

Rosso Fiorentino von 1526, sie galt lange in Norddeutschland als vorbildlich, so für die Schnitzfigürchen des sog. Fredenhagen-Zimmers in Lübeck (1573 - 84, Hans Dreger).

Zusammen mit dem Kopenhagener Bestand und den neuen Ergebnissen der biographischen Forschung Fischers geben die Evelyn-Zeichnungen den Rang Lorcks in der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts zu erkennen. Mögen viele seiner Arbeiten verloren oder nur verschollen sein, durch Fischers Arbeit erkennen wir schon jetzt, wenn auch in Kopenhagen die Zeichnungen Lorcks aus dem Besitz der Museen und Sammlungen in Flensburg, Berlin, Erlangen, London, Leningrad und Moskau nicht gezeigt werden konnten, daß Melchior Lorck über Flensburg und Dänemark weit hinausgreifend in eine Reihe tritt mit seinen Generationsgenossen D. V. Coornhert (1522 - 90), Theodor de Bry (1528 - 98) und Pieter Bruegel (um 1528 - 69). Eine Bemerkung Carel van Manders deutet auf diese Zusammenhänge, er berichtet, daß Hendrik van Cleef in Antwerpen (um 1525 - 89) „Vieles“ von Orten, die er nicht selbst besucht hatte, für seine Zeichnungen und Kupferstiche bekommen hatte von einem „Schleswiger, Melchior Lorck geheiß, der lange Zeit in Konstantinopel wohnte“ (Schilderboek, Ausgabe Amsterdam 1946, S. 91).

Wolfgang J. Müller

„ENTARTETE KUNST - BILDERSTURM VOR 25 JAHREN“

Ausstellung im Haus der Kunst München, 25. 10. - 16. 12. 1962

Fünfundzwanzig Jahre nach der Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ durch Adolf Hitler findet in eben diesem „Haus der Kunst“ eine Gedächtnisausstellung mit Werken jener Künstler statt, die das Tausendjährige Reich innerhalb seines Machtbereiches auf immer vernichten wollte. „Entartete Kunst“ war der diffamierende Titel dieser Schau, die damals, nur wenige Schritte vom heutigen Ort entfernt, veranstaltet wurde.

Beschlagnahmte Werke aus fünfundzwanzig deutschen Museen, überwiegend von den besten Künstlern dieses Volkes geschaffen, wurden in böswilliger Hängung und mit gemeinen Kommentaren versehen dem Hohn und Spott der Menge preisgegeben. Was deutscher Geist in Einsamkeit und Mühsal errungen hatte, sollte lächerlich gemacht und ausgeschaltet werden. Denn eben dieser freie Geist schien der Diktatur mit Recht gefährlich.

Damals konfiszierte Kunstwerke sind als ein „nobile officium“ zusammengetragen und zu einer herrlichen Ausstellung vereinigt, die, gut gehängt, eine seltene Dichte der Qualität aufweist. Vorzüglich vertreten sind Barlach u. a. mit den „Lesenden Mönchen“ und dem „Wiedersehen“, Lehmbrock mit dem „Sich umwendenden Mädchentorso“ und dem „Kopf des Denkers“, Corinth mit schönen Beispielen der wesentlichen Sujets des Spätwerks, Munch mit dem kostbar gemalten Bilde der „Häuser am Strand“, Kosschka mit dem erregenden Gemälde der Dresdner Zeit „Die Auswanderer“, Beck-

mann mit dem „Selbstbildnis mit rotem Schal“ aus dem Jahr seiner formalen Wandlung 1917, dem „Großen Stilleben mit Fernrohr“ und der „Fastnacht Paris“. Kirchners Werk wird zahlenmäßig am reichsten gezeigt mit Arbeiten der Dresdner, Berliner und frühen Davoser Zeit, Nolde mit herrlichen Bildern, vor allem mit dem großen Altarwerk „Das Leben Christi“, das sich früher im Museum Folkwang in Essen befand. Von Otto Mueller sind poetische Arbeiten zu sehen wie das „Liebespaar“ von 1919, von Marc die glühenden „Roten Pferde“, von Klee der berühmte „Goldene Fisch“, von Feininger die „Regenklarheit“ und von Hofer ausgesuchte Figurenkompositionen. Der Graphik als einem Hauptanliegen des deutschen Expressionismus ist in Folgen und Einzelblättern von teilweise ausgezeichneter Qualität breiter Raum gegeben.

Bei dieser Übersicht im wesentlichen deutscher Kunst der ersten dreißig Jahre unseres Jahrhunderts, die sich auf in deutschen Museen beschlagnahmte Werke beschränkt, konnte nicht ausbleiben, daß gewisse Tendenzen und Richtungen der neueren Kunst vernachlässigt werden mußten, da sie in den öffentlichen Sammlungen noch kaum oder gar nicht vertreten waren. Dazu kommt, daß mancher Wunsch der Veranstalter von den jetzigen Besitzern nicht erfüllt wurde, so daß man bei solcher Auswahl kaum darüber rechten kann, warum dieser Künstler noch vertreten ist, andere dagegen nicht mehr aufgenommen wurden. Das Bild hätte sich in Nuancen verschoben, der große Eindruck wäre jedoch derselbe geblieben. So gesehen ist den Veranstaltern nur Beifall und Dank zu bezeugen.

