

Auslotung von Grauzonen: Radziwill zwischen Opportunismus und künstlerischer Autonomie

Katharina Henkel/Lena Nievers (Hrsg.)

Franz Radziwill: Meisterwerke aus privaten Sammlungen. Ausstellungskat. Kunsthalle Emden (15.1.-19.6.2011). Köln, Wienand Verlag 2011. 208 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-86832-045-9. € 39,80

Birgit Neumann-Dietzsch/
Viola Weigel (Hrsg.)

Der Maler Franz Radziwill in der Zeit des Nationalsozialismus. Ausstellungskat. Kunsthalle Wilhelmshaven (13.3.-22.5.2011) und Franz-Radziwill-Haus und Archiv, Dangast (13.3.2011-15.1.2012). Bielefeld, Kerber 2011. 167 S., Ill., Kt. ISBN 978-3-86678-499-4. € 35,00

James A. van Dyke

Franz Radziwill and the contradictions of German art history, 1919-45. Ann Arbor, University of Michigan Press 2011. 334 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-472-11628-7. \$ 80,00

Franz Radziwill gehört zu den Künstlern, die in regelmäßigen Abständen wiederentdeckt werden. Mit einer Monographie und fünf Ausstellungen ist dies nun abseits von Jubiläen erneut der Fall. Unter dem Motto „Radziwill im Norden“ haben sich die Kunsthallen in Emden und Wilhelmshaven, das Landes- und Stadtmuseum Oldenburg sowie das Radziwill-Haus in Dangast mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Ansätzen zusammengetan.

Parallel, aber unabhängig von den Ausstellungen, erschien die erste englischsprachige Monographie zu seinem Werk der 1920er und 30er Jahre. Die Ausstellungen waren Heimspiele, denn wo, wenn nicht im Norden, wäre Radziwill bislang gefeiert worden? Er gehört in diese Landschaft wie einige der Künstler des „Blauen Reiter“ nach Oberbayern. Radziwill malte nur selten etwas anderes als die Nordseeküste, Flugzeuge über tiefen Horizonten und Hochseeschiffe nahe der Küste.

Die Ausstellung der Kunsthalle in Emden üppig zu bestücken, war kein Problem, zumal sie schon durch das Sammelinteresse ihres Gründers Henri Nannen einige typische Werke in ihrem Bestand verwahrt. Die „Meisterwerke“, die der Ausstellungstitel versprach, stammten zudem aus Privatsammlungen, allen voran der eindrucksvollen des Oldenburgers Claus Hüppe. So deckte die Ausstellung das gesamte Werk ab, vom expressiven, nur spärlich erhaltenen Frühwerk bis zu den Selbstwiederholungen der späten Jahre. Gemälde und Arbeiten auf Papier wechselten sich ab und schlossen die Chronologie, wobei die Titulatur als „Meisterwerke“ wohl einmal mehr dem Marketing geschuldet war, denn es handelte sich um Bilder von sehr unterschiedlicher Qualität und Bedeutung für das Gesamtwerk. Dass in Emden der Radziwill gefeiert werden sollte, den man kennt, macht schon der den Katalog einleitende Reigen von Portraitphotos klar, der den eigenbrötlerischen Menschen in unterschiedlichen Altersstufen zeigt, um beim alten Maler zu enden, dem das Bundesverdienstkreuz um den Hals baumelt, als handle es sich um einen militärischen Orden. Radziwill, der sich selbst meist als verkannten Einzelgänger stilisierte, ist ein typisches Beispiel dafür, wie sich ein Künstler in den Zeitläuften Deutschlands falsch positionieren konnte und doch noch mit höchsten Ehren zurück in den Kreis der Wohlgeleiteten geholt wurde.



