

Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair, Felix Steffan (Hrsg.)

vermacht verfallen verdrängt

Kunst und Nationalsozialismus

Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim
in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren



INHALT

- 8 **VORWORT**
Gabriele Bauer
Robert Berberich
Monika Hauser-Mair
- 10 *vermacht. verfallen. verdrängt.*
Kunst und Nationalsozialismus –
*eine **EINFÜHRUNG***
Christian Fuhrmeister
-
- Teil 1 PERSPEKTIVEN**
Perspektiven auf die Kunst im
Nationalsozialismus – Aktuelle
Forschungsfragen, übergeordnete
Problemkonstellationen und
exemplarische Modellfälle
-
- 18 **Warum wir uns immer wieder
mit dem Nationalsozialismus
beschäftigen müssen**
Annika Wienert
- 26 **Sensationslust und
Geschichtsvergessenheit.
Bildhauerei aus dem
„Dritten Reich“, heute**
Magdalena Bushart
- 37 **Kunstkritik und Kunstbesprechung
1930 - 1935 - 1945**
Claudia Schinkmann
- 47 **Der Topos „Innere Emigration“
in der Kunstgeschichte.
Zur neuen Auseinandersetzung mit
Künstlerbiografien**
Josefine Preißler
- 55 **Paul Mathias Paduas *Leda mit dem
Schwan*, zeitgeschichtlich betrachtet**
James A. Van Dyke
- 65 **Geachtet und geächtet – Hans Gött
zwischen offizieller Anerkennung
und Ausgrenzung als „entartet“**
Jessica Popp
-
- Teil 2 GRUNDLAGEN**
Kunst im Nationalsozialismus (und
in der Nachkriegszeit) in Rosenheim:
Grundlagen, Rahmenbedingungen,
Institutionen und Organisationen
-
- 76 *vermacht. verfallen. verdrängt.*
**Eine Ausstellungsidee und ihre
historische Situiertheit**
Felix Steffan
- 84 **Die Städtische Galerie Rosenheim –
Gründung und Anfänge**
Sofie Eikenkötter
- Die Städtische Galerie Rosenheim –
ein architekturhistorischer Blick**
Mareike Hetschold
- 103 **Die Städtische Galerie Rosenheim
im Spiegel ihrer Besucherbücher
(1915–1942)**
Anja K. Frisch
- 116 **Der Kunstverein Rosenheim und
die deutschen Kunstvereine im
Nationalsozialismus**
Mareike Schwarz
- 126 **Gauleiter Adolf Wagner und die
Städtische Galerie Rosenheim =
Reichskanzler Adolf Hitler und das
Haus der Deutschen Kunst?**
Brigitte Zuber

INHALT

Teil 3 KÜNSTLER

Werke und Autoren –
monographische Untersuchungen
(in alphabetischer Reihenfolge)

- 140** Karl Caspar
Nadezda Voronina
- 147** Maria Caspar-Filser – eine
Ausnahmeerscheinung ihrer Zeit
Stephanie Rechenberg
- 154** Constantin Gerhardinger
Elena Velichko
- 162** Der Maler Hermann Groeber (1865–
1935) – eine kritische Aufarbeitung
von Leben und Werk in der NS-Zeit
Aline Pronnet
- 173** Sepp Hilz, Acht handsignierte
Original-Alugraphien, 1956
Maximilian Westphal
- 189** Anton Kerschbaumer –
ein Werk voller Widersprüche?
Franziska Koschei
- 198** Zu drei Plastiken von Friedrich Lange
aus den Jahren 1938 bis 1942 und zu
Josef Thoraks *Die Stehende*, 1932
Gergana Angelova
- 208** Leonhardi: Porträt Hermann Göring
Elena Velichko
- 215** „Rinder ziehen wie heilige Tiere“ –
Sakrales und Völkisches im Werk
von Oskar Martin-Amorbach bis
1945
Harald Schulze
- 232** Hans Müller-Schnuttenbach
Natascha Mazur
- 248** Hans Müller-Schnuttenbach –
Rezeptionsgeschichte 1933–2017
Magdalena Becker
- 261** Anton Müller-Wischin (1865–1949) –
Ein bayerischer Maler zwischen
Kaiserreich und NS-Zeit
Stephanie Niederalte
- 275** Otto Pippel
Antonia Latkovic
- 284** Rudolf Sieck
Veronika Skip
- 294** Edmund Steppes zwischen
„völkischem“ Kunstideal
und nationalsozialistischem
Kunstbetrieb
Stephanie Rechenberg
- 301** Leo von Welden
Anke Groener
- 316** Brynolf Wennerberg (1866–1950) –
Kontinuität vor, während und nach
der NS-Zeit
Aline Pronnet
-