Allein diese Ausstellung trägt den Titel „Entartete Kunst“, der als Ehrenbezeichnung gemeint ist. Und dennoch ruft gerade dieser Titel, wie auch die Abteilung der Ausstellung, die erklären soll, was die Bilder von sich aus nicht sagen können, ein zwiespältiges Gefühl hervor. Mag man die Gegenüberstellung der großen Fotos von Corinths „Ecce homo“, das den Besucher gleichsam als Sinnbild und Vorstellung durch die Ausstellung begleitet, mit für das Dritte Reich vorbildlicher Malerei noch hinnehmen, so verdient die Dokumentation doch kaum ihren Namen. Wirklich problematisch aber bleibt der Titel. Zuviel Verschiedenes, sowohl vom künstlerischen Wollen wie auch von der Qualität her, wurde damals unter dieser Bezeichnung zusammengefaßt, schon um den gewünschten politischen Effekt erzielen zu können. Da man zu Recht die minderwertigen Dinge nicht zeigen wollte, wäre wahrscheinlich eine Überschrift wie z. B. „Verfemte Kunst“ eher zu empfehlen gewesen. Damit wäre zugleich die politische Zielsetzung der Aktion gegen die neuere Kunst eindeutiger sichtbar geworden und außerdem der Blick nicht zu eng auf den propagandistischen Höhepunkt einer jahrelangen Entwicklung fixiert worden, was die Ausstellung ja nicht bezweckt.

Vielmehr ist die Absicht „1962 neu zu überprüfen und zu rehabilitieren, was 1937 verfemt wurde und Art und Umfang der Verfemung aufzuzeigen“. Eine Rehabilitation ist indessen nicht mehr nötig, sie wurde längst von den Männern durchgeführt, die im Ehren- und Arbeitsausschuß an der Ausstellung beteiligt sind. Zum zweiten jedoch wäre es gerade bei Bildern der hier gezeigten Qualität, deren Zerstörung um ihrer selbst willen kaum begreiflich erscheint, wünschenswert gewesen, ihr Schicksal durch

eine echte Dokumentation und deren Interpretation zu erklären. Außerdem wäre erforderlich gewesen, die Künstler und Richtungen, welche nicht in die Ausstellung aufgenommen werden konnten, im Katalog zu erwähnen, schon um wirklich den Umfang der Aktion darstellen zu können.

So bleibt zu bedauern, daß im Katalog nicht versucht wurde, wenn auch nur in Andeutungen, die langanhaltende Entwicklung aufzuzeigen, die schließlich zu dem barbarischen Bildersturm geführt hat. Denn mit einem Zitat aus einer Reichstagsitzung des Jahres 1913 wird nichts Entscheidendes ausgesagt über das, was etwa fünfundzwanzig Jahre später geschieht. Die größeren und zahlenmäßig umfangreichen Ankäufe der Museen setzen erst nach 1918 ein, wodurch die Kunst mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in die politischen Wirrnisse gerät, in den Kampf der politischen Gruppen, aber ebenso in den der Künstler gegeneinander.

Bei P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, kann man charakteristische Beispiele dafür finden, wie wenig diese Auseinandersetzungen mit künstlerischen Fragen zu tun hatten, so daß die ersten Ausstellungen, in denen 1933 die neue Kunst verfolgt wurde, bezeichnenderweise Titel trugen wie „Regierungskunst 1918 bis 1933“ in Karlsruhe oder „Novembergeist, Kunst im Dienste der Zersetzung“ in Stuttgart. Daneben aber gab es die neue Kunst mehr oder weniger prinzipiell ablehnende Kreise, die nicht mit dem Nationalsozialismus zu identifizieren sind, ihm aber manches Argument an die Hand gaben. So z. B. wenn Karl Scheffler 1930 in seiner Zeitschrift „Kunst und Künstler“ über die von der National-Galerie erworbenen Arbeiten Corinths, darunter das „Ecce homo“ schrieb: „Das ist Akademie in einem krankhaften Auflösungsprozeß . . ., sie (diese Bilder) selbst sind krank.“

Ziehen wir das Fazit: Eine Ausstellung, die trotz der vorgebrachten Bedenken den Anspruch eines „nobile officium“ dankenswert erfüllt, nicht nur für die verfehmten Künstler, sondern zugleich auch für die Museumsleiter, die diese Kunst zum Besitz der Nation zu machen versuchten. Die Ausstellung offenbart in schmerzlicher Weise, welche unersetzlichen Verluste der deutsche Kunstbesitz durch die Barbarei des Bildersturms erlitten hat. Nur ahnen aber können wir, wie groß darüber hinaus die Zerstörung dessen war, was gerade im Werden begriffen, was vor der Blüte vernichtet wurde.

Annemarie Dube-Heynig

REZENSIONEN

WILLIAM R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*. New Haven and London, Yale University Press 1962. 315 S., 193 Abb. auf Taf. £ 7.30.

Die französische Malerei zur Zeit von Heinrich IV. (1589 – 1610) und Ludwig XIII. (1610 – 1643) ist als Gesamtheit von der Kunstgeschichte bis zur Mitte der dreißiger Jahre vernachlässigt worden. Erst die denkwürdige und aufsehenerregende Ausstellung der „Peintres de la Réalité au XVIIe siècle“, die 1934 von Charles Sterling in der Orangerie zusammengestellt wurde, brachte den Umschwung. Diese Lücke der Kunstgeschichtsschreibung lag teilweise auch am Material selbst. Bevor und während sich