

KÜNSTLER IM NATIONAL- SOZIALISMUS

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN AUSGESTELLTEN WERKEN

PINAKOTHEK DER MODERNE, SAAL 13

ARTISTS UNDER THE NATIONAL SOCIALISTS

INFORMATION ON THE EXHIBITED WORKS

PINAKOTHEK DER MODERNE, ROOM 13

GÜNTHER GRASSMANN

KARL HOFER

GEORG KOLBE

KARL KUNZ

HANS MÜLLER-SCHNUTTENBACH

WOLF PANIZZA

CARL THEODOR PROTZEN

FRANZ RADZIWILL

GEORG SCHRIMPF

EDMUND STEPPES

ADOLF ZIEGLER

INHALT

04 KUNST IM NATIONALSOZIALISMUS

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN AUSGESTELLTEN WERKEN

08 WOLF PANIZZA

NOVEMBERLANDSCHAFT, 1935

10 HANS MÜLLER-SCHNUTTENBACH

WINTER 1941/42, 1942

12 GÜNTHER GRASSMANN

BAUERNHÖFE IM CHIEMGAU, 1933

16 KARL HOFER

MANN VOR DEM SPIEGEL, 1943

18 GEORG KOLBE

NACHT (SCHWEBENDE), 1926/29

20 KARL KUNZ

AUGSBURGER BOMBENNACHT (IM KELLER), 1945

24 ADOLF ZIEGLER

DIE VIER ELEMENTE, VOR 1937

26 CARL THEODOR PROTZEN

DONAUBRÜCKE BEI LEIPHEIM, 1935/36

30 GEORG SCHRIMPF

STILLEBEN MIT KATZE (OFENECKE), 1923

32 EDMUND STEPPES

HEIMKEHR DER HIRTEN, 1938

34 FRANZ RADZIWILL

GRODENSTRASSE NACH VARELERHAFEN, 1938

CONTENT

05 ART UNDER THE NATIONAL SOCIALISTS

INFORMATION ON THE EXHIBITED WORKS

09 WOLF PANIZZA

NOVEMBER LANDSCAPE, 1935

11 HANS MÜLLER-SCHNUTTENBACH

WINTER 1941/42, 1942

13 GÜNTHER GRASSMANN

FARMYARDS IN CHIEMGAU, 1933

17 KARL HOFER

MAN IN FRONT OF A MIRROR, 1943

19 GEORG KOLBE

THE NIGHT (FLOATING WOMAN), 1926/29

21 KARL KUNZ

A NIGHT OF BOMBING IN AUGSBURG (IN THE CELLAR), 1945

25 ADOLF ZIEGLER

THE FOUR ELEMENTS, before 1937

27 CARL THEODOR PROTZEN

THE DANUBE BRIDGE AT LEIPHEIM, 1935/36

31 GEORG SCHRIMPF

STILL LIFE WITH CAT (OVEN CORNER), 1923

33 EDMUND STEPPES

SHEPHERDS' HOMECOMING, 1938

35 FRANZ RADZIWILL

GRODEN STREET TO VAREL HARBOUR, 1938

Der Saal versammelt Kunstwerke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die in den Jahren 1933 bis 1945 in der Zeit des Nationalsozialismus – oder unmittelbar davor – entstanden sind. Die qualitativ und stilistisch breit gefächerte Werkauswahl zielt nicht auf die Präsentation etablierter Meisterwerke, sondern gibt exemplarische Einblicke in die Handlungsmöglichkeiten der Künstler und die Herausforderungen oder Verstrickungen ihrer Karrieren während des nationalsozialistischen Regimes. Die Präsentation möchte die kategorische Unterscheidung von „NS-Kunst“ und „entarteter“ Kunst und damit auch die Verknüpfung bestimmter Malstile mit politischen Haltungen hinterfragen und Ambivalenzen oder Paradoxien in den Mittelpunkt rücken. Insbesondere in den ausgestellten Winterlandschaften und idyllischen Szenerien sind die Grenzen zwischen künstlerischem Opportunismus, Traditionsbindung, Weltflucht und Zeitkritik nur schwer zu ziehen. Das Spektrum der Künstler reicht von „entarteten“ Malern der „Inneren Emigration“ über traditionelle Landschaftsmaler der Münchner Schule bis hin zu Künstlern der Neuen Sachlichkeit, die sich aktiv in den Dienst der Bildpropaganda des Nationalsozialismus stellten. So werden in der Sammlungspräsentation auch erstmals die „Vier Elemente“ von Adolf Ziegler gezeigt. Als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste war Ziegler mit der Beschlagnahme der „entarteten“ Kunst in deutschen Museen betraut. Er spielte in der Verdammung und Diffamierung der Avantgarde infolgedessen eine fatale Rolle. Dennoch gehört auch das Triptychon Zieglers zu einem Kapitel der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, das in den Sammlungen zur Kunst der Moderne nicht weiter übergegangen, verdrängt oder dämonisiert werden sollte. Dieses Kapitel der Kunst ist auch indirekt Teil der Sammlungsgeschichte der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach 1945. Seit den 50er Jahren überwies der Freistaat Bayern als sogenannte „Überweisungen aus Staatsbesitz“ Hunderte Kunstwerke aus dem enteigneten Kunstbesitz der NSDP sowie hochrangiger Parteimitglieder an die Pinakotheken. Die in den Jahren 1933–1945 in Deutschland entstandene Kunst steht nicht außerhalb der Moderne, sondern hat den Begriff der Moderne und Avantgarde erst herausgefordert und geprägt. Um weiter zu diskutieren, was moderne Kunst sei, wer sie definiert und wo ihre Grenzen liegen, ist die Sammlungspräsentation der Pinakothek der Moderne ein hervorragender Ort.

04**05**

This gallery brings together artworks from the Bayerische Staatsgemäldesammlungen that were made during – or in the time directly preceding – the period of National Socialism in Germany from 1933 to 1945. The selection of works varies considerably in quality and style and is not intended as a showcase of established masterpieces but rather aims to provide poignant examples of the possibilities that were available to artists at the time and the challenges they faced as well as the interference in their careers under the Nazi regime. The display aims to investigate not only the differences between the categories of ‘Nazi art’ and ‘degenerate art’, but also subsequently the connection between particular painting styles and political opinions. The display also aims to shine a spotlight on examples of ambivalence or paradox. It is particularly hard to draw a clear line between artistic opportunism, loyalty to tradition, escapism, and criticism of current affairs in the winter landscapes and idyllic scenes on display in this section. The spectrum of artists spans ‘degenerate’ painters associated with the concept of ‘inner emigration’ through traditional landscape painters of the Munich school to artists of the New Objectivity movement who were actively engaged in the creation of images for Nazi propaganda. ‘The Four Elements’ by Adolf Ziegler has, for instance, been included in this presentation of the collection for the first time. As president of the Reichskammer der bildenden Künste (Reich Chamber of Fine Arts), Ziegler was entrusted with the purging of ‘degenerate’ art from German museums and thus played a fatal role in the condemnation and defamation of the avant-garde. Nonetheless, Ziegler’s triptych also belongs to a chapter of twentieth-century art history that should no longer be disregarded, suppressed or demonised in collections of modern art. Indirectly, this chapter of art is also part of the postwar history of the collection at the Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Since the 1950s, the officially sanctioned ‘transfers of government-owned property’ undertaken by the Free State of Bavaria saw hundreds of artworks from the seized properties of the Nazi Party (NSDAP) and high-ranking party members relocated to the Pinakothek museums in Munich. The art created in the years from 1933 to 1945 in Germany did not occur in isolation from modern art movements but in fact challenged and shaped the concept of modernism and the avant-garde. The collection display at the Pinakothek der Moderne is an excellent place to continue the discussion on what exactly modern art is, who defines it, and where its boundaries lie.