Abb. 1 Franz Radziwill, *Revolution/Dämonen/Im Licht der Staatsideen*, 1933/34. Privatbesitz [Kat. Wilhelmshaven, S. 67]

PROBLEMATISCHE ÜBERMALUNGEN

Der einzig neue Aspekt dieses Katalogs ist eine genaue Analyse der frühen Maltechniken anhand des Gemäldes auf Karton *Spaziergang am Stadtrand* (Kunsthalle Emden) durch Sigrid Pfandlbauer. Das Bild, das erstmals 1920 bei der Freien Szeession in Berlin ausgestellt wurde, zeigt spontan und überwiegend transparent auf den Karton aufgetragene Farbe, die eine Restaurierung kaum möglich macht. Wichtiger als dieser Befund ist jedoch, die Fehler früherer Restaurierungen von der originalen Malschicht zu unterscheiden und – wo möglich – den Originalzustand wieder herzustellen. Im desolaten Zustand des Bildes vor der Restaurierung zeigte sich das lang anhaltende Unverständnis für die frühen Bilder Radziwills, das sogar auf den Maler selbst zurückgeht, der etliche seiner frühen Werke später übermalte, beziehungsweise die Rückseiten für neue Bilder verwendete. Hier sei gleich zu Beginn ein großes Desiderat der Ra-

dziwill-Literatur angemerkt: Auf die an der Universität Oldenburg 1989 entstandene, unpublizierte Arbeit von Iko Chmielewski, in der die eigenhändigen Übermalungen Radziwills analysiert werden, wird immer wieder in Detailfragen Bezug genommen, ohne dass sich für den unkundigen Leser ein Zusammenhang ergibt. Dieses Phänomen des jahre-, ja jahrzehntelangen Weitermalens ist wesentlich für Radziwills Werk. Und es hat schon zu Verdächtigungen geführt, er habe seine Bild nachträglich von politischen Tendenzen bereinigen wollen. Doch dies wird inzwischen immer unwahrscheinlicher, handelte es sich für den Künstler beim Übermalen doch um ein grundlegendes Verfahren.

Die Ausstellung in Dangast und Wilhelmshaven konzentrierte sich hingegen auf die Jahre, in denen Radziwill seinen größten beruflichen Erfolg – eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf –, aber auch die zunehmende Ausgrenzung

aus dem Kunstbetrieb der Nationalsozialisten erlebte. Die Schau ist allein schon deswegen verdienstvoll, weil dieser Teil der Biographie des Künstlers bislang gerne übergangen und allenfalls in der Fachliteratur verhandelt wurde. Der Katalog dokumentiert mit Bildern aus den Jahren 1925 bis 1947 das Werk weit über die Exponate der Ausstellung hinaus und ist eher als umfassender Sammelband, denn als Ausstellungskatalog anzusprechen. Dass dabei das in Emden ausgestellte Bild *Siel bei Petershorn* seitenverkehrt abgebildet wurde, ist zu verschmerzen.

RADZIWILL UNTER DER NS-HERRSCHAFT

Der Autodidakt Radziwill hatte sich bis 1933 durchaus mühsam als freischaffender Künstler und Vertreter der neusachlichen Malerei einen Namen und eine wirtschaftliche Basis geschaffen. Das ehemalige Mitglied der Berliner „Novembergruppe“ trat aber am 1. Mai 1933 gemeinsam mit Freunden begeistert der NSDAP bei und hatte keine Skrupel, eine Professur für Malerei an der Düsseldorfer Akademie zu übernehmen, von der Paul Klee kurz zuvor entlassen worden war. Photos belegen, dass Radziwill in diesen Jahren selbst bei eher privaten Anlässen in Parteiform auftrat und seine Gesinnung damit stolz kundtat. Doch das Blatt wendete sich, als missgünstige Parteimitglieder auf sein expressionistisches Frühwerk aufmerksam wurden und erfolgreich die Entfernung dieses „charakterlosen, unreifen Menschen“ (Kat. Wilhelmshaven/Dangast, 127) aus dem Lehramt forderten. Im Juni 1935 wurde er bereits wieder entlassen, weil er nicht „die Eigenwüchsigkeit und das umfassende Können besitzt, das zur Führung noch suchender Kunststudenten unerlässlich ist“ (131). Radziwill zog sich nach Dangast zurück, wo er Ortsgruppenpropagandaleiter und „NSDAP-Kreiskulturhauptstellenleiter“ war. Er arbeitete nun auf seine Rehabilitation hin, die ihm auch 1936 durch Joseph Goebbels zugestanden wurde, so dass er daraufhin Einzelausstellungen durchführen und sich an Ausstellungen beteiligen konnte. Offizielle Aufträge erhielt er von der Reichswehr, worüber aber bislang, wie Joachim Tautz bemerkt, noch wenig bekannt ist (32). Wiederholt

konnte er auf Schiffen der Kriegsmarine mitreisen, so etwa 1938 nach Spanien, wo gerade noch Hitler-Deutschland den verbündeten General Franco in seinem Kampf gegen die republikanische Armee unterstützte. Danach entstand unter anderem das Gemälde *Beschießung von Almaria*, das dieses 1937 nur wenige Wochen nach dem Terrorangriff der deutschen Luftwaffe auf Guernica begangene Kriegsverbrechen der Marine in eine pittoreske Kanonade verwandelte.