Teil 4 AUSBLICKE

Parallelfälle, Desiderate
und Schlussfolgerungen

- 322** Die Ausstellung *GegenKunst* in der
Pinakothek der Moderne: Konzept –
Reaktionen – Konsequenzen
Oliver Kase

INHALT

- 336 Der motivische Kurzschluss von Bauernstand und Kunstsinn, oder: Das missbrauchte 19. Jahrhundert. Warum die *Modellpause* von 1940 in der Sammlungspräsentation *Bildschön – Ansichten des 19. Jahrhunderts* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München gezeigt wird
Susanne Böller
- 342 Das Zentrum an der Peripherie. Kunst und Macht am Obersalzberg
Sylvia Necker
- 349 „Seine Einwendung, dass er die Bilder nur aus künstlerischem Interesse gemalt habe, bedürfen keiner ernstlichen Widerlegung“. Der Umgang mit Kunst und Künstlern des Nationalsozialismus
Bettina Keß
- 356 Was anders werden muss
Christian Fuhrmeister
- 364
IMPRESSUM

Die Ausstellung *GegenKunst* in der Pinakothek der Moderne: Konzept – Reaktionen – Konsequenzen

„Darf man das?“ Die Frage, ob man NS-Kunst in einem Kunstmuseum ausstellen darf, wurde auch in den Reaktionen der Presse auf die Ausstellung *GegenKunst* in der Pinakothek der Moderne erneut gestellt und kontrovers diskutiert.¹ Eine kunsthistorische Debatte über den Umgang mit NS-Kunst und der damit verbundenen Frage „Nazi-Kunst ins Museum?“ begann bereits in den 1970er- und 80er-Jahren.² Die Ausgangssituation hat sich heute insofern grundlegend geändert, als das Interesse einer jüngeren Generation an der Auseinandersetzung mit einer historisch gewordenen Epoche der deutschen Geschichte und ihrer Ästhetik neu erwacht. Dieser Generation der Söhne, Töchter oder mittlerweile sogar Enkel der vor 1945 geborenen Zeitzeugen sind die Ängste vor der ästhetischen Verführungskraft der NS-Kunst und ihre pauschale Diffamierung als „Unkunst“ oder gar Kitsch – Topoi der kunsthistorischen Debatte um die NS-Kunst – fremd.

Eine notwendige Enttabuisierung oder Entmythisierung von NS-Kunst wird nur im kritischen Diskurs vor dem Original erfolgen können. Im Hinblick auf die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland entstandene offizielle Staatskunst des Nationalsozialismus hat vor allem das Kunstmuseum noch immer erstaunlichen Nachholbedarf. Dies verwundert umso mehr, da das Ausstellen, Kommentieren und Kontextualisieren ‚originaler‘ Kunstwerke doch der eigentliche Kompetenzbereich des Museums ist. Die Gründe für die Reserviertheit in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken des Nationalsozialismus betreffen das Selbstverständnis des Museums. Das Kunstmuseum tut sich nach wie vor mit dem Ausstellen von NS-Kunst schwerer als beispielsweise das historische oder kulturhistorische Museum, da es mit der ästhetischen Relevanz des Kunstwerks umgehen muss und dieses nicht allein als Dokument oder Artefakt behandeln kann und darf. Die heiklen Fragen betreffen das Selbstverständnis der Institution Kunstmuseum: Wie kann ein Museum NS-Kunst zeigen, wenn es seine traditionelle Aufgabe im Erwerb, der Auswahl und der Präsentation von avantgardistischen Meisterwerken der Moderne sieht und damit auch einen ästhetischen Selektionsprozess anleitet? Wie präsentiert das Museum Kunstwerke, die im Kontext einer rassistischen Ideologie entstanden sind und diese sogar propagierten – insbesondere in einer noch immer von den Ideen der Freiheit, Wahrheit und Individualität geprägten Ästhetik der Nachkriegsmoderne? Und die vielleicht wichtigste Frage des musealen Selbstverständnisses lautet: Was erwartet das Museum von seinen Besuchern bzw. was mutet oder traut es ihnen in der Konfrontation mit NS-Kunst zu? Kann oder darf man den Besucher mit seiner ästhetischen Erfahrung allein lassen und

Teil 4 AUSBLICKE | Oliver Kase

NS-Kunst ebenso selbstverständlich oder unkommentiert wie andere Kunst der Moderne präsentieren, oder ist man zum ausgiebigen, gar moralisierenden Kommentieren und einer kuratorischen Distanzierung gegenüber der ausgestellten NS-Kunst verpflichtet? An der Frage des Umgangs mit NS-Kunst wird das Kunstmuseum mehr denn je belegen müssen, ob es sich nur mehr als ästhetisches Institut der Geschmacksbildung und der Präsentation eines exklusiven Kanons der Moderne versteht oder auch als demokratische Einrichtung des kritischen gesellschaftlichen Diskurses.

Mit der Ausstellung *GegenKunst* (Abb. 1, 2) wollte die Pinakothek der Moderne als erstes deutsches Kunstmuseum einen Denkanstoß geben. Die Besucher erhielten die Möglichkeit, vor Gemälden und Skulpturen der klassischen Moderne sowie der NS-Kunst über den etablierten Begriff der Moderne und seine Grenzen nachzudenken. Die bisweilen kontroverse und offene Diskussion ist die notwendige Konsequenz dieses langfristigen aufklärerischen Prozesses. Gerade weil hier ein höheres kuratorisches Risiko eingegangen werden muss als in anderen Ausstellungen, sind die topografischen und sammlungsspezifischen Ausgangspunkte einer Präsentation von NS-Kunst generell umso nachdrücklicher zu reflektieren.



Abb. 1: Die Ausstellung *GegenKunst* in der Pinakothek der Moderne, München, Sammlung Moderne Kunst, 2015/16
© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haydar Koyupinar

Für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (BStGS) war in einer sammlungsgeschichtlichen Perspektive zunächst ausschlaggebend, dass sie auf den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* ab 1937 zwar keine systemkonforme „deutsche“ Kunst erworben haben, dennoch heute im Besitz eines umfangreichen NS-kontaminierten Bestandes sind. Seit den 1950er-Jahren wurde im Rahmen der – so die beschönigende Umschreibung – „Überweisungen aus Staatsbesitz“ ein Bestand von etwa 900 Gemälden und Skulpturen aus dem ehemaligen Besitz der NSDAP und ihrer Funktionäre und Organisationen an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen übereignet. Dieser problematische, nicht aktiv gesammelte, sozusagen „ungebetene“ Bestand umfasst Altmeistergemälde und qualitativ zumeist sekundäre Werke des 19. und 20. Jahrhunderts, die als Ausstattungs- und Dekorationsmalerei bürgerlichen Geschmacks dienten und zum größten Teil den Gattungen der Genre-, Stillleben- und Landschaftsmalerei angehören. Darunter finden sich insgesamt nur knapp ein Dutzend Werke, deren ideologisch-propagandistische Ikonografie ohne Zweifel die Bezeichnung als „NS-Kunst“ rechtfertigt. Die geringe Zahl lässt sich auch damit erklären, dass es sich nur um Restbestände der ehemaligen NS-Sammlungen handelt, da ikonografisch einschlägige Werke – wie Porträts von Führern des Nationalsozialismus, militärische Darstellungen oder den Nationalsozialismus verherrlichende Allegorien – bereits bis Ende 1946 im Zuge der alliierten Entnazifizierung separiert oder vernichtet und rund 10 000 Werke als „German War Art Collection“ im Mai 1947 in die USA transferiert worden waren.³

Zu den als propagandistisch anzusehenden Werken des Restbestandes, der sich in den BStGS befindet, gehört beispielsweise Adolf Zieglers Triptychon *Die vier Elemente*, das wahrscheinlich bekannteste und am häufigsten reproduzierte Gemälde des Nationalsozialismus. Als Teil der ehemaligen Ausstattung des „Führerbaus“ am Königsplatz (Abb. 3) gelangte das Triptychon im Rahmen der „Überweisungen aus Staatsbesitz“ an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bemerkenswert ist, dass dieses Triptychon in den letzten Jahren vielfach in großen Ausstellungen in den USA, Kanada und Italien als Leihgabe präsentiert wurde, aber schon seit 1987, der von Peter-Klaus Schuster kuratierten Ausstellung *Entartete Kunst* in der „Staatsgalerie moderner Kunst“,⁴ nicht mehr in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Dies führt zur topografischen Ausgangssituation für die Präsentation *GegenKunst* 2015/16 in der Pinakothek der Moderne. In der ehemaligen nationalsozialistischen „Hauptstadt der Deutschen Kunst“ mit dem „Haus der Deutschen Kunst“ als wichtigster Ausstellungs- und Verkaufsplattform für die Kunst des Nationalsozialismus ist man heute mit der Situation konfrontiert, dass nirgendwo mehr repräsentative Malerei oder Skulptur des Nationalsozialismus zu sehen und somit zu diskutieren ist. Die Pinakothek der Moderne



Abb. 2: Skulpturen von Josef Thorak und Otto Freundlich in der Ausstellung *GegenKunst* in der Pinakothek der Moderne, 2015/16
© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haydar Koyupinar



Abb. 3: Heinrich Hoffmann, *Die vier Elemente* über dem Kamin in der »Wohnhalle« des »Führerbaus« am Münchner Königsplatz, Februar 1938

als spartenübergreifendes Museum der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts scheint als ein Haus, das nach jahrzehntelangen Ausstellungsprovisorien der Moderne in München erst 2002 eröffnet wurde, zunächst kein naheliegender Ort für die Präsentation von NS-Kunst zu sein. Der Vorteil des Hauses liegt aber gerade darin, dass es nicht historisch vorbelastet ist wie das Haus der Kunst und Diskussionen um die Kunst der Moderne schon allein durch den titelgebenden Namen der „Pinakothek der Moderne“ als Anreiz zur Reflexion ernst genommen werden sollten.

Ausschlaggebend für die Konzeption von *GegenKunst* war die historische Konstellation von 1937, als München mit den zwei einschlägigen und berüchtigten Großausstellungen des Nationalsozialismus die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts prägte: Die erste *Große Deutsche Kunstausstellung* im gerade fertig gestellten „Haus der Deutschen Kunst“, und die einen Tag später eröffnete Feme-Schau *Entartete Kunst* im Galeriegebäude des Hofgartens – auf der einen Seite der Versuch einer Etablierung einer neudeutsch

„artreinen“, systemkonformen Kunst, auf der anderen Seite die Diffamierung der deutschen Avantgarde. Die Grundidee für *GegenKunst* war, nochmals an beide Ausstellungen als Gegenentwürfe zu erinnern und exemplarisch Künstler und Werke beider Tendenzen einander gegenüberzustellen. In der Person Adolf Zieglers findet sich eine direkte Verbindung zwischen beiden historischen Ausstellungen: Auf der einen Seite fanden sich seine *Vier Elemente* im großen Saal der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ prominent platziert, auf der anderen Seite war Ziegler in seiner Funktion als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste für die Beschlagnahme von Werken „entarteter Kunst“ – unter anderem auch in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen – verantwortlich und eröffnete mit seiner Hetzrede gegen die Kunst der Moderne am 19. Juli 1937 die Ausstellung *Entartete Kunst* in München.

Ausgehend von Zieglers Triptychon *Die vier Elemente* und den beiden als Gegenentwürfe konzipierten Ausstellungen von 1937 entstand die Idee einer antithetischen Ausstellungskonfiguration aus den Beständen der eigenen Sammlung. In der Beschränkung auf das monumentale Format – die Pathosformel des Triptychons sowie die Monumentalskulptur – sollte diese antithetische Setzung in der Ausstellung möglichst pointiert zugespitzt werden. Die von den Nationalsozialisten als „entartet“ denunzierten Künstler Max Beckmann und Otto Freundlich trafen hier auf die NS-Künstler Adolf Ziegler und Josef Thorak, die mit den *Vier Elementen* und *Zwei Menschen* kapitale Werke der *Großen Deutschen Kunstausstellungen* 1937 und 1941 (Abb. 4) schufen. Beide Künstler wurden von Adolf Hitler zudem mit bedeutenden Staatsaufträgen und Ämtern ausgestattet, um das neue nationalsozialistische Menschenbild in der Kunst zu manifestieren. Mit dem Triptychon *Versuchung* von Max Beckmann und der Plastik *Der Aufstieg* von Otto Freundlich wurden wegweisende Hauptwerke der Moderne präsentiert, die zwar nicht in der Ausstellung *Entartete Kunst* zu sehen waren, aber auf das Engste mit der Emigration und Verfolgung der Künstler im „Dritten Reich“ verknüpft sind. Der jüdische Künstler Otto Freundlich, der mit seiner 1929 geschaffenen Skulptur *Der Aufstieg* der sozialen Utopie einer neuen Gemeinschaft Ausdruck verlieh, wurde 1943 von den Nationalsozialisten im KZ Lublin-Majdanek ermordet. Max Beckmann, dessen Kunstwerke in Deutschland ab 1937 öffentlich als „entartet“ diffamiert wurden, hatte das Land unmittelbar nach Hitlers Rede zur Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ am 18. Juli 1937 verlassen. Sein Triptychon *Versuchung* stand 1938 – ein Jahr später – im Zentrum der *Exhibition of 20th Century German Art* in den Burlington Galleries, der von Exilanten organisierten Londoner Protest- und Gegenausstellung zur Münchner Schau *Entartete Kunst* (Abb. 5).



Abb.4: Josef Thorak, *Zwei Menschen*
vor der Stirnseite von Saal 15 bei der GDK 1941
Aufnahme: Fotoatelier Jaeger und Goergen, 1941
Fotobesitzer: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek

Als weiterer Gegenentwurf zu den drei genannten Ausstellungen und als drittes Triptychon öffnete Francis Bacons *Crucifixion* von 1965 in *GegenKunst* den Blick auf die internationale figürliche Malerei der Nachkriegszeit und die erneute Befreiung von ideologisch geprägten Menschen- und Körperbildern nach 1945. *Crucifixion* war als erste und bahnbrechende Erwerbung des 1965 gegründeten Freundeskreises „Galerie-Verein“ gleichermaßen ein Mahnmal gegen die Gewalt totalitärer Regimes sowie ein wichtiger Meilenstein in der internationalen Neuausrichtung der Sammlung. In der Ausstellung erfüllte das Triptychon die wichtige Funktion, aufzuzeigen, unter welchen Bedingungen figürliche Malerei in einer von der Abstraktion dominierten Zeit wieder möglich war. Obwohl sie kein direkter zeitgeschichtlicher Kommentar ist, wurde in München in Bacons Darstellung brutaler Gewalt, der Präsenz einer Hakenkreuzarmbinde an einer Figur im rechten Bild sowie im unbeteiligten Wegsehen einiger Gestalten des Triptychons doch immer wieder ein Fanal für die inhumane Barbarei des Nationalsozialismus gesehen.

In sammlungsgeschichtlicher Perspektive rücken nicht nur diese Kunstwerke, sondern auch zwei gegenläufige sammlungsgeschichtliche Entwicklungen in Konflikt: Einerseits – mit Beckmann, Freundlich und Bacon – die erst nach 1945 einsetzenden, erfolgreichen Bemühungen um den Erwerb von Meisterwerken der Moderne bis hin zur internationalen

Gegenwartskunst, andererseits das erst in dieser Zeit übereignete problematische Konvolut der sogenannten „Überweisungen aus Staatsbesitz“, also ehemaligen NS-Besitzes, zu dem auch die Werke von Thorak und Ziegler gehören.

Bei deren Präsentation in *GegenKunst* sollte die Gegenüberstellung dieser konträren Werke im Mittelpunkt stehen. Auf Ausstellungsarchitektur oder farbige Wandgestaltung wurde gänzlich verzichtet; auf jeder Wand wurde ein Triptychon platziert, als diagonale ‚Klammer‘ des Raumes fungierten die Skulpturen von Thorak und Freundlich. Lediglich die Objekt- und Saalbeschriftung sollte deutlich mehr Raum einnehmen als in der Pinakothek der Moderne üblich. Diese Kontext-Ebene war unerlässlich, um die Biografien und Rollen der Künstler im Nationalsozialismus zu erläutern und in Foto-Reproduktionen zudem die Ausstellungen von 1937, 1938 und 1941 exemplarisch vor Augen zu führen, andererseits auch in Vitrinen zu demonstrieren, wie fotografische Reproduktionen von Thorak-, Ziegler-, Freundlich- und Beckmann-Werken sowohl für nationalsozialistische Propaganda- als auch für antifaschistische Gegenpropaganda-Zwecke eingesetzt wurden.

Die unkonventionelle Gegenüberstellung der Heroen der Avantgarde und der Staatskünstler des Nationalsozialismus sollte selbstverständlich nicht auf eine Nobilitierung der NS-Kunst oder eine Gleichstellung von Thorak und Ziegler mit Beckmann und Freundlich zielen, sondern ein ästhetisches Spannungsfeld erzeugen, das die konträren ästhetischen Normen und Menschenbilder bei der Gleichzeitigkeit der Ereignisse um 1937/38 sichtbar macht. Auf der einen Seite steht die pseudoklassizistische und akademische Propagandakunst, die makellose, unversehrte und hoch aufgerichtete Idealkörper in Szene setzt, auf der anderen Seite der Glaube an die utopische Kraft der Abstraktion bei Freundlich und die Dominanz gefesselter, gefolterter oder gar amputierter Körper bei Beckmann und Bacon. In Freundlichs abstrakt ausgeführtem *Aufstieg* wurde die raue und grob bossierte Oberfläche der dunklen Bronze in ihrer ästhetischen Verve gerade im Kontrast zum strahlend weißen, glatt polierten Marmor von Thoraks *Zwei Menschen* neu erfahrbar (Abb. 1, 2). Beide Werke zeigen ein Ineinander-Verschlungensein: Bei Thorak gelingt dies aber nur in hochartifizierlicher Form – in der Verknüpfung des pseudoerotischen Stereotyps der schwärmerisch anbetenden Frau und des kampfbereit entschlossenen Mannes. Freundlichs ineinander verknötete Elemente des *Aufstiegs* beinhalten dagegen in ihrer Abstraktion die Dynamik eines gesellschaftlichen Aufbruchs und integrativen Zusammenwirkens kollektiver Kräfte. Die vergleichende Betrachtung machte in den manierierten Posen der Figuren von Thorak und Ziegler die Fragwürdigkeit der künstlerischen Authentizität sichtbar, während sich die ästhetische Radikalität und Offenheit der Werke Freundlichs und Beckmanns in der Zusammenschau nochmals nachdrücklich aktualisierte und behauptete.

EXHIBITION OF TWENTIETH CENTURY GERMAN ART

New Burlington Galleries - July-August 1938

et, London, WI Grosvenor 1841

Mt Blackwood
 From THE
GENERAL PRESS CUTTING ASSOCIATION,
 LTD.
 13, FARRINGTON AVENUE, E.C.4.
 TELEPHONE CENTRAL 2884
 Cutting from the DAILY MIRROR *6-4-38*
 Issue dated

President Augustus John, Esq.
 Patrons Professor Ernest Barker The Bishop of Birmingham Professor Tancred Sorensen
 Karel Capek Sir Kenneth Clark, K.C.B. M. de la Cour
 Professor W. G. Constable The Rt. Hon. The Earl of Cranbrook
 Baron James Esau George Eumorfopoulos, Esq. Dr. G. F. Goeh
 Professor Julian Huxley The Rt. Hon. The Earl of Lisowal Aristide Maillol
 Axel Munthe Dr. Cyril Norwood Pablo Picasso Monsieur C. F. Ramus
 Monsieur Jean Renoir Sir Michael Sadler, C.B., K.C.S.I. Miss Rebecca West
 H. G. Wells, Esq. Mrs. Virginia Woolf
 Chairman of Organising Committee Herbert Read, Esq.
 Honorary Organiser Mrs. Ingrid Burdard
 Secretary Patrick Blackwood, Esq.

THE DAILY MIRROR

Tuesday, July 5, 1938

HITLER PILLORIED THIS



It is a three-
 panel altar piece,
 painted by Max
 Beckmann, leading
 German expres-
 sionist. He's called
 it "Temptation,"
 because it shows all
 the temptations
 that can keep an
 artist from his
 work.
 Hitler says it's
 degenerate . . . he
 put it, with 300
 other pictures, in a
 "Degenerate Art"
 show in Munich.
 Two million people
 went to see them
 . . . only 20,000
 went to a parallel
 show "approved"
 by the Nazis.
 New London is
 to see the paint-
 ings Hitler pil-
 loried, at the New
 Burlington Gal-
 leries, London,
 where you see
 "Temptation" be-
 ing hung.

Abb. 5: *The Daily Mirror*, 5. Juli 1938, mit einer Abbildung der Montage des Triptychons *Versuchung* von Max Beckmann 1938 in der Ausstellung *Twentieth Century German Art*, Burlington Galleries, London © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Max Beckmann Archiv

Das Ziel der antithetischen Präsentation war keinesfalls, das bipolare oder binäre kunsthistorische Denken des Nationalsozialismus fortzuführen, das bereits in der Gegenüberstellung der Ausstellungen *Entartete Kunst* und *Große Deutsche Kunstausstellung* 1937 oder Adolf Dreslers Hetzschrift *Deutsche Kunst und entartete „Kunst“* 1938 kunstpolitisch instrumentalisiert wurde. Vielmehr sollte die antipodische Konstellation um die Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den Londoner Burlington Galleries fortgesetzt werden und mit der Aufnahme von Bacons 1967 erworbenem Triptychon auch eine sammlungsgeschichtliche Komponente der Öffnung in München demonstriert sowie ein kunstimmanenter Kommentar zur Kunst des Faschismus integriert werden. Der Erwerb und die Präsentation des Werkes für die in den 60er Jahren wieder im Haus der Kunst, dem ehemaligen „Haus der Deutschen Kunst“, beheimatete Moderne-Abteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war selbst ein Akt der Bannung des Bösen, an das die Gewaltorgie von Bacons *Crucifixion* mittelbar und provokativ zu erinnern vermochte.

Vor allem aber ging es in der Gegenüberstellung der Werke von Profiteuren und Opfern des NS-Kunstsystems in *GegenKunst* darum, einen Beitrag zu einem langfristigen „aufklärerischen“ Projekt zu leisten: der Entmystifizierung und Entdämonisierung von NS-Kunst. Diese kann eben gerade nur mit der Ausstellung von Originalen gelingen – denn der Ruhm von Thorak und Ziegler wurde gerade durch Reproduktionen von Schwarz-