

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

46. Jahrgang

September 1993

Heft 9

Diskussion

LUDWIGS LÜCKEN

(mit einer Abbildung)

Mit der Ausstellung *LudwigsLust* hat das Germanische Nationalmuseum Nürnberg (GNM) am 18. Juni einen stattlichen Erweiterungsbau eröffnet. Zur Einweihung präsentierte der scheidende Generaldirektor, Gerhard Bott, die wohl umfangreichste private Kunstkollektion der Welt, die Sammlung Irene und Peter Ludwig. Alle Bereiche ihrer zusammengetragenen Schätze sollten erstmals vereint werden, nicht nur Pop-Art, „Ostkunst“ und Picasso, sondern auch Antike, Kunstgewerbe, Altamerikanische und Mittelalterliche Kunst.

Ganz so komplett, wie es der Anspruch verkündet, ist die Schau jedoch nicht, denn ein Aspekt von Ludwigs Sammler-Engagement wird ausgespart. Es ist jener, der zuletzt das meiste Aufsehen erregte: Arno Breker und die NS-Kunst. Seit der Schokoladefabrikant eine Lanze für dieses düstere Kapitel der deutschen (Kunst)Geschichte brechen wollte, liegt ein Schatten auf seiner Sammlung.

Vgl. Nazikunst ins Museum? Antworten auf eine tendenzen-Umfrage, in: *Tendenzen* 28, Jg., Nr. 157, 1987, S. 5-23; Klaus Staeck (Hrsg.), *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988; Walter Grasskamp, Arno Breker ins Museum? Wider den neuen liberalen Extremismus, in: *Kat. Ausst. Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit*, hrsg. v. G. Bussmann, Hamburg 1988, S. 21-31. Vgl. auch Hans Haacke, *The Chocolate Master*, Toronto 1982.

Kollektives Entsetzen der Kunstfreunde lösten die seit 1984 ergangenen Aufträge an den einstigen Lieblingsbildhauer Hitlers, Arno Breker, aus, Büsten des Ehepaares Ludwig zu schaffen. Im ursprünglichen Konzept der Ausstellung vom Dezember 1991 sollten sie im Foyer des Anbaus neben Bildnissen von Andy Warhol, Bernhard Heisig u. a. gezeigt werden. Damit wäre dem führenden Bildhauer des NS-Staates postum in einem wichtigen Museum die Ehre der Ausstel-

lung zuteil geworden, und zwar nicht als Zeuge der Zeitgeschichte, sondern als Künstler.

Die Ausstellungsmacher haben sich eines Besseren besonnen und so die „stillschweigende Übereinkunft, dem Klassiker des nationalsozialistischen Rassismus die museale Anerkennung vorzuenthalten“ (Walter Grasskamp), noch einmal eingehalten. Die Begründung im Vorwort des Kataloges spricht jedoch weniger für eine Einsicht in Fragen des guten Geschmacks, zumindest nicht auf der Sammlerseite, sondern eher für einen opportunistischen Rückzieher aus der Sorge heraus, mit der Ausstellung der Breker-Büsten falsche Aufmerksamkeit zu erregen (Michael Eissenhauer, in: Ausst. Kat. *LudwigsLust, Die Sammlung Irene und Peter Ludwig*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1993, S. 22f.). Ludwig versteht laut *Spiegel*-Interview diese Entscheidung nicht (25, 1993, S. 177).

Das GNM hatte zunächst couragiert beabsichtigt, sich dieser Diskussion zu stellen: In einem begleitenden Aufsatzband sollten die Bereiche der Sammlung Ludwig vorgestellt und wissenschaftlich-kritisch untersucht werden und dabei auch der Breker-Komplex Berücksichtigung finden. Zahlreiche Autoren waren gewonnen und hatten bereits mit Recherche und Niederschrift begonnen, als der Band im Mai 1992 wegen „unerwarteter Etat-Engpässe“ (Brief der Ausstellungsmacher an den Autor vom 22.5.1992) gestoppt wurde, ein Argument, das für eine der teuersten Ausstellungen des GNM kaum ausschlaggebend gewesen sein kann. Die den Autoren anfangs versprochene Unabhängigkeit von jeder Einflußnahme durch die Sammler konnte offenbar nicht gewährleistet werden, nicht nur im Falle Breker.