Zuvor war Radziwill jedoch 1937 mit seinen Jugendwerken in der Ausstellung „Entartete Kunst“ an den Pranger gestellt und seine Werke aus den Museen entfernt worden. Er bot der Reichskammer der bildenden Künste daraufhin an, dass die Bilder, die er als seinen persönlichen Besitz ansah, der unrechtmäßig ausgestellt werde, sofort vernichtet werden könnten. Radziwill gelang es trotz seines Bekenntnisses zum Nationalsozialismus nicht, sich an der wichtigsten Ausstellung des NS-Kunstbetriebs, der „Großen deutschen Kunstausstellung“, zu beteiligen (26). Am 20. Mai 1938 untersagte ihm die Reichskulturkammer Einzelausstellungen, erlaubte aber weiterhin einzelne, zuvor jurierte Bilder auszustellen (Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze [Hrsg.], *Franz Radziwill. 1895 bis 1983. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1995, 58).

1939-45 in wechselndem Kriegseinsatz und kurzer Gefangenschaft, wurde Radziwill 1949 in einem zweiten „Entnazifizierungsverfahren“ als „entlastet“ eingestuft (ebd., 60). Seit 1937 hatte er freundschaftlichen Kontakt zu regimiekritischen Pfarrern der „Bekennenden Kirche“, trat aber nicht aus der Partei aus. Der Wilhelmshavener Katalog veröffentlicht im Anhang eine Reihe von Dokumenten, die einerseits die Denunziationen der Jahre 1935-37 und andererseits die Bemühungen des Künstlers um Rehabilitation belegen. Der Beleg für die ganz individuelle Strafe durch die Reichskulturkammer vom 20. Mai 1938 blieb aber leider weiterhin unpubliziert.

WISSENSCHAFTLICHE AUFARBEITUNG

Eingeleitet wird der Katalog von Texten Birgit Neumann-Dietzschs zu Radziwill im Nationalso-



Abb. 2 Radziwill, Das Grab im Niemandsland, 1934. Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin (Kat. Wilhelmshaven, S. 75)

zialismus und Viola Weigels zu den in Wilhelmshaven und Umgebung entstandenen Bildern. Es folgen vier Aufsätze, die bereits auf einer Podiumsdiskussion im November 2010 im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg vorgelesen und nun in überarbeiteter Form publiziert wurden, während die Beiträge zur Diskussion stichpunktartig zusammengefasst angehängt sind. James A. van Dyke analysiert einige zentrale Bilder vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit. Im Gemälde *Revolution/Dämonen/Im Lichte der Staatsideen* (Abb. 1) von 1933/34, das einen erschlagenen SA-Mann, aber auch zwei Erhängte – politisch Verfolgte, könnte man imaginieren – zeigt, sieht er die Begeisterung Radziwills für den antibürgerlichen, sozialistischen Anteil der NS-Ideologie dargestellt, der mit der Ermordung der führenden Köpfe des linken Flügels im sogenannten „Röhm-Putsch“ des Jahres 1934 sich als Sackgasse erwies. Van Dyke interpretiert diesen endgültigen Richtungswechsel innerhalb der NS-Zeit auch als eine entscheidende Wende in Radziwills Einstellung gegenüber dem Nationalsozialismus,

wobei er, wie auch schon frühere Autoren, die folgenden Versuche des Malers, wieder Fuß zu fassen, in erster Linie als einen Rehabilitationsversuch als Künstler und nicht als Parteimitglied sieht.

