, weil Schlemmers Haltung zwischen Naivität, Berechnung und abstruser Verstiegtheit changieren konnte, befremdet Lauzemis' Einführung zu Schlemmer (7-32). Zum einen idealisiert sie den Künstler, der »nach 1933 auf sich allein gestellt« gewesen sei (7) und »keine Wahl« gehabt hätte (32), zum anderen zeugt ihr Text von unkritischem Umgang mit der Sekundärliteratur, wobei Gemeinplätze nicht gemieden werden: »Der Erste Weltkrieg und die darauffolgenden politischen Auseinandersetzungen hatten die im wilhelminischen Reich unterdrückten schöpferischen Kräfte befreit und den Künstlern und Intellektuellen ihre gesellschaftliche Verantwortung bewußt gemacht.« (17) »Wie für die Künstler der Antike war die menschliche Figur auch für Schlemmer primärer Ausdrucksträger.« (18)

Es trifft jedenfalls nicht zu, wenn Lauzemis behauptet, das nationalsozialistische Regime wäre »jeglicher Form von Individualität feindlich« begegnet (25) – selbstverständlich gab es einen Geniekult (ganz zu schweigen vom Märtyrerkult). Es kann auch nicht die Rede davon sein, daß bereits mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler »der Sieg des Nationalsozialismus auf ganzer Linie besiegelt« worden sei (28). Nach der Lektüre dieses Beitrags bleibt daher ein ambivalenter Eindruck zurück.

Gleichwohl ist der Band insgesamt als ein großer Gewinn für die Forschung zur Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus zu bezeichnen, da er sowohl wichtige Quellen bereitstellt als auch Anknüpfungspunkte für weitere Studien liefert. Damit die folgenden Bände als Bausteine eines übergeordneten Forschungsprogramms gesehen werden können, wäre indes auf eine sorgfältigere Redaktion zu achten, um Redundanzen zu vermeiden und die Beiträge stärker zu verzahnen. Die durchgehende Numerierung der Abbildungen kann ein verbindendes inhaltliches Konzept jeden-

falls nicht ersetzen. Auch wenn sich nicht alle Inhalte systematisieren und in ein Schema pressen lassen: Vier allgemeine Einführungen

in die NS-Kunstpoltik in einem Band sind drei zuviel.

Christian Fuhrmeister

NIKOLA DOLL, RUTH HEFTRIG, OLAF PETERS, ULRICH REHM (Hrsg.)

Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland

Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 2006. 245 S., 34 Abb., ISBN 978-3-412-00406-4. € 29,90

Während den deutschen Kunsthistorikern im Exil und deren akademischem Wirken im jeweiligen Aufnahmeland bereits einige Aufmerksamkeit gewidmet wurde, hat man die fachwissenschaftliche Entwicklung der Nachkriegszeit in Deutschland noch kaum untersucht. Der Aufsatzband *Kunstgeschichte nach 1945* geht auf eine Tagung zurück, die vom 7.-9. Oktober 2004 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zum Thema *Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland* stattfand. Er richtet das Augenmerk auf personelle Kontinuitäten und untersucht die wissenschaftspolitischen und wissenschaftstheoretischen Bedingungen der Nachkriegsjahre. Dabei stehen die fachspezifischen, weltanschaulichen und methodischen Grundlagen der westdeutschen Kunstgeschichte im Vordergrund.

Auf das ursprüngliche Vorhaben, eine deutschlandweite Untersuchung vorzunehmen, hat man, wie das Vorwort (S. 8) erläutert, als allzu umfangreich verzichtet. Einzig der Beitrag von *Kathleen Schröter* befaßt sich mit der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden von 1946 – einem kulturpolitisch symptomatischen, gut recherchierten Ereignis –, alle anderen Aufsätze sind der westdeutschen Entwicklung gewidmet. Somit bleiben Kunstentwicklung und universitäre Fachgeschichte in der sowjetischen Besatzungszone weitgehend beiseite. Um dieses Defizit auszugleichen, verweisen die Herausgeber auf die im Oktober 2005 in Karlsruhe

veranstaltete Tagung *Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit (1945-1955)*, deren Akten in *Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 8, 2006 erschienen sind und den besprochenen Band inhaltlich ergänzen (hrsg. von Martin Papenbrock; drei der sechs abgedruckten Aufsätze widmen sich dem Osten Deutschlands: Peter H. Feist, Die Kunstwissenschaft in der DDR; Christine Kratzke, Das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958; Christian Fuhrmeister, Von der »Rasse« zur »Klasse«? Das Kunstgeschichtliche Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena 1938-1958; hinzukommen: Jutta Held, Hans Sedlmayr in München; Nicola Hille, Das Kunsthistorische Institut der Universität Tübingen; Martin Papenbrock, Die Freiburger Kunstgeschichte in der Nachkriegszeit).

Die 15 »westlichen« Beiträge sind in vier thematische Blöcke aufgeteilt. Im ersten Themenblock, der sich mit der Kultur- und Wissenschaftspolitik befaßt, beschreibt *Veronica Davies* die kulturpolitischen Aktivitäten in der britischen Besatzungszone (die pragmatischen Charakter hatten, ab 1947 vom beginnenden Kalten Krieg mitbestimmt und im November 1950 dem British Council überlassen wurden). *Christian Fuhrmeister* stellt die Biographien der Kunsthistoriker Hugo Kehrer und Ernst Strauss einander gegenüber. Während der 1933 in München als Nichtarier »beurlaubte«, 1935 nach Rom und 1938 in die USA emigrierte Strauss († 1981), der 1949 nach