Die Versuche, den NS-Bildhauer zu rehabilitieren, haben Methode. Ludwig spielt dabei eine wichtige Rolle. Da die Anhänger des Bildhauers einen Mythos pflegen, sind sie an Unkenntnis oder Halbwissen ihres Publikums interessiert. Bedauerlich ist, daß auch die Kritik die allgemein zugänglichen Nachweise der Verstrickung Brekers in die NS-Ideologie vor und nach '45 kaum zur Kenntnis genommen hat.

Die kritische Literatur zur NS-Kunst und zu Breker ist mittlerweile umfangreich. Eine angekündigte Bibliographie ist bisher nicht erschienen. Hier die jüngsten und wichtigsten Publikationen: Otto Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978; Berthold Hinz u. a. (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt, Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979; Laszlo Glozer, Arno Breker, in: Karl Corino (Hrsg.), *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*, Hamburg 1980, S. 81-94; Wolfgang Fritz Haug, Der Körper und die Macht im Faschismus, Zur Analyse einer Faszination am Beispiel Brekers, in: *Sammlung, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst* 4, 1981, S. 201-206; Klaus Wolbert, *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“*, Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982 (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins XII); *Skulptur und Macht, Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, Kat. Ausst. Berlin: Akademie der Künste 1983; *Entmachtung der Kunst, Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960*, hrsg. v. M. Bushart u. a., Berlin 1985; Berthold Hinz, 1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: *Kritische Berichte* 14, 1986, H. 4, S. 18-33; *Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im*

Faschismus, hrsg. v. d. NGBK, Berlin 1987; Joachim Petsch, *Kunst im Dritten Reich, Architektur-Plastik-Malerei-Alltagsästhetik*, 2. Aufl. Köln 1987 (1983); Berthold Hinz, Disparität und Diffusion – Kriterien einer „Ästhetik“ des NS, in: *Kritische Berichte* 17, 1989, H. 2, S. 111-120; Bazou Brock, Achim Preiß (Hrsg.), *Kunst auf Befehl, Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München 1990; Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches, Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991; Peter Adam, *Art of the Third Reich*, London 1992. Die Klassiker sind Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, hrsg. v. U. Schneede, Berlin 1987; Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, New York 1954; Joseph Wulf, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963; Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1973.

Brekers Fall ist beispielhaft. In den zwanziger Jahren einiges technisches Vermögen zeigend, stellte er sich Mitte der dreißiger bereitwillig in den Dienst der Machthaber, die ihm grandiose Aufträge versprachen. Daß nur ein mittleres Talent diesen Verführungen erliegen und ohne schlechtes Gewissen von der Unterdrückung der mißliebigen Künstler profitieren konnte, liegt dabei auf der Hand. Parteimitglied Breker hat sich später herauszureden versucht: Künstler seien unpolitisch und daher nicht für den Mißbrauch ihrer Werke verantwortlich zu machen. Diese These bekräftigte er in seinen Erinnerungen ausgerechnet mit einem Ausspruch Hitlers und bewies damit Unzurechnungsfähigkeit bei vollem Bewußtsein („Der Ausflug in die Politik ist für Künstler immer verhängnisvoll, da sie nun einmal von Politik nichts verstehen – sie sind darin wie Kinder. Man soll sie aus allen Dingen tunlichst herauslassen – auch für ihren Verstand nicht verantwortlich machen, das führt zu nichts.“ Adolf Hitler, zit. nach Arno Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Preußisch Oldendorf 1972, S. 140). Außerdem habe er, so Breker über sich, seine Beziehungen genutzt, gefährdete Personen in Deutschland und Frankreich zu retten. Dieses Argument widerspricht seiner ersten These, denn ein solches Eintreten setzt schließlich Kenntnisse über die Bedrohung voraus. Es hält einer genauen Prüfung nicht stand, da die meisten vermeintlich Geretteten später davon nichts wissen wollten und sich von Breker distanzieren.