Joachim Tautz zeigt anhand der Dokumente zur lokalen Geschichte der NSDAP eindringlich, wie sehr Radziwill in die Querelen und Neidereien der Parteipolitik verstrickt war, aber auch, wie geschickt er es verstand, sich mit Hilfe seiner Parteikontakte und von höhergestellten Gönnern innerhalb des Systems zu behaupten. Radziwill „fand einen gewissen Rückhalt im Gau Weser-Ems, nicht weil er dessen kulturpolitischen Interessen nachkam, sondern weil er im weitesten Sinne in das Netzwerk eines Gauleiters gehörte, dessen Gau wenige bildende Künstler aufwies und der zur Selbstdarstellung solche dringend benötigte, allein schon im quantitativen Sinne“. (33) Dieses Beziehungsnetzwerk legt Tautz anhand der Archivquellen und Briefe offen. Er verweist darauf, dass Radziwills Interesse an der „Bekennen der Kirche“ und überhaupt seine Hinwendung zur Religion, die als Flucht aus dem Nationalsozialismus ausgelegt werden kann, anhand kirchlicher Archive noch genauer erforscht werden muss.

Andreas Hüneke führt am Beispiel Radziwills und seines Freundes, des Berliner Bildhauers Günther Martin, die Illusionen und Irrtümer vor, die mit der nationalsozialistischen „Revolution“ und der Etablierung der Diktatur einhergingen. Beide Künstler hatten sich wohl eine durchgreifendere Umgestaltung des Kunstbetriebs in ihrem eigenen Sinne vorgestellt und mussten erleben, dass sich in den Schlüsselpositionen der Kulturpolitik andere Ansichten durchsetzten. Die konservative Opposition gegen die Avantgarden der 1920er Jahre war vielschichtiger, als es ihre eigenen Protagonisten wahrhaben wollten.

KONTROVERSE BILDINTERPRETATIONEN

Im folgenden Tafelteil des Kataloges werden eine Reihe von Bildern in Einzelinterpretationen und zwei der Schlüsselwerke, *Das Grab im Niemandsland* (1934; Abb. 2) sowie *Auslaufendes U-Boot* (1936; Abb. 3), in je zwei kontroversen Interpretationen vorgestellt. Heike Hümme stellt das *Grab* in

den Zusammenhang der Präsentation eines dreigliedrigen, als Triptychon angesprochenen Kriegsbildes, das Radziwill 1933 – mit einer Vorgängerversion – in München und 1937 in Hamburg ausstellen konnte; nach Hümme habe es der nationalsozialistischen Auffassung von Kriegsdarstellung nicht entsprochen. Andrea Wandschneider hingegen sieht das Bild isoliert als eine Allegorie auf die sinnlose Vernichtung der vom „Vater“ erschaffenen Erde, ohne dass es für derartige religiöse Auslegungen bereits 1934 Anhaltspunkte bei Radziwill gäbe. Zudem widerspricht die Herauslösung eines Bildes aus seinen historischen Bezügen der Tendenz der übrigen Katalogbeiträge. *Auslaufendes U-Boot*, ein Bild, das in einer Jugendherberge seinen Platz fand, sieht van Dyke in der Tradition des Helden- und Totenkults der Nazis, wie er anhand zeitgenössischer Reaktionen nachweist. Für Jürgen Weichardt wird hingegen von Radziwill die Bedeutung des Kunstwerks bewusst im Ungewissen gehalten. Dies ergäbe die von Weichardt nicht explizit gestellte spannende Frage, ob Radziwills Kunst innerhalb eines totalitären Systems subversiv wirken wollte. Wenn man die zeitgleichen Äußerungen des Malers in seinen Briefen heranzieht, sind hieran jedoch Zweifel angezeigt.

EIN RESÜMEE

Die Ausstellung bestätigt die Erkenntnis, dass für die Beurteilung der Kulturpolitik des Nationalsozialismus das Schwarz-Weiß-Schema von Täter und Opfer nur zum Teil zutreffend ist, während das Spektrum der Grautöne vom Mitmachen bis zum strategischen Überleben die Lage vieler Künstler genauer beschreiben kann. Die unterschiedlichen Thesen und Argumente der Katalogbeiträge zeigen die ganze Ambivalenz der Rolle, die Radziwill in diesen Jahren spielte oder spielen wollte bzw. musste, da sie ihm teilweise ja von den Machthabern zugewiesen wurde. Radziwill war lange ein ebenso überzeugter wie systemkritischer Anhänger des Nationalsozialismus, ohne deswegen seine künstlerische Überzeugung aufzugeben oder anzupassen. Ihn einen Opportunisten zu nennen (wie Heike Hümme es im Katalog tut), würde daher nicht seiner bis in die Kriegsjahre hinein in

Briefen dokumentierten Überzeugung entsprechen und schon gar nicht für die gesamten zwölf Jahre des Regimes zutreffen.