WOLF PANIZZA

NOVEMBERLANDSCHAFT, 1935

Inv. Nr. 10124

Das Gemälde wurde 1936 in der Ausstellung „50 Jahre Münchner Landschaftsmalerei und Bildnisplastik“ in der Neuen Pinakothek erworben. Die Veranstalter sahen die Ausstellung in der Tradition der „Landschaftsmalerei der Münchner Schule“ seit 1880. Die drei kahlen Bäume zeigen in der formalen Schlichtheit und Strenge des Motivs stilistische Elemente der Neuen Sachlichkeit. Ob die entlaubten Herbstbäume symbolisch für einen melancholischen Zeitkommentar stehen, muss offen bleiben. Wolf Panizza (Lindau 1901–1977 Dießen am Ammersee) ist ein weitgehend vergessener Maler der Münchner Schule, der prototypisch steht für eine ambivalente Rolle zwischen „entarteter Kunst“ und der Fortsetzung seiner malerischen Tätigkeit durch partielle Anpassung an das System. Nach einem Studium an der Kunstakademie 1919–1924 bei Hermann Groeber und Franz von Stuck begründete er 1929 die „Juryfreien“ mit und protestierte mit Günther Graßmann bereits 1931 gegen einen Vortrag des nationalsozialistischen Kunsttheoretikers Paul Schultze-Naumburg in München, der vom völkisch-antisemitischen „Kampfbund für deutsche Kultur“ um Alfred Rosenberg veranstaltet wurde. Graßmann und Panizza wurden nach ihren kritischen Zwischenrufen durch SA-Männer brutal zusammengeschlagen. Dieser Zwischenfall und die öffentliche Kritik an Schultze-Naumburg mag dafür verantwortlich gewesen sein, dass beide Künstler 1937 als „entartet“ diffamiert wurden. Aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde nicht das hier ausgestellte Landschaftsgemälde, aber Panizzas Werk „Mädchen am Fenster“ (Inv. Nr. 15461) beschlagnahmt. Im gleichen Jahr erhielt der Künstler aber auch eine Goldmedaille auf der Weltausstellung in Paris für sein Gemälde „Straßenkreuzung der Reichsautobahn“ im Deutschen Pavillon. Wie Carl Theodor Protzen schuf Panizza neben melancholischen Stimmungslandschaften auch Bilder der neuen Reichsautobahnen. Zusammen mit Graßmann und anderen „entarteten“ Künstlern wie Edgar Ende führte Panizza nach 1937 in Arbeitsgemeinschaften in den Bauabteilungen der Luftwaffe und Wehrmacht Auftragsarbeiten als Wandmalereien aus.

08

WOLF PANIZZA

NOVEMBER LANDSCAPE, 1935

Inv. No. 10124

09

This painting was acquired in 1936 at the exhibition '50 Years of Landscape Painting and Portrait Sculpture in Munich' at the Neue Pinakothek. The organisers of the exhibition placed the focus on the tradition of the 'Munich school of landscape painting' since 1880. In the formal simplicity and starkness of the subject, stylistic elements of the New Objectivity movement can be seen in this picture of three bare trees. It remains unclear whether the leafless autumn trees are meant to be a melancholy statement on the times. Wolf Panizza (b. 1901 Lindau, d. 1977 Diessen am Ammersee) is a largely forgotten painter of the Munich school, who typifies the ambivalent role between 'degenerate art' and an artist's decision to partially conform to the system in order to continue painting. After completing his studies at the art academy from 1919 to 1924 under Hermann Groeber and Franz von Stuck, he co-founded the Munich branch of the 'Jury-free Art Exhibition' in 1929 and, in 1931, together with Günther Grassmann initiated a protest at a lecture given by the Nazi art historian Paul Schultze-Naumburg in Munich, which was hosted by the nationalistic and anti-Semitic 'Kampfbund für deutsche Kultur' ('Militant League for German Culture') founded by Alfred Rosenberg. After their vocal interruptions, Grassmann and Panizza were savagely beaten up by members of the SA (Sturmabteilung; paramilitary wing of the Nazi Party). This occurrence and their open criticism of Schultze-Naumburg may well be responsible for the fact that both artists were later denounced as 'degenerate' in 1937. The work that was confiscated from the Bayerische Staatsgemäldesammlungen is not the landscape currently on display, but a painting by Panizza titled 'Girl at the Window' (inv. no. 15461). In the same year, the artist received a gold medal at the World Exposition in Paris for his painting 'Interchange on the German Autobahn' exhibited at the German Pavilion. Like Carl Theodor Protzen, Panizza created pictures of the new motorways of the German Reich in addition to his melancholic landscapes. Together with Grassmann and other 'degenerate' artists such as Edgar Ende, Panizza worked as part of a team for the building divisions of the German Air Force and the German Army after 1937, carrying out commissions as a wall painter.

HANS MÜLLER-SCHNUTTENBACH

WINTER 1941/42, 1942

Inv. Nr. 11934

Der bayerische Landschaftsmaler Hans Müller, der sich nach dem Geburtsort seiner Mutter Hans Müller-Schnuttenbach nannte, ist heute annähernd vergessen. 1916 bis 1931 nahm er an allen Glaspalastausstellungen teil, danach regelmäßig an den Großen Münchner Kunstausstellungen in der Neuen Pinakothek. 1937 bis 1944 war er mit 57 Werken auf den repräsentativen Ausstellungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik, den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ im „Haus der Deutschen Kunst“ sogar der meist vertretene Künstler überhaupt. Auf der Münchner Kunstgewerbeschule und der Technischen Hochschule als Gebrauchsgrafiker ausgebildet, blieb Müller-Schnuttenbach dennoch als Landschaftsmaler ein Einzelgänger abseits des Kunstmarkts, der sich auf die stillen Winkel des Chiemgau konzentrierte, sich aber in grafischen Mischtechniken von Aquarell, Gouache, Pastell und Tempera eine gewisse Eigenständigkeit in einem spätimpressionistisch-realistischen Stil erarbeitete. „Winter 1941/42“ ist eine seiner charakteristischen Winterlandschaften, eine in großem Format gehaltene harmlos scheinende, in der Tradition der deutschen Romantik stehende, so endlose wie trist eingeschneite Landschaft. Zwei Bäume ragen ins Licht, die Weite wirkt still, eine Ansiedelung ist rechts in der Ferne sichtbar. Dass trotz dieser lyrischen Grundstimmung dem Bild – geradezu unfreiwillig – etwas wahrhaft Dämonisches und Leeres einbeschrieben ist, wird spürbar, sobald und sofern man sich vergegenwärtigt, dass das Gemälde zu eben jener Zeit entstand, als die deutschen Truppen in die Sowjetunion eingerückt waren und mit der Belagerung Leningrads ein grausames Aushungern und Töten begonnen hatte, in dem der Winter zur Szenerie des Grauens wurde. Ausblenden konnte man diese historischen Ereignisse vielleicht, wenn man sich nicht über die Weltgeschichte informierte, aber heute gehört das Wissen um die „Winterschlacht 1941/42“ zum historischen Kontext des Werks. Das Bild war 1942 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung ausgestellt, wurde von Franz Xaver Schwarz, dem Reichsschatzmeister der NSDAP erworben und kam nach Kriegsende 1953 als Teil der sogenannten „Überweisungen aus Staatsbesitz“ in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. 1950 wurde in Rosenheim anlässlich der Schenkung von 400 Bildern Müller-Schnuttenbachs an die Stadt eine Werkschau des Künstlers gezeigt: „Der Maler ist einer von den Stillen im Lande [...] ein Lyriker, oft ein Idylliker“, schrieb das Oberbayerische Volksblatt am 14. September 1950. Diese Fokussierung auf die Innensicht und den Rückzug ins Idyll half dem Künstler durch die harte Zeit des Nationalsozialismus; das Münchener Bild zeigt in erster Linie die Rückbesinnung auf die lyrische Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende um 1900: Auch diese künstlerische Kontinuität konnte ein Ausweg sein, in Deutschland den Nationalsozialismus – gegebenenfalls mit Kompromissen – zu überstehen.

10

HANS MÜLLER-SCHNUTTENBACH

WINTER 1941/42, 1942

Inv. No. 11934

11

The Bavarian landscape painter Hans Müller, who called himself Hans Müller-Schnuttenbach in honour of the birthplace of his mother, has almost faded into obscurity today. From 1916 to 1931, he took part in all of the exhibitions at the Glaspalast in Munich, afterwards exhibiting regularly at the annual 'Great Munich Art Exhibition' at the Neue Pinakothek. In fact, from 1937 to 1944, the annual 'Great German Art Exhibition' at the 'Haus der Deutschen Kunst' ('House of German Art') that was meant to represent National-Socialist cultural policy included more of his works, 57 in total, than of any other artist. He was educated as a commercial graphic designer at the school of applied arts and the technical college in Munich. As a landscape painter, however, Müller-Schnuttenbach remained an outsider, beyond the reaches of the art market. He repeatedly depicted the remote corners of the Chiemgau region and developed a certain individual style that drew on late Impressionism and realism using a mixture of graphic techniques combining watercolour, gouache, pastels and tempera. 'Winter 1941/42' is typical of his winter landscapes, a large-scale, seemingly harmless snowy landscape, vast and forlorn, in the tradition of German Romanticism. Two trees stretch upward into the light; the expanse appears quiet and still, a village can be seen in the distance on the right. Despite this poetic atmosphere, the picture has – quite involuntarily – become associated with a sense of emptiness and the truly demonic, which can be understood as soon as we recall that at the time it was made German troops were advancing on the Soviet Union and had begun the siege of Leningrad, resulting in terrible suffering and deaths from starvation, a time when winter became the backdrop for a scene of pure horror. We could perhaps ignore these historical events if we knew nothing of world history, but today our knowledge of the Winter Campaign of 1941/42 is part of the historical context of the work. The painting was exhibited at the 'Great German Art Exhibition' in 1942 when it was acquired by Franz Xaver Schwarz, the treasurer of the Nazi Party, and came to the Bayerische Staatsgemäldesammlungen after the war in 1953 as one of the many 'transfers of government-owned property'. In 1950, a retrospective of the artist's work was held in Rosenheim following an endowment of 400 paintings by Müller-Schnuttenbach to the city: 'The painter is one of our land's hidden gems [...] a lyricist, often an idyllist,' wrote the Oberbayerische Volksblatt on 14 September 1950. This focus on interiority and a retreat into the idyllic helped the artist through the difficult period of National Socialism; the Munich painting primarily demonstrates a harking back to the poetic landscape painting of the time around 1900: upholding this artistic tradition may perhaps have been a way of surviving National Socialism in Germany – albeit with compromises.

GÜNTHER GRASSMANN

BAUERNHÖFE IM CHIEMGAU, 1933

Inv. Nr. 9978

Das Gemälde „Bauernhöfe im Chiemgau“ von Günther Graßmann markiert die Unsicherheit, Planlosigkeit und Revision der Aktion „Entartete Kunst“. Das Werk wurde von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erst 1934 auf der „Großen Münchener Kunstausstellung“ in der Neuen Pinakothek erworben, 1937 dann von den Nationalsozialisten als „entartet“ beschlagnahmt, aber weder vernichtet oder getauscht noch im Ausland veräußert, sondern 1940 an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zurückgegeben. Wie kam es zu dieser wechselhaften Einschätzung eines vergleichsweise konventionellen und traditionalistischen Landschafts- und Stillebenmalers? Graßmann pflegte einen lyrisch-poetischen Stil der Münchner Landschaftsmalerei, der vom Naturgefühl der Jahrhundertwende in der Tradition von Karl Haider oder Hans Thoma geprägt war. Er studierte 1919 bis 1921 Architektur an der TU München und anschließend an der Akademie der Künste bei Hermann Groeber. 1930 begründete er die lose Gruppe der „7 Münchner Maler“, zu der später auch Wolf Panizza gehörte. Gemeinsam mit Panizza protestierte Graßmann bereits im März 1931 auf einer Münchner Vortragsveranstaltung des nationalsozialistischen Kunsttheoretikers Paul Schultze-Naumburg. Die lautstarken politischen Proteste der beiden Künstler dürften für deren spätere Klassifikation als „entartet“ mitverantwortlich gewesen sein. Graßmanns Vita steht aber auch exemplarisch für die Möglichkeiten, als „entarteter“ Künstler weiter in Deutschland arbeiten zu können. Für die Bauabteilungen der Wehrmacht führte er in Arbeitsgemeinschaften „entarteter“ Künstler Wandmalereien in bayerischen Kasernen aus. 1939 gestaltete er das Monumentalmosaik im Münchner Nordbad. Vor dem Hintergrund dieser Projekte erwirkte der Kunsthändler Karl Haberstock 1940 in Berlin die Rückgabe der „Bauernhöfe im Chiemgau“: Der Bericht über die Sitzung zur „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“ am 7. Mai 1940 vermerkt: „Die Bitte um Rückgabe wird mit Rücksicht auf die Tatsache begründet, daß das Gemälde bei den Besuchern der Staatsgalerie allseits Anklang fand und daß der Künstler gerade neuerdings große Aufträge von der Wehrmacht erhalten hat, und als einer der besten Monumentalfreskenmaler galt.“ Graßmann wurde 1941 bis 1945 sogar Leiter der Städelschule in Frankfurt und trat zu diesem Zweck in die NSDAP ein.

12

GÜNTHER GRASSMANN

FARMYARDS IN CHIEMGAU, 1933

Inv. No. 9978

13

The painting 'Farmyards in Chiemgau' by Günther Grassmann exposes the uncertainty, lack of coordination, and many revisions of the Nazi's 'Degenerate Art' action. The work was first acquired by the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in 1934 at the 'Great Munich Art Exhibition' at the Neue Pinakothek, then seized by the Nazis in 1937 as 'degenerate'; however, it was neither destroyed, exchanged nor sold abroad, but returned to the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in 1940. What caused these changes in attitude to a comparatively conventional and traditionalist painter of landscapes and still lifes? Grassmann pursued a lyrical-poetic style of landscape painting in the tradition of the Munich school that was shaped by the understanding of nature at the turn of the century, epitomised by such artists as Karl Haider and Hans Thoma. Grassmann studied architecture from 1919 to 1921 at the TU in Munich and then at the Academy of Fine Arts under Hermann Groeber. In 1930, he founded the loosely organised group '7 Munich Painters', which Wolf Panizza later joined, too. Together with Panizza, Grassmann took part in a protest in March 1931 during a speech given by the Nazi sympathiser and art historian Paul Schultze-Naumburg at an event in Munich. The loud political protest of the two artists was probably partly responsible for their later classification as 'degenerate'. Grassmann's curriculum vita, however, also reveals the opportunities that were available to 'degenerate' artists to continue working in Germany at the time. He joined a unit of 'degenerate' artists for the building and construction divisions of the German Army, painting the walls of army barracks in Bavaria. In 1939, he painted the monumental mosaic in Munich's Nordbad swimming pool. Due to these projects, the art dealer Karl Haberstock in Berlin succeeded in securing the return of 'Farmyards in Chiemgau' in 1940: the minutes of the meeting of the 'Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst' ('Commission on the Utilisation of Products of Degenerate Art') on 7 May 1940 notes: 'The request for restitution is grounded in the fact that the painting was universally well received by visitors at the Staatsgalerie and that the artist has recently been awarded large commissions from the German Army, and is considered to be one of the best painters of monumental frescoes.' Grassmann even served as the director of the Städel School in Frankfurt from 1941 to 1945 and consequently became a member of the Nazi Party to be able to fill the post.



KARL HOFER

MANN VOR DEM SPIEGEL, 1943

Inv. Nr. 12801

Ein Mann mit ausgezehrt und maskenhaft blassem Gesicht betrachtet sich kritisch und ernst im Spiegel. Eine Hand der Figur hält einen weiten Mantel geschlossen, die andere umfasst schützend die eigene Schulter. In der Gestik äußern sich Frösteln und Schutzbedürfnis, Verschließen und Empfindsamkeit gleichermaßen. Hofers Werk ist reich an prophetischen oder selbstreflexiven Selbst- und Rollenporträts, zu denen auch „Mann vor dem Spiegel“ zu zählen ist. Es steht geradezu exemplarisch für die Situation der „inneren Emigration“, in der sich Hofer (Karlsruhe 1878–1955 Berlin) als „entarteter“ Künstler befand. Er gehörte zu den deutschen Malern, die sich früh und entschieden gegen den Nationalsozialismus wandten. 1934 wurde Hofer als Professor der Hochschule für bildende Künste Berlin entlassen, 1937 wurden acht Gemälde in die Feme-Ausstellung „Entartete Kunst“ in München aufgenommen und über 300 Werke als „entartet“ beschlagnahmt, 1938 erfolgte der Ausschluss Hofers aus der Preußischen Akademie der Künste. Am 1. März 1943, im Jahr der Entstehung des Bildes, vernichtete ein Bombentreffer den Großteil seines Werkes in seinem Berliner Atelier, 150 Gemälde und 1000 Zeichnungen wurden zerstört. In düsteren Briefen von 1943 beschrieb Hofer seine Verzweiflung und seinen Rückzug in die Isolation: „Ich habe mich völlig von dieser Welt abgeschlossen und will froh sein, wenn ich diesen Herbst mit dem Leben davonkomme.“ (17. Februar 1943). Hofer flüchtete sich als Überlebensstrategie in eine regelrechte Schaffenswut, in der er die vernichteten Gemälde nach Fotografien neu malte oder Varianten früherer Werke herstellte. Auf diese Weise versicherte er sich während des Nationalsozialismus der Vitalität seiner eigenen künstlerischen Schaffenskraft.

16

KARL HOFER

MAN IN FRONT OF A MIRROR, 1943

Inv. No. 12801

17

A man with an emaciated and mask-like pale face looks at himself critically and gravely in the mirror. He holds a large coat folded in one hand, the other protectively enclosing his own shoulder. These gestures evoke a sense of shivering from the cold and the need to protect oneself, of being closed and sensitive in equal measures. Hofer's body of work is rich in prophetic or self-reflective portraits of the artist as himself or in roles, to which the painting 'Man in front of a Mirror' belongs. It is a prime example of the position of 'inner emigration' in which Hofer (b. 1878 Karlsruhe, d. 1955 Berlin) found himself as a 'degenerate' artist. He was one of the German painters who decisively rejected National Socialism early on. In 1934, Hofer was let go from his post as professor at the Hochschule für bildende Künste Berlin (College of Fine Arts in Berlin); in 1937, eight of his paintings were included in the defamatory exhibition 'Degenerate Art' in Munich and over 300 of his works were seized; in 1938, Hofer was barred from the Prussian Academy of Arts. On 1 March 1943, the year this painting was made, the majority of the artist's work in his Berlin studio was destroyed by a bomb, 150 paintings and 1,000 drawings were completely ruined. In despairing letters written in 1943, Hofer describes his desperation and his retreat into isolation: 'I have completely withdrawn from this world and will be happy if I get through autumn alive.' (17 February 1943). As a coping strategy, Hofer immersed himself in his work with a vengeance and attempted to recreate his destroyed paintings from photographs or to make variations of earlier works. Because of this, he was able to preserve the vitality of his own artistic creativity and output during the period of National Socialism.

GEORG KOLBE

NACHT (SCHWEBENDE), 1926/29

Inv. Nr. B 152

Als Vorentwurf für ein zu Lebzeiten des Künstlers nicht ausgeführtes Beethoven-Denkmal entwarf Georg Kolbe (Waldheim, Sachsen 1877–1947 Berlin) 1926 die Figur einer „Schwebenden“ in Gips, die später den Titel „Nacht“ erhielt. Sie wurde 1929 als Einzelfigur in Bronze gegossen und 1930 in der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin ausgestellt. Als repräsentative Figur des zu dieser Zeit populärsten deutschen Bildhauers kauften die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die „Schwebende“ direkt beim Künstler an. Die Kolbe-Ausstellung bei Flechtheim besuchte auch der preußische Kultusminister Adolf Grimme, der daraufhin eine Vergrößerung der „Nacht“ für das im Bau befindliche Haus des Rundfunks in Berlin in Auftrag gab. In der elegant bewegten Frauengestalt der „Nacht“ sah Grimme eine ideale Verkörperung der emporschwebenden Radiowellen. Im Lichthof des von Hans Poelzig entworfenen Berliner Hauses des Rundfunks wurde die 212 cm hohe Figur 1931 aufgestellt. Schon bald nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde die „Nacht“ aber durch Joseph Goebbels entfernt und musste der plakativ nationalsozialistischen Gruppe „Sinnbild der Rundfunkeinheit“ von Hans Schellhorn und Hermann Fuchs weichen. Die Skulptur stellte einen SA-Mann beim Hitlergruß dar, flankiert von einem Arbeiter und einem Intellektuellen. Die originale Figur Kolbes ist verschollen, wurde aber 1965 nachgegossen und wieder im Lichthof des Hauses des Rundfunks aufgestellt. Die „Nacht“ ist nur eine von zahlreichen Figuren und Porträts Kolbes, die von den Nationalsozialisten nach 1933 aus dem öffentlichen Raum entfernt wurden, so auch seine Heinrich Heine- und Walther Rathenau-Denkmal oder eine Friedrich Ebert-Büste. Trotz der partiellen Kritik der NS-Kader an Kolbes Werk blieb er bis 1945 ein erfolgreicher Bildhauer, ohne dass er sich aber als Staatsbildhauer wie Josef Thorak oder Arno Breker von der Kunstpolitik instrumentalisieren ließ. Seine politische Einstellung lässt keine nationalsozialistisch-völkischen Intentionen erkennen; 1937 bis 1943 war er dennoch auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ vertreten und wurde 1944 in die Liste der „gottbegnadeten“ und „unersetzlichen“ Künstler aufgenommen. Kolbes kraftvolle an einem heroischen Nietzschekult orientierten Männerfiguren ließen sich von der NS-Propaganda teilweise vereinnahmen, so dass Kolbe bis heute mitunter als typischer Vertreter nationalsozialistischer Kunst missverstanden wird.

18

GEORG KOLBE

THE NIGHT (FLOATING WOMAN), 1926/29

Inv. No. B 152

19

In 1926, as a sketch for a Beethoven monument that was not executed during the artist's lifetime, Georg Kolbe (b. 1877 Waldheim, Saxony, d. 1947 Berlin) designed a 'floating' figure in plaster that was later given the title 'The Night'. It was cast in bronze as a free-standing sculpture in 1929 and exhibited in 1930 at the Galerie Alfred Flechtheim in Berlin. As a representative sculpture by the most popular German sculptor of the time, the Bayerische Staatsgemäldesammlungen purchased the 'floating' statue directly from the artist. The Kolbe exhibition at Flechtheim's gallery was also attended by the Prussian minister of culture Adolf Grimme, who then commissioned a larger version of 'The Night' for the Haus des Rundfunks (House of Radio Broadcasting) that was being built in Berlin at the time. For Grimme, the elegant movement of the female figure perfectly embodied the idea of radio waves floating upwards. The 212-cm-high sculpture was erected in 1931 in the atrium of the Haus des Rundfunks designed by Hans Poelzig. Soon after the National Socialists came to power, however, Joseph Goebbels ordered the statue to be removed from the atrium to make way for the blatantly National-Socialistic group 'Sinnbild der Rundfunkeinheit' (Emblem of the Unity of Radio Broadcasting) by Hans Schellhorn and Hermann Fuchs. The sculpture portrayed an SA officer giving the Hitler salute flanked by a worker and a scholar on either side. The original statue by Kolbe has disappeared but it was recast in 1965 and returned to the atrium of the Haus des Rundfunks. 'The Night' is just one of numerous figures and portraits by Kolbe that were removed from public spaces by the Nazis after 1933; others include his monuments to Heinrich Heine and Walther Rathenau and a bust of Friedrich Ebert. Despite the partial criticism of Kolbe's work by the Nazi elite, he managed to make a successful living as a sculptor until 1945, without allowing himself to be instrumentalized by Nazi cultural policy as an official state sculptor, as was the case with Josef Thorak and Arno Breker. His political stance shows no signs of support for National Socialism or nationalism; however, from 1937 to 1943 he was represented at the 'Great German Art Exhibition' and in 1944 was included in the list of 'divinely gifted' and 'indispensable' artists. Kolbe's powerful male figures, derived from the heroic Nietzsche cult, were partly co-opted by Nazi propaganda, which resulted in the mistaken belief that Kolbe was a typical representative of Nazi art that still holds sway today.

KARL KUNZ

AUGSBURGER BOMBENNACHT (IM KELLER), 1945

Inv. Nr. 11244

Der Augsburger Maler Karl Kunz (Augsburg 1905–1971 Frankfurt am Main) griff in einem sehr individuellen Collageverfahren auf kubistische und surrealistische Stilelemente zurück, um sich mit der deutschen Geschichte während der Diktatur des Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Nach autodidaktischen Anfängen besuchte Kunz als Jugendlicher die moderne Kunstschule von Hans Hofmann in München und wurde 1930 Meisterschüler und pädagogischer Assistent von Erwin Hahs an der avantgardistischen Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle. Dort wurde er bereits 1933 von den Nationalsozialisten entlassen und kurzzeitig inhaftiert, nachdem er dem jüdischen Soziologen Friedrich Hertz und dessen Familie zur Flucht nach England verholfen hatte. Kunz erhielt Ausstellungsverbot und kehrte 1934 in seine Heimatstadt Augsburg zurück, um den Holzhandel seines schwerkranken Vaters zu übernehmen. Dennoch setzte Kunz sein künstlerisches Werk im Verborgenen der „Inneren Emigration“ fort. Über Zeitschriften- und Buchreproduktionen und den Besuch der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937 gelang es Kunz, sich weiterhin über die Kunst der verfemten Moderne zu informieren. Im Zweiten Weltkrieg war Kunz aufgrund eines Herzleidens vom Fronteinsatz freigestellt und musste als Sanitäter in Augsburg Sicherheits- und Hilfsdienst leisten, bei dem er u.a. Brände löschte und Tote aus zerstörten Luftschutzkellern barg. Das Gemälde „Augsburger Bombennacht“ entstand kurz nach der verheerenden Bombardierung der Stadt in der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944, bei der 730 Menschen starben und 85.000 obdachlos wurden. Auch Kunz' Frühwerk wurde durch die Zerstörung seines Elternhauses fast vollständig vernichtet. Er griff für sein Gemälde Picassos „Guernica“ auf, das als Reaktion auf die Bombardierung der baskischen Stadt durch die deutschen Kampfflugzeuge der Legion Condor entstanden war. Kunz war die Komposition aus einer Buchreproduktion bekannt. Sie bot dem Maler die Möglichkeit, für Angst und Entsetzen, aber auch für Empathie und Fürsorge eine adäquate malerische Form zu finden. Das wohl auf Sperrholz aus der eigenen Holzhandlung gemalte Bild war Protest und Anklage gegen die Kriegsgräueltat und zugleich Bekenntnis zur expressiven Ausdruckskraft der im Nationalsozialismus verfemten Moderne.

20

KARL KUNZ

A NIGHT OF BOMBING IN AUGSBURG (IN THE CELLAR), 1945

Inv. No. 11244

21

Using a highly individual collage method, Augsburg painter Karl Kunz (b. 1905 Augsburg, d. 1971 Frankfurt am Main) drew on elements of Cubist and Surrealist style to address German history during the National Socialist dictatorship. After early self-taught attempts to paint, as a young man Kunz attended Hans Hofmann's modern art school in Munich. In 1930, he enrolled at the avant-garde school of art and design in Burg Giebichenstein in Halle, becoming teaching assistant and master student to the painter Erwin Hahs. Soon after taking power in 1933, the National Socialists fired him from this position, and briefly imprisoned him for helping the Jewish sociologist Friedrich Hertz and his family to escape to England. Banned from exhibiting, Kunz returned to his home town of Augsburg to take over his sick father's wood dealership. He nonetheless continued to produce art in the secrecy of 'inner emigration'. Reproductions in books and journals, as well as a visit to the 1937 'Degenerate Art' exhibition in Munich, allowed Kunz to learn about the art of the ostracized modern movement. During the Second World War, Kunz was excused frontline duties because of a heart condition, but was drafted into civil service in Augsburg, where his duties included putting out fires and finding bodies in bombed-out air raid shelters. 'A Night of Bombing in Augsburg' was painted shortly after the devastating bombing raid on the city during the night of 25 to 26 February 1944, when 730 people died and 85,000 were made homeless. In addition, Kunz's parents' house was bombed, and his early work was almost completely destroyed. In the painting, Kunz includes visual references to 'Guernica', Picasso's response to the bombing of the Basque city by the German Condor Legion. Kunz knew Picasso's composition from a reproduction he had seen in a book. The picture was an attempt to find a visual form adequate to fear and horror, but also to empathy and caring. Painted on scrap wood, probably from Kunz's own dealership, the picture was a protest and accusation against the atrocities of war. But it was also an assertion of the expressive force of modern art, so reviled under National Socialism.



ADOLF ZIEGLER

DIE VIER ELEMENTE, vor 1937

Inv. Nrn. 11925, 11935, 15348

Das Triptychon gehört zu den bekanntesten Werken der NS-Kunst. Es fand im „Dritten Reich“ nicht nur als Postkarte und in Kunstzeitschriften große Verbreitung, sondern schmückte auch, als großformatiger Gobelin nachgewebt, das „Deutsche Haus“ der Pariser Weltausstellung 1937. Im gleichen Jahr wurde es als eines der Hauptwerke der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ in München ausgestellt. Adolf Hitler erwarb es für den „Führerbau“, das Parteizentrum der NSDAP am Münchner Königsplatz, wo es repräsentativ im Kaminzimmer angebracht wurde. Ziegler zeigt die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft (von links nach rechts) als allegorische Frauenakte. Das antike kosmologische Thema der vier Elemente wird vom Künstler durch die „nordisch“ idealschönen Frauen mit nationalsozialistischen Rassen- und Weiblichkeitsvorstellungen verknüpft. Die Allegorien nehmen skulptural stilisierte Posen ein. Sie sind von ihrem Postament herabgestiegen und treten dem Betrachter nun auf gleicher Ebene gegenüber, wodurch sie in ein greifbares Tugend- und Schönheitsideal verwandelt werden sollen. Zieglers penibler Malstil hat die Zeitgenossen dazu veranlasst, den Künstler als „Meister des deutschen Schamhaars“ zu verhöhnen. Die sinnliche Präsenz der Frauenfiguren wird durch die allegorische Überhöhung und ihre Präsentation in der christlich-sakralen Bildform des Triptychons jedoch gleichzeitig relativiert. Zieglers Erfolg als Maler im Nationalsozialismus war eng verknüpft mit seiner einflussreichen Rolle in der Kulturpolitik. Aufgrund seiner persönlichen Beziehung zu Hitler wurde der bis 1934 weitgehend unbekannt gebliebene Künstler nun zum ordentlichen Professor der Akademie der Bildenden Künste in München ernannt, bevor er 1936 sogar Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste wurde. In dieser Funktion führte er mit Vollmacht Adolf Hitlers landesweite Beschlagnahmeaktionen moderner Kunst in deutschen Museen durch, die 1937 in der Feme-Ausstellung „Entartete Kunst“ gipfelten. Adolf Ziegler eröffnete die Ausstellung im Hofgarten am 19. Juli 1937 mit einer fanatischen Brandrede gegen die Moderne. Nach Kriegsende wurden „Die vier Elemente“ von den Alliierten im Central Art Collecting Point am Münchner Königsplatz, der zentralen Sammelstelle für Raubkunst, erfasst und als berüchtigtstes Werk der sogenannten „Überweisungen aus Staatsbesitz“ den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überstellt. Das Gemälde war in den letzten zwei Jahrzehnten auf zahlreichen Sonderausstellungen zu sehen und wird nun erstmals auch in die Schausammlung der Pinakothek der Moderne integriert.

24

ADOLF ZIEGLER

THE FOUR ELEMENTS, before 1937,

Inv. No. 11925, 11931, 15348

25

Ziegler's triptych is among the best-known works of Nazi art. It circulated widely in the Third Reich, both as a postcard and in art magazines. Reproduced as a large-scale Gobelin tapestry, the image was exhibited in the 'German House' at the 1937 Paris World Exposition. In the same year, it was one of the major works shown at the first 'Great German Art Exhibition' at the 'Haus der Deutschen Kunst' (now Haus der Kunst) in Munich. Adolf Hitler bought it for the 'Führerbau' or 'Führer Building': the Nazi Party headquarters on Munich's Königsplatz, where the painting was prominently displayed in the Kaminzimmer. Ziegler here depicts the four elements – from left to right: fire, water, earth and air – as allegorical female nudes. Through his use of 'Nordic' ideals of female beauty, he associated ancient cosmological theories of the elements with Nazi ideas of race and femininity. The allegorical figures assume stylized, sculptural poses. Having come down from their pedestals, they are on the same level as the spectator, a gesture intended to turn them into concrete ideals of virtue and beauty. Ziegler's fastidious painting style led contemporaries to mock him as the 'master of German pubic hair'. However, the sensuous presence of the female figures is here relativized by allegorical exaggeration and by their presentation in the Christian form of the triptych. Ziegler's success as a painter under National Socialism was closely linked to his influential role in cultural politics. In 1934, on the basis of his personal relationship with Hitler, the previously obscure Ziegler was named a full professor at the Academy of Fine Arts in Munich. In 1936, he was appointed president of the Reichskammer der bildenden Künste (Reich Chamber of Fine Arts). In this capacity, he was tasked by Hitler to confiscate modern artworks from museums across the country. This campaign reached a highpoint with the 1937 exhibition 'Degenerate Art', an occasion intended for the mockery of modernism. On 19 July 1937, Ziegler opened the exhibition in Munich's Hofgarten with a fanatical, incendiary speech against modern art. At the end of the war, the Allies impounded 'The Four Elements' at the Central Art Collecting Point at the Königsplatz in Munich, the main depot for looted art. It was later handed over to the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in Munich, and remains the most infamous artwork among the diverse objects left over from the Nazi government and 'transferred' as state property to the Bavarian administration. Over the last two decades the painting has been shown in numerous special exhibitions; it has now for the first time been integrated into the collection display of the Pinakothek der Moderne.

CARL THEODOR PROTZEN

DONAUBRÜCKE BEI LEIPHEIM, 1935/36

Inv. Nr. 11926

Bereits ab 1933 entwickelte sich die Autobahnmalerei als genuin nationalsozialistische Gattungsmalerei, die den Bau der Reichsautobahnen als neue Gipfelleistung der deutschen Technik verherrlichen sollte. Historisch-dokumentarische Ansprüche überlagerten sich mit propagandistischen Aspekten. Die Künstler hatten einen neuen gesellschaftlichen Auftrag wahrzunehmen, indem sie der Verbindung von Technik und Natur im Bild Ausdruck verleihen sollten. Fritz Todt, der Generalinspekteur für das Straßenwesen, initiierte Ausstellungen wie „Die Straße“ (München 1934), oder „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (München, Berlin, Breslau 1936). Zu den neusachlich geprägten Künstlern, die mit großformatigen Gemälden am Kult der Reichsautobahn beteiligten, gehören die hier ausgestellten Maler Wolf Panizza und Carl Theodor Protzen (Stargard, Pommern 1887–1956 München). Die Stahlbetonbrücke der „Donaubrücke bei Leipheim“ wurde ab 1935 als eines der Vorzeigeprojekte der neuen Reichsautobahn Stuttgart-München errichtet. Protzens Gemälde verherrlichte die Ingenieurleistung der gewaltigen Bogenkonstruktion und wurde bereits 1936 in der Ausstellung „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ präsentiert. Der Maler Carl Theodor Protzen war zu diesem Zeitpunkt nahezu fünfzig Jahre alt und noch nicht zu nennenswertem Ruhm aufgestiegen. Er hatte in München und Paris studiert, die Neue Münchner Künstlergenossenschaft mitgegründet und Landschaften, Stillleben und figürliche Kompositionen gemalt. In der Verherrlichung der Ingenieurleistung des Brückenbaus artikuliert sich – aus heutiger Sicht – auch eine Ausdrucksform der schleichenden inneren Aufrüstung. War also die Bereitschaft des Malers, die zeitgenössischen topografischen Veränderungen zu dokumentieren, nur der Reflex eines Zeitgeistes?

26

CARL THEODOR PROTZEN

THE DANUBE BRIDGE AT LEIPHEIM, 1935/36,

Inv. No. 11926

27

As early as 1933, autobahn painting emerged as a genuine mode of National Socialist genre painting, celebrating the autobahns as a new highpoint of German technical achievement. The genre's historical and documentary aspirations overlapped with its propagandistic function. Artists were regarded as having a new social task: to give visual expression to the relation between technology and nature. Fritz Todt, the Inspector General for Roadways, initiated exhibitions including 'The Road' (Munich, 1934) and 'Adolf Hitler's Roads in Art' (Munich, Berlin, Breslau, 1936). A number of artists whose large-scale paintings formed part of this cult of the autobahn had been influenced by the Neue Sachlichkeit (or New Objectivity) of the 1920s. These included Wolf Panizza and Carl Theodor Protzen (b. 1887 Stargard, Pomerania, d. 1956 Munich), both of whose work is exhibited in this room. Construction began in 1935 on the reinforced-concrete bridge over the Danube at Leipheim, intended as a prestige project on the new Stuttgart-to-Munich autobahn. Protzen's painting, which was exhibited in 'Adolf Hitler's Roads in Art', celebrates the vast arched construction as an achievement in engineering. By the time he painted 'The Danube Bridge at Leipheim', Protzen was almost 50 years of age, and had no particular reputation as an artist. He had studied in Munich and Paris, was a co-founder of the 'New Munich Artist's Association' (Neue Münchner Künstlergenossenschaft), and had painted landscapes, still lifes and figurative compositions. From today's viewpoint, the celebration of bridge-building as an engineering achievement also indicates the creeping spread of a mentality of 'inner armament'. Was the painter's readiness to document topographical innovations thus simply reflecting the zeitgeist?



GEORG SCHRIMPF

STILLEBEN MIT KATZE (OFENECKE), 1923,

Inv. Nr. 14099

Georg Schrimpf (München 1889–1938 Berlin) hatte sich in jungen Jahren mit früheren Anarchisten wie Max Stirner und Michail Bakunin befasst und identifiziert. Um 1912 stand er dem radikalen Linken und Dichter Erich Mühsam nahe, später fühlte er sich dem avantgardistischen und links-orientierten Künstlerkreis um den „Sturm“ verbunden. Das „Stilleben mit Katze“, ein nur scheinbar unbewegt-unbewegliches Sujet also, lässt nicht im Entferntesten erahnen, dass Schrimpf sich außerhalb der politischen und sozialen Konventionen befunden hatte, ehe er zu einem Hauptmeister des klassischen Flügels der sogenannten Neuen Sachlichkeit wurde. Schrimpf verband die neue Hinwendung zu Außenwelt und Gegenstand mit klassizistischen und romantisch-idealistischen Strömungen. Er entwickelte eine Malerei des Einfachen und Elementaren, die sich in der sentimentalischen Sehnsucht nach dem Idyll von den veristischen Großstadtsujets eines Otto Dix oder George Grosz abgrenzte. Franz Roh nannte Schrimpfs Kunst deshalb 1924 einen „Idealismus der Güte“. Für die ambivalente Epoche der 1920er und 1930er Jahre spielte diese zwischen Sozialkritik und emphatischer Naturaneignung changierende Malerei eine entscheidende Rolle. Schrimpf bekennt sich mit diesem zehn Jahre vor dem Machtantritt der Nationalsozialisten entstandenen Gemälde – einem meisterhaften Stilleben der Neuen Sachlichkeit – zur biederen, obgleich nüchternen Tradition der Malerei. Sie sollte sich – namentlich im Bereich der Landschaftssujets – ein Jahrzehnt später als problematisch erweisen, als sie ihre vermeintliche Unschuld verloren hatte. Und doch kann niemals ein einzelnes Gemälde ‚schuldig‘ sein. Immer müssen das Œuvre des jeweiligen Künstlers und seine Haltung in die Beurteilung einbezogen werden. So bleibt Schrimpf ein Musterbeispiel für das Missverständnis, von einer vermeintlich naiv-traditionellen Landschafts- und Stillebenmalerei auf eine nationalkonservative politische Haltung rückschließen zu können. Dieses Missverständnis prägte bis zum frühen Tod des Künstlers auch die Karriere Schrimpfs in der Zeit des Nationalsozialismus. 1933 zunächst mit einem Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Kunst- und Kunstgeschichte in Berlin-Schöneberg ausgestattet, wurde Schrimpf dort nach Bekanntwerden seiner kommunistischen politischen Vergangenheit entlassen und 1937 als „entartet“ diffamiert, dennoch aber von nationalsozialistischen Eliten wie Rudolf Heß protegiert und bis zu seinem frühen Tod 1938 mit Aufträgen bedacht.

30

GEORG SCHRIMPF

STILL LIFE WITH CAT (OVEN CORNER), 1923

Inv. No. 14099

31

As a young man, Georg Schrimpf (b. 1889 Munich, d. 1938 Berlin) identified with early anarchists, and closely studied writers such as Max Stirner and Mikhail Bakunin. Around 1912, he was a close associate of the radical leftist poet Erich Mühsam; later he was drawn to avant-garde and left-wing circles around the journal 'Der Sturm'. 'Still Life with Cat' seems, on the surface, an inert and unpolitical subject. The picture gives no indication that, before becoming a master of the classical wing of Neue Sachlichkeit (or New Objectivity), Schrimpf had once lived on the margins of political and social convention. Schrimpf combined Neoclassical and Romantic-idealist tendencies with Neue Sachlichkeit's focus on objects and the surface appearance of everyday life. He developed a style of painting that was simple and elementary, and its sentimental longing for an idyllic world was quite at odds with the realist metropolitan themes of an Otto Dix or a George Grosz; hence Franz Roh's 1924 description of Schrimpf's art as an 'idealism of the benign'. In the 1920s and 1930s, a profoundly ambivalent era, this kind of painting – shifting constantly from social criticism to a passionate engagement with nature – played a crucial role in German art. With this superb Neue Sachlichkeit still life, completed ten years before the start of Nazi rule, Schrimpf committed himself to a conventional, albeit sober tradition in painting. But a decade later, this tradition – particularly in landscape painting – would turn out to be problematic, losing its supposed innocence. And yet, it should be pointed out, no single painting can be 'guilty'. An artist's oeuvre and his attitude must always be considered before judgement is passed. Seen in this way, Schrimpf remains a typical example of a misunderstanding which sees naive, traditional landscape or still-life painting, and then infers a nationalist-conservative political viewpoint. This misunderstanding left its mark on Schrimpf's career under National Socialism. In 1933, he was given a teaching position at the Staatliche Hochschule für Kunst- und Kunstgeschichte in Berlin-Schöneberg (State College of Art Education in the Schöneberg district of Berlin), but was then dismissed when his communist past came to light. In 1937, he was condemned as 'degenerate', but he retained the protection of figures in the Nazi elite, including Rudolf Hess, and continued to be awarded commissions until his early death in 1938.

EDMUND STEPPES

HEIMKEHR DER HIRTEN, 1938

Inv. Nr. 12107

Als Edmund Steppes (Burghausen 1873–1968 Ulrichsberg bei Deggendorf) 1938 im Alter von 65 Jahren eine „Heimkehr der Hirten“ malte, griff er ein klassisches Sehnsuchts-thema der bukolischen Dichtung und der arkadischen Landschaftsmalerei auf. Auch vor 1933 und nach 1945 schuf Steppes eine Fülle von schwärmerischen Landschaften mit symbolistischen und neoromantischem, an Arnold Böcklin, Hans Thoma und Karl Haider geschulten Sujets. Da die „Heimkehr der Hirten“ aber ab 1940 im Hotel Platterhof als Teil des nationalsozialistischen „Führersperrgebiets“ Obersalzberg bei Berchtesgaden dokumentiert ist und 1953 als sogenannte „Überweisung aus Staatsbesitz“ an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen kam, stellt sich die Frage nach den Kontexten für dieses Werk und der politischen Haltung des Künstlers. Steppes war bereits in den 20er Jahren ein völkischer Nationalist mit engen Verbindungen zu nationalsozialistischen Kreisen in München und trat schon 1932 in die NSDAP ein. Dennoch versperrte sich Steppes trotz beachtlichen Verkaufserfolgen auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen zunehmend gegen die nationalsozialistische Kunst-doktrin, indem er an einem individualistischen von der Goethezeit geprägten Geniebegriff des Künstlers festhielt, der außerhalb der Gesellschaft steht. Wie bei Radziwill stehen eine politische Identifikation mit dem Nationalsozialismus großen Vorbehalten gegen die Kunstpolitik und Kunst-doktrin der Diktatur gegenüber. Die Verfügbarkeit der zeitlos-poetischen Landschaften für die politische Instrumentalisierung, aber zugleich deren relative Indifferenz gegenüber expliziten Propagandazwecken erschwert heute die Beurteilung. Der Rückzug in die fatale, harmlose oder auch nur hilflose Innerlichkeit des Künstlers ermöglichte Steppes zumindest, nach 1945 auch in der Bundesrepublik nahtlos an seine früheren künstlerischen Erfolge und Auszeichnungen anzuknüpfen.

32

EDMUND STEPPES

SHEPHERDS' HOMECOMING, 1938

Inv. No. 12107

33

In 1938, at the age of 65, Edmund Steppes (b. 1873 Burghausen, d. 1968 Ulrichsberg/Deggendorf) painted his 'Shepherds' Homecoming', appropriating themes of longing from bucolic literature and Arcadian landscape painting. Before 1933, Steppes had made a considerable number of lyrical landscapes with Symbolist and neo-Romantic subjects, influenced by Arnold Böcklin, Hans Thoma and Karl Haider. He would continue to do so after 1945. However, 'Shepherds' Homecoming' is known to have hung in the lavish Hotel Platterhof, which was located within the 'Führersperrgebiet' (the restricted zone around Hitler's residence) near Berchtesgaden in the Bavarian Alps. In 1953, it came into the possession of the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in Munich, in a 'transfer of government-owned property'. The question of the painting's context and the political stance of its artist must therefore be addressed. Even in the 1920s, Steppes was a 'völkisch' nationalist, with close ties to National Socialist circles in Munich. He joined the Nazi party in 1932, well before it took power the following year. Nonetheless, and despite considerable sales success at the 'Great German Art Exhibitions', Steppes increasingly turned against National Socialist aesthetic doctrine. Instead, he held to the individualist ideal, going back to the time of Goethe, of the genius-artist who stands outside of society. As with Franz Radziwill, his political identification with National Socialism coexisted with considerable reservations towards the dictatorship's aesthetic doctrine and policies on art. The ease with which timeless poetic landscapes can be politically instrumentalized, but also their relative indifference to explicit propaganda purposes, makes retrospective judgement difficult. Steppes's retreat into artistic interiority – be it fatal, harmless or simply helpless – certainly allowed him to smoothly continue his earlier artistic success in postwar West Germany.

FRANZ RADZIWILL

GRODENSTRASSE NACH VARELERHAFEN, 1938

Inv. Nr. L 2490

Die Ansicht des idyllischen Varelerhafens – am Jadebusen südlich von Wilhelmshaven gelegen – könnte einen beschaulichen Charakter haben. Radziwill (Strohausen bei Rodenkirchen 1895–1983 Wilhelmshaven) zeigt Ort und Landschaft aber mit grellen, beunruhigenden Farben und alleinstehendem Baum in bedrohlicher und verstörender Atmosphäre. Das Gemälde entstand 1938, als der Künstler zahlreiche Diffamierungen seines Werks hinnehmen musste. Er war auf der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 zwar nur zeitweilig mit seinem Porträt von Otto Dix vertreten, 1938 aber waren Werke von ihm auf den Berliner und Hamburger Stationen der diffamierenden Wanderausstellung zu sehen. Er erhielt zudem von der Reichskammer der bildenden Künste 1938 ein Ausstellungsverbot für Einzelausstellungen. Das expressionistische Kolorit seines „Varelerhafens“ könnte ein Reflex auf diese Anfeindungen sein. Bereits am 18. Juli 1937 hatte Adolf Hitler in seiner Rede anlässlich der Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ seine Verachtung für die Kunst der Moderne zum Ausdruck gebracht und ihre „grauenhafte[n] Sehstörungen“ gebrandmarkt, bei der „grundsätzlich Wiesen blau, Himmel grün, Wolken schwefelgelb usw.“ empfunden würden. Auffällig ist, dass Radziwill im Himmel gerade auf diese antinaturalistischen Farben von Grün und Schwefelgelb zurückgreift. Er war dennoch kein durchgängig „entarteter“ in der nationalsozialistischen Diktatur verfolgter Künstler, sondern ein früherer politischer Anhänger des Nationalsozialismus, der – ähnlich wie Emil Nolde – mit seiner detailfreudigen neusachlichen Malerei auf nationaler Ebene nicht reüssieren konnte. Seine wechselhafte Karriere im Nationalsozialismus war von Engagement und Rückzug, von Anpassung und Enttäuschung geprägt. Er trat 1933 in die NSDAP ein und übernahm die Professur des aus dem Amt vertriebenen Paul Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie, verlor aber nach dem Bekanntwerden seines expressionistischen Frühwerks an Einfluss und wurde 1935 in Düsseldorf entlassen. Dennoch ging Radziwill nicht auf Distanz zur NSDAP oder in die „Innere Emigration“, sondern kämpfte um Rehabilitation und unterhielt von der Ortsgruppe NSDAP in Dangast aus gute Beziehungen zu regionalen nationalsozialistischen Machthabern und bemühte sich weiter um offizielle Aufträge für Kriegs- und Kampfdarstellungen.

34

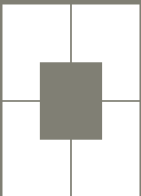
FRANZ RADZIWILL

GRODEN STREET TO VAREL HARBOUR, 1938

Inv. No. L 2490

35

The view of the idyllic harbour of Varel, situated on the Jade Bight (Jadebusen) south of Wilhelmshaven, could have exuded tranquillity and contemplation. But Franz Radziwill (b. 1895 Strohausen/Rodenkirchen, d. 1983 Wilhelmshaven) paints the town and the surrounding landscape in disturbingly bright colours. This, along with the lone tree, lends it a threatening, disturbing atmosphere. The picture was painted in 1938, at a time when the painter was enduring many condemnations of his work. He had been briefly included in the 1937 'Degenerate Art' exhibition in Munich, but only with a single work, a portrait of Otto Dix. But the following year, more of his paintings were featured in the Berlin and Hamburg stages of the touring exhibition that aimed to defame the selected artists. Also in 1938, the Reichskammer der bildenden Künste (Reich Chamber of Fine Arts) forbade Radziwill from having solo exhibitions. The Expressionist colouring of his 'Varel Harbour' may have been a reflex reaction to these hostile actions. At the opening of the Haus der Deutschen Kunst on 18 July 1937, Hitler had given a speech expressing his abhorrence for modern art, denouncing the 'gruesome malfunctioning of the eyes' which leads artists 'on principle, [to] see meadows blue, skies green, clouds sulphur yellow, and so on'. It is striking that Radziwill, in painting the sky, turns precisely to these anti-naturalistic colours of green and sulphur yellow. However, Radziwill was not a persecuted victim of the Nazi dictatorship, straightforwardly condemned as a 'degenerate' artist. In fact, like Emil Nolde, he was an early adherent of National Socialism, and unable to find national success with his highly detailed Neue Sachlichkeit paintings. His erratic career under National Socialism was marked by engagement and retreat, conformism and disappointment. He joined the Nazi Party in 1933, then was given the Düsseldorf art academy professorship left vacant when Paul Klee was driven from his post. However, Radziwill lost influence when his early Expressionist work became known, and he was dismissed from the Düsseldorf position in 1935. In spite of this, Radziwill did not dissociate himself from the Nazi Party, or go into 'inner emigration'. Instead, he struggled for rehabilitation. From his base in the local Nazi Party in his home town of Dangast, he maintained good relations with regional Nazi bosses, angling for official commissions to paint war and battle scenes.



PINAKOTHEK DER MODERNE
Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Barer Straße 40
80333 München
www.pinakothek.de

Texte: Oliver Kase, Bernhard Maaß
Übersetzung: Büro Lance Anderson
Redaktion: Bianca Henze
Fotos: Johannes Haslinger
© 2016, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Gestaltung: Herburg Weiland