NS-Kunstpropagandist Wolfgang Willrich hatte 1938 von den Bildhauern gefordert: „Schafft Vorbilder!“ (Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels, Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, 2. Aufl., München-Berlin: J. F. Lehmanns Verlag 1938, S. 160). Daß Breker diesem Aufruf in idealer Weise gefolgt war und seine Statuen von den Nazis entsprechend wahrgenommen wurden, konnte dem Bildhauer beim besten Willen nicht entgangen sein. Der *Deutsche Wochendienst* lobte seine „enge und fruchtbare Verbindung von politischem Auftrag und künstlerischer Gestaltung“ und verbreitete die folgende „Sprachregelung“: „Im Werk Arno Brekers findet die Gestalt des deutschen Menschen, der für die Erhaltung und Weiterentwicklung der europäischen Kultur kämpft, sinnbildlichen Ausdruck“ (zit. nach Thomae 1978, S. 372).

Nach dem Kriege wollte Breker vergessen machen, daß er sich seinerzeit wenigstens einmal selbst als politischen Bildhauer bezeichnet hatte, dem es darum ginge, das „rassische Ideal des deutschen Menschen“ wieder in die Kunst einzu-

bauen. Überliefert wird dieser Bekennermut von dem NS-Feuilletonisten Bruno Kroll (Die Breker-Ausstellung in Paris: Der Triumph der Jugend, in: *Die Kunst für Alle* 58, 1942/43, S. 12). Dieser Artikel wird von der jüngeren Breker-Gemeinde, namentlich von dem im Dienste der Galeristenfamilie Bodenstein stehenden Kunsthistoriker Volker Probst, in den sonst ausführlichen Bibliographien unterschlagen (z. B. Volker Probst, *Der Bildhauer Arno Breker, Eine Untersuchung*, Bonn-Paris 1978).

Seine Modelle wählte der Bildhauer – vor und nach '45 – unter erfolgreichen deutschen Olympiasiegern. Die tieferen Auswahlkriterien vertraute er 1943 französischen Gesprächspartnern an: „Je choisis toujours ceux-ci parmi des hommes splendides appartenant à une race renouvelée et très pure“ (in der Zeitschrift der kulturellen Kollaboration *Comoedia* 4, Dezember 1943, zit. nach Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'Art: Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris 1986, S. 99). Mit Darstellungen der Hochspringerin Ulrike Meyfarth und des Zehnkämpfers Jürgen Hingsen bewies der Bildhauer auch nach der Niederlage Treue zu seinen künstlerischen Idealen. Da es nun aber nicht mehr opportun ist, in diesem Zusammenhang den Begriff Rasse zu wählen, formuliert Galerist Bodenstein vorsichtiger, aber kaum weniger deutlich, worum es (immer noch) geht: „Lob, Tadel, Diffamierung und Haß haben den Willen Brekers in all den Jahrzehnten nicht gebrochen, das Bildnis des Menschen in seiner *erstrebenswerten* Form darzustellen, zu schaffen, zu schöpfen“ (Hymne an die Jugend, in: Volker Probst [Hrsg.], *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers*, Berlin 1981, S. 31; Hervorhebung A. Blühm). Die „im züchterischen Sinne Verunglückten“ (Willrich 1938, S. 150) waren kein Thema, weder in der offiziellen NS-Kunst noch in Brekers Spätwerk.

Die unpolitische Haltung ist einem Manne sowieso nicht zu glauben, der während und nach Hitler die Nähe zur Politik geradezu gesucht hat. So als Gast der Teegesellschaften von Joseph Goebbels, der sich rühmte, Breker dem Führer bekannt gemacht zu haben (*Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente*, hrsg. v. E. Fröhlich, Bd. 4, München u. a. 1987, S. 52; 23.2.1940). Der NS-Propagandaminister war deshalb so gerne mit Künstlern zusammen, weil, wie er sagte, sie so „anregend und begeisterungsfähig“ seien (Bd. 3, S. 9; 29.3.1937). Breker erfreute sich seiner besonderen Wertschätzung: „Er ist ein feiner Kerl“ (Bd. 4, S. 246; 20.7.1940).

Manchmal mußten Breker und seine Freunde auch etwas nachhelfen, damit der Glanz der Macht auf sie herabschien: Kennzeichnend dafür ist die Entstehungsgeschichte der Büste Konrad Adenauers. Nach Fotografien des verstorbenen Kanzlers geschaffen, wurde sie den Nachfahren zum Kauf angeboten und diente später als Beweis demokratischer Loyalität und damit als weiterer Persilschein für die ungehemmte Vermarktung (vgl. Ben Witter, „Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen“. Arno Brekers Kunstschaffen geht weiter, in: *Die Zeit* Nr. 26 vom 20.6.1980, S. 54).

Die anderen Methoden der Breker-Gemeinde, ihren hochstaplerisch zum „Michelangelo des 20. Jahrhunderts“ stilisierten Bildhauer-Freund zu rehabilitieren

und zu etablieren, sind nicht weniger durchsichtig: Da es an positiven Würdigungen seiner Kunst von Experten mangelt, werden die wenigen freundlichen Äußerungen angeblich aussagefähiger Geistesgrößen in den einschlägigen, immer kommerziell ausgerichteten Publikationen gebetsmühlenartig wiederholt. Verweise auf hochrangige Bekanntschaften waren schon immer ein mehr oder weniger taugliches Rezept, substantielle Defizite auszugleichen.

Gerne berufen sich die Breker-Freunde auf die internationale Reputation des Bildhauers. Daß diese kein Wert an sich ist, zeigen seine Verehrer aus Frankreich, jenem Land, zu dem er sich besonders hingezogen fühlte. Die Liste seiner französischen Gönner liest sich wie ein *Who is Who* der Kollaboration.

Die Literatur zur Kollaboration in Frankreich ist mittlerweile immens, darunter auch neuere Publikationen zur kulturellen Kollaboration: Henri Amouroux, *Grande Histoire de France sous l'occupation*, Bd. 3: *Les beaux jours des collabos, Juin 1941-Juin 1942*, Paris 1978; Pierre Assouline, *L'épuration des intellectuels*, Brüssel 1985; Jacques Benoist-Mechin, *De la défaite au désastre, II: L'espoir trahi, Avril-novembre 1942*, Paris 1985 (Erinnerungen eines Beteiligten); Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'Art: Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris 1986; Gilles und Jean-Robert Ragache, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944*, Paris 1988; Sarah Wilson, *Kollaboration in den schönen Künsten, 1940-1944*, in: Gerhard Hirschfeld, Patrick Marsh (Hg.), *Kollaboration in Frankreich, Politik, Wirtschaft und Kultur während der nationalsozialistischen Besatzung 1940-1944*, Aus dem Englischen von Hans Günter Holl, Frankfurt/Main 1991 (Oxford - New York - München 1989), S. 139-160; Michèle C. Cone, *Artists under Vichy, A Case Study of Prejudice and Persecution*, Princeton, N.J. 1992.

Manche der Mitveranstalter der großen Breker-Schau im besetzten Paris 1942 haben das Nachkriegsschicksal Brekers nicht mehr registrieren können, da sie hingerichtet wurden. Einer der Eröffnungsredner, Abel Bonnard, der Vichy-Erziehungsminister mit dem Spitznamen „la Gestapette“, wurde 1945 in Abwesenheit zum Tode verurteilt, der andere, Jacques Benoist-Mechin, kam mit einer zehnjährigen Haftstrafe davon.

Diese Ausstellung in der Orangerie, für Brekers Selbstverständnis von zentraler Bedeutung, war eine der größten Propaganda-Anstrengungen der Nazis, die Deutschland im westlichen Ausland gerne als Kulturnation darstellen wollten, während sie im Osten die Vernichtungslager betrieben. Über den insgesamt mäßigen Erfolg der Ausstellung berichten die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS (*Meldungen aus dem Reich 1938-1945, Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*, hrsg. u. eingel. v. H. Boberach, Bd. 15, Herrsching 1984, S. 5949f.).

Es ist in der Tat erstaunlich, wie viele der prominenten Namen des kulturellen Frankreichs der Eröffnung in der Orangerie beiwohnten oder Breker auf andere Weise in Paris die Ehre gaben, von dem greisen Maillol, dessen Sohn bei der berichtigten Miliz diente, über den vom Neid auf Picasso verbitterten Maler Vlaminck, von Jean Cocteau bis zum Schriftsteller Paul Morand, dem späteren Botschafter der Vichy-Regierung in Rumänien.

Während die Ausstellung lief, wurden in Paris Bücher verbrannt, und die Juden mußten in der besetzten Zone den gelben Stern tragen. Daß Breker sehr wohl

wußte, was außerhalb seiner großzügig ausgestatteten und mit zwangsverpflichteten französischen Arbeitskräften versehenen Werkstätten geschah, überliefert ausgerechnet der ihm stets wohlgesonnene Cocteau. Während der Besatzung sprach der Dramatiker den Deutschen auf die „jüdische Frage“ („question juive“) an und gibt dessen Reaktion in seinen Erinnerungen wie folgt wieder: „Breker est formel (il reflète son chef). Aucune exception possible. C'est un duel à mort“ (Jean Cocteau, *Journal: 1942-1945*, Paris 1989, S. 138; 29.5.1942).

Gleichzeitig wetteiferten die deutschen Behörden in der Beschlagnahme von Kunstwerken für Hitler und Göring. Breker selbst kannte keine Bedenken, als er mit Hilfe von Botschafter Otto Abetz die schön gelegene Wohnung von Helena Rubinstein am Quai de Béthune auf der Ile St. Louis „arisieren“ wollte (vgl. Cone 1992, S. 161 u. 237, Anm. 27; Yvon Bizardel, *Sous l'occupation, Souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris 1964, S. 157).

Breker rettete seine Ansichten über das Jahr 1945 und durch die Entnazifizierung, was ihm die Treue seiner politischen Weggefährten im In- und Ausland einbrachte. Daß Breker von den Alt- und Neonazis der Nachkriegszeit bevorzugt behandelt wurde, belegt einmal mehr die Untrennbarkeit von künstlerischem und politischem Menschenbild. Wenn man die Liste der Artikel über Breker studiert, fällt rasch die Vielzahl der einschlägigen Organe der extremsten Rechten auf, von *Nation Europa* bis *The American Sunbeam*.

Es sind selten Kunsthistoriker, die dort schreiben, sondern z. B. der Ex-NPD-Vorsitzende Adolf von Thadden (Ein Künstler und seine Welt, in: *Deutsche Wochen-Zeitung* Nr. 46, 16.11.1984) oder der englische Kaufmann Mortimer Davidson, der 1988 eine dreibändige Bildersammlung zur Kunst in Deutschland zwischen 1933 und 1945 herausbrachte, die sich im Untertitel als „wissenschaftliche Enzyklopädie“ ausgibt, wofür der einschlägig bekannte Verlag Grabert in Tübingen allerdings keine Gewähr bietet (*Kunst in Deutschland 1933-1945, Bd. 1 Skulpturen*, Tübingen 1988). Ein anderer Breker-Verehrer ist Richard Eichler, Autor populär gemeinter Schmähchriften gegen die Moderne (z. B. *Viel Gunst für schlechte Kunst, Kunstförderung nach 1945*, München 1968). Eichler war 1950-1973 Lektor und Werbeleiter beim J. F. Lehmanns Verlag, nach dem Krieg „Hafen notorisch radikaler Rassisten“ (Kurt Tauber), der vor 1945 nicht nur Willrichs Pamphlet *Säuberung des Kunsttempels* publiziert hatte, sondern auch Paul Schultze-Naumburgs *Kunst und Rasse* und die Bücher von Hans Günther („Rasse-Günther“).

Seine eigenen Memoiren, frei nach Ernst Jünger *Im Strahlungsfeld der Ereignisse* genannt, veröffentlichte Breker 1972 im K. W. Schütz Verlag in Preußisch Oldendorf, der die erste Geschichte der Waffen-SS herausgebracht und 1955 – noch als Plesse-Verlag – mit Alfred Rosenbergs Erinnerungen einen Skandal verursacht hatte.

Das war auch der Verlag des Breker-Anhängers Robert Scholz, ehemals Leiter der Kunstabteilung der NS-Kulturgemeinde, enger Mitarbeiter Rosenbergs und Kunstberichterstatter beim *Völkischen Beobachter*. Er hatte sich in der berüchtigten Ziegler-Kommission nützlich gemacht, die die Werke der sogenannten

„Entarteten Kunst“ verwertete. Noch 1972 schrieb er, daß die kunstpolitischen Maßnahmen der Jahre nach 1933 den Versuch darstellten, „dem Prozeß künstlerischer Dekadenz ein Ende zu setzen“ (*Architektur und Bildende Kunst 1933-1945*, Preußisch Oldendorf 1972, S. 19).

Der klarste Beleg dafür, daß Breker sich in diesen Kreisen weiter wohlfühlte, befindet sich in den Erinnerungen des neben Albert Speer vergessenen zweiten Architekten Hitlers, Hermann Giesler, der die Stadt Linz im Sinne des Führers umbauen sollte. Er publizierte 1982 unter dem Titel *Ein anderer Hitler* ein Buch mit persönlichen Erinnerungen an seinen höchsten Auftraggeber in dem nicht weniger einschlägigen Druffel-Verlag in Leoni am Starnberger See, der sich in besonderer Weise für die persönliche Rehabilitierung Hitlers einsetzte und schon 1952 die Briefe von Rudolf Heß herausgebracht hatte. Seinem Duzfreund Giesler schrieb Breker 1977 nach Erhalt des Manuskripts einen Brief, und der scheute sich nicht, ihn im Anhang abzdrukken. Darin heißt es: „Hitler ist die Konsequenz des Versailleser Vertrages. Das gesamte Drama hat sich auf einen anonymen Menschen gestürzt, und die Vorsehung hat ihn bestimmt, den verhängnisvollen Zustand zu brechen. Hitlers primitive, verblendete Gegner ahnten nicht, daß hier ein Mensch stand, der ein neues – auch architektonisches – Zeitalter gestalten wollte.“

Heute hält man sich mit solchen Äußerungen zurück und betreibt die Breker- und damit NS-Rehabilitierung geschickter. Besonders aktiv ist die Arno-Breker-Gesellschaft mit ihren Verzweigungen, insbesondere ihre Auslandsabteilung, deren Sitz in den USA Unverdächtigkeit vermuten läßt. Zentrale der Arno Breker Society International ist das Städtchen Clarence bei Buffalo im Staate New York. Ihr Präsident ist John Zavrel, Herausgeber mehrerer Breker-Bücher, in denen er die üblichen unbelegten Zitate, diesmal auf englisch, verbreitet (Arno Breker: *His Art and Life*, Amherst/N.Y. 1983; Arno Breker: *The Divine Beauty in Art*, Clarence/N.Y. 1987). Als Präsident des „Buffalo Chapter of the German-American National Congress“ hatte er kürzlich Gelegenheit, in Deutschland mit Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth über die Beziehungen beider Länder und die Möglichkeiten kulturellen Austausches zu plaudern. Anwesend war auch Galerist Bodenstein, hier in seiner Funktion als Direktor des großspurig „Museum Europäische Kunst“ genannten Breker-Museums in Schloß Nörvenich.

Über das Gespräch mit der wohl ahnungslosen Bundestagspräsidentin können sich Interessenten im Organ der Arno Breker Society mit dem vielversprechenden Titel *Prometheus* informieren (Zeitschrift der Arno Breker Society, Winter 1993, Nr. 39, S. 2f.). Im Impressum dieser Zeitschrift gibt sich ein illustres Ehrenkomitee dieselbe: Dazu gehören der österreichische Salonmanierist Ernst Fuchs, der französische Schriftsteller Roger Peyrefitte, Patrick Adenauer, Uta Ranke-Heinemann, Gloria von Thurn und Taxis und natürlich Peter Ludwig, der im *Prometheus* selbst das Wort ergreift, um in das Breker-Lob einzustimmen: „Seine Kunst entspricht seinem Charakter: nobel und aufrecht“ (Spring 1988, Nr. 27, S. 15).

Als verstorbene Ehrenkomiteemitglieder werden genannt: Salvador Dalí, Maler und Bewunderer des Caudillo Franco, der Raketenbauer Hermann Oberth, 1941 in Peenemünde tätig, der Choreograph Serge Lifar, während der Besetzung

immer mit „Tout-Paris collaborateur“ dabei, dann der damals in Paris für Deutschland spielende Pianist Wilhelm Kempff, der französische Maler Dunoyer de Segonzac, der 1945 drei Monate Ausstellungsverbot bekam, und schließlich die wohlbeleumundeten Bildhauer Henry Moore, Alexander Calder und Isamu Noguchi. Sie erschienen erst nach ihrem Ableben auf der Liste und dürften nicht mehr um ihre Zustimmung gebeten worden sein.

Im Impressum werden genannt: Als Fotograf Marco Bodenstern, Namenspatron für die Bonner Breker-Galerie „Marco“, und für „Kunstgeschichte“ ein Dr. Ulrich Spindler, der in der Fachwelt bisher nicht in Erscheinung getreten ist. Verantwortlich für „Europäische Beziehungen“ ist der Bildhauer Kurt Arentz, dessen Tierskulpturen im Sommer im Breker-Museum Schloß Nörvenich zu bewundern waren. Die Neusser Galerie ARS hat 1992 eine Ausstellung von ihm im Haus Schlesien in Königswinter gezeigt, gemeinsam mit Werken des berühmtesten NS-Malers Paul Mathias Padua („Der Führer spricht“).

Arentz ist auch der Bronze-Adler zu verdanken, der alljährlich verdienten Kämpfern um eine reine Umwelt verliehen wird, so bereits Ronald Reagan, Manfred Wörner, US-Botschafter Richard Burt, Hans-Dietrich Genscher und zuletzt Prinz Charles. Daß dabei nicht so sehr hehren Idealen, sondern vielmehr vordergründigen kommerziellen Interessen oder noch ganz anderen Zielen gedient wird, ist den Empfängern dieses Preises wohl nicht bewußt gewesen.

Der jüngsten Ausgabe der Breker-Zeitschrift *Prometheus* ist ein Beitrittsformular für den „Orden Alexanders des Großen“ beigefügt. Dessen Ziele werden zwar nicht näher bezeichnet, dafür wird die Tradition der Könige, Cäsaren, Päpste, Wissenschaftler und Künstler dieses Namens beschworen, eine bizarre Auswahl, wenn man sich die historischen Gestalten vergegenwärtigt. Als Großmeister fungiert Roger Peyrefitte, als Kanzler John Zavrel. Hinter allem steht die „Alexander“-Statue Arno Brekers. Sie ist ein Resultat von Brekers künstlerischer „Recycling-Politik“ (Magdalena Bushart). Mit einem anderen Kopf hieß die Figur früher „Fackelträger“, stammt aus dem Jahre 1941 und ist ihrerseits eine Adaption der „Partei“, die im Ehrenhof der Reichskanzlei Hitlers stand. Angesichts dieser Figur schwärmt Ludwig über Brekers handwerkliche Perfektion und Gußtechnik. Er mußte die Figur nicht entbehren, weil sie nicht mit nach Nürnberg gereist ist und weiter seinen Garten in Aachen ziert (vgl. Peter Sager, *Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio*, Köln 1992, S. 204).

Von Ludwigs im wahren Sinne oberflächlicher Betrachtungsweise haben sich auch die Nürnberger Ausstellungsmacher anstecken lassen. Die Kritik, die nach Bekanntwerden des Auftrags an Breker losbrach, hätte sich – so Michael Eisenhauer im Katalogvorwort – nur an den publizierten Büsten in Steinguß orientiert. Niemand kenne aber die Versionen in Bronze, dem eigentlichen Metier des Bildhauers. Diese Argumentation ist skandalös und nicht nur deshalb blödsinnig, weil wir danach auch Rodins Marmorskulpturen nicht mehr berücksichtigen dürften. Es gibt aber in der Tat mehrere Varianten der Ludwig-Büsten. Öffentlich aufbewahrt werden nur überlebensgroße Bronzen in der Ungarischen Nationalgalerie Budapest. Kleinere Varianten befinden sich in Ludwigs Privatreich. Sie abzubil-

den und damit die wahre künstlerische Bedeutung Brekers endlich einmal nachzuweisen, wird im Nürnberger Katalog geflissentlich versäumt. Das soll hier nachgeholt werden (*Abb. 1*).

Vergegenwärtigt man sich die Leistungen der großen deutschen Bildhauer und Bildhauerinnen des 20. Jahrhunderts wie Waldemar Grzimek, Bernhard Heiliger, Gerhard Marcks, Gustav Seitz, Emy Roeder, Renée Sintenis oder Hans Wimmer, die Porträts in Bronze geschaffen haben und deren Namen in der Ludwig-Kollektion fehlen, wird der geringe künstlerische Rang der hier gezeigten Köpfe offenbar.

Der Rückschluß vom Breker-Engagement Ludwigs auf den Rest seiner Sammlung und auf seine Sammlungspolitik ist ein anderes Kapitel.

Andreas Blühm

Denkmalpflege

DAS KAISER-WILHELM-DENKMAL AM DEUTSCHEN ECK IN KOBLENZ WIEDER AUFGESTELLT

Vorbemerkung der Redaktion: Das „Mahnmal der deutschen Einheit“ am Koblenzer Deutschen Eck mußte am 2. September, so als sei es nicht mehr nötig, einer Nachbildung des alten wilhelminischen Kaiserdenkmals weichen. Die Bedenken der historisch Sensiblen haben sich nicht gegen das Kartell der Interessenten durchzusetzen vermocht. Überlebte Hoheitsformen haben wieder eine starke Lobby; wo ihre Denkmäler untergegangen sind, schafft man sie sich neu, das Berliner Schloß läßt schon grüßen. Wer nach Bedeutung und Anspruch dieser Objekte fragt, die schließlich als Träger politischer Inhalte entstanden waren, wird leichthin mit der Behauptung abgespeist, es gehe lediglich um Tourismuswerbung und Stadtbildpflege, die alten Inhalte seien obsolet.

1897 weihte man das 1888 begonnene Monumentaldenkmal der Rheinprovinz zu Ehren des „Heldenkaisers“ Wilhelm I. ein. Eine breite Öffentlichkeit hatte in Zeitungsartikeln, Gutachten, Eingaben, Broschüren u. ä. über Standort und Ausführung gestritten, bis schließlich der Architekt Bruno Schmitz und der Bildhauer Emil Hundrieser an der prominenten Stelle des Deutschen Ecks ein pompöses Reiterstandbild auf monumentaler Sockelarchitektur errichteten. Das Denkmal sollte mit der umgebenden Landschaft in eine steigernde Wechselwirkung treten, ein säkularisiertes Wallfahrtsziel für den bildungspolitischen Tourismus der Rheinländer.

In den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges wurde das Reiterstandbild, der zentrale Sinnträger, zerstört, während der architektonische Teil erhalten blieb. Diesen Rest widmete Theodor Heuss 1953 zum „Mahnmal der deutschen Einheit“.

Am 2. September 1993 wurde in Widerspruch dazu eine von dem (inzwischen verstorbenen) Verleger der lokalen *Rheinzeitung*, Theisen, für ca. 2 Millionen DM gestiftete Rekonstruktion des Reiterstandbilds aufgestellt in der Absicht, den