Sein Fall zeigt einmal mehr, dass man für die Kunstgeschichte dieser Zeit jeweils genau analysieren muss, wann welche Position bezogen wurde. Der Katalog leistet dies, wenn auch durchaus kontrovers. Eine Hypothese legt er zudem nahe: Manche Unbill, die Radziwill im Nationalsozialismus erleben musste, könnte einer vielleicht bis in die Jugendjahre zurückreichenden (siehe S. 31 und 56) Antipathie gegenüber dem Maler und späteren Kunstfunktionär Adolf Ziegler geschuldet sein. Dies würde erneut bestätigen, dass die zeitgenössischen Beziehungsgeflechte mindestens ebenso wichtig waren wie die offiziellen Verlautbarungen der Kulturpolitik. Die – freilich eher undankbare – Aufgabe, Leben und Werk Adolf Zieglers monographisch eingehender zu behandeln, ist nach wie vor ein Desiderat (vgl. Christian Fuhrmeister, Adolf Ziegler [1892-1959], nationalsozialistischer Künstler und Funktionär, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“*, hg. v. Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner, München 2008, 88-95). Der „Fall Radziwill“ böte aber auch die Gelegenheit, einmal grundsätzlich zu untersuchen, welche Werke bei der Aktion „Entartete Kunst“ gerade nicht beschlagnahmt wurden. Bislang konzentrierte sich die Fragestellung ja vor allem auf die Beschlagnahmungen, die nun minutiös rekonstruiert sind. Nicht nur Radziwill, sondern zum Beispiel auch Emil Nolde und sicher noch etliche andere Künstler sind aber Beispiele dafür, dass trotz der Prangerausstellung die „Säuberung des Kunsttempels“ nicht immer mit der letzten Konsequenz agierte und sich auch hier Grauzonen zwischen Museumsarbeit, Kunstkritik und Politik öffneten.

RADZIWILLS NETZWERKE

Die dritte hier angezeigte Publikation gehört einem anderen Genre an: James A. van Dyke hat aus seiner Dissertation und der bald 20jährigen Beschäftigung mit Radziwill ein Buch erarbeitet, das den Maler vor dem Hintergrund der Zeit- und



Abb. 3 Radziwill, Auslaufendes U-Boot, 1936. Städtische Gemäldesammlung Wilhelmshaven (© VG Bild-Kunst, Bonn 2011)

Kunstgeschichte insbesondere der 1930er Jahre erstmals dem englischsprachigen Publikum vorstellt. In der Einleitung unterscheidet van Dyke zwischen einem „Reactionary Modernism“ und der Nazi-Kunst, durchaus mit dem Hinweis, dass es „die“ Propagandakunst gar nicht in größerer Stückzahl gab, sondern gerade in der Malerei – ähnlich wie im Kinofilm – Ideologie ebenso wie Zeitgenossenschaft überwiegend ausgeblendet wurden. Im ersten Hauptkapitel stellt er das Werk und Wirken des modernen Traditionalisten Radziwill bis zum Beginn der 1930er Jahre vor, so auch eines seiner berühmtesten Werke, den *Todessturz Karl Buchstätters* (1928, Museum Folkwang, Essen). Van Dyke liest dieses Bild nicht als antitechnologisches Fanal der Moderne, sondern im Sinne der Ikonographie des Ikarus auch als Geschichte von Hoffnung, Herausforderung und außergewöhnlicher Leistung. Der Blog eines kunstbegeisterten Laien weist übrigens seit 2010 darauf hin, dass die historischen Zusammenhänge des *Todessturzes* nie systematisch erforscht wurden und dass Radziwill diesen Absturz nicht 1911

erlebt haben kann, weil er 1912 einen österreichischen Piloten, Albert Buchstätter, in einem völlig anderen Flugzeugtyp ereilte (<http://loomings-jay.blogspot.com/2010/08/franz-radziwill.html>, 26.7.2011). Ein Beweis mehr, dass es Radziwill nicht um die Darstellung persönlichen Erlebens, sondern um ein Bild mit generellem Aussagegehalt ging, was die Charakterisierung seines Realismus auch als „magisch“ erklärt.

Im zweiten Hauptkapitel geht van Dyke detailliert auf Radziwills Annäherung an die NS-Ideologie schon vor 1933 ein und zeichnet dessen Aktivitäten in den ersten Monaten des neuen Regimes nach. Van Dykes Recherchen der letzten Jahre haben die Ausstellungsbeteiligungen und -strategien des Künstlers auf eine breitere Basis gestellt. Das Netzwerk gleichgesinnter und zum Teil noch erheblich fanatischerer Freunde, Künstler, Sammler, Kunstkritiker und -historiker wird dabei noch intensiver als im Wilhelmshavener Katalog ausgeleuchtet. Allerdings bleiben die Angaben zu den Biographien der Protagonisten zurückhaltend, so dass sich der Leser nur anhand der zitierten Lite-

ratur ein genaueres Bild machen kann. Dies ist umso bedauerlicher, als Van Dykes Buch – durch ein vorbildliches Register erschlossen – zu einem Handbuch des Radziwill-Netzwerks hätte werden können. Zu dem Oldenburger Kunsthistoriker Werner Meinhof verweist Tautz darüber hinaus im Wilhelmshavener Katalog auf eine erstmalige Charakterisierung durch Jutta Ditzfurth, die als Biographin der RAF-Terroristin Ulrike Meinhof die Rolle des Vaters genauer beleuchtet hat.

Im dritten Kapitel widmet sich der Autor den Anfeindungen, denen Radziwill ausgesetzt war, dessen künstlerischer Reaktion hierauf und seinen Versuchen, sich zu rehabilitieren. Manche Bildanalyse, wie die des *Stillebens mit Fuchsie* von 1938, ist dann auch in den Wilhelmshavener Katalog eingegangen. Abschließend verweist van Dyke auf Radziwills Strategie nach 1945, sich nachträglich als – vom Regime ausgegrenzt – Prophet des drohenden Unheils zu stilisieren.

Die Stärke des Buches liegt in der Kombination von biographischer Recherche und Bildanalyse. Dennoch ist es eher ein Zwitter geworden, da es weder Biographie und Werk erstmals umfassend für den englischsprachigen Raum behandelt noch eine konzentrierte Studie der NS-Kunstpolitik bietet, die dem deutschen Leser in größerem Umfang neue Quellen oder Zusammenhänge erschließen könnte. An kritischer Distanz zum Thema fehlt es dem Autor ebensowenig wie an einem ausgewogenen Urteil – dennoch wurde er von der Tochter Konstanze Radziwill genötigt, ihr Statement in sein Buch aufzunehmen, in dem sie darauf hinweist, dass ihr Vater kein glühender Anhänger der NSDAP war, dass seine brieflichen Aussagen mit Vorsicht zu bewerten seien, da sie ja im Bewusstsein der Kontrolle durch ein totalitäres Regime niedergeschrieben worden seien, und dass er seine Kunst nicht an die Propaganda verraten habe. Den außenstehenden Leser verwundert diese Intervention, denn van Dyke stilisiert ja Radziwill nicht zum Nazi-Maler, sondern zeigt sehr abwägend, wann welche Bildideen des Künstlers wie zu verstehen sind, beziehungsweise von den Zeit-

genossen verstanden wurden und wie sie die Ikonographie der NS-Propaganda aufgreifen, aber sich auch davon absetzen. Die Intervention verwundert umso mehr, als die Nachlassverwalter das Archiv, das der Künstler selbst noch geordnet, aber wohl nicht bereinigt hat, unverändert gelassen und vorbildlich der Forschung zugänglich gemacht haben. Der Plan, es dem Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums zu übergeben, hatte sich schon früh zerschlagen. Und der Wilhelmshavener Katalog, der in enger Zusammenarbeit mit dem Radziwill-Haus und Archiv entstand, lässt ja gerade die kontroverse Diskussion zu, die auch van Dykes Buch kennzeichnet. Die Empfindlichkeiten, die der kritische Umgang mit der Kunst und den Künstlern dieser Zeit immer noch auszulösen vermögen, zeigen aber noch einmal deutlich, von welch virulentem und sicherlich noch länger andauerndem Interesse gerade die Grauzonen in der Kunstgeschichte der 1930er Jahre sind.

DR. ANDREAS STROBL
 Staatliche Graphische Sammlung München,
 Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
a.strobl@graphische-sammlung.mwn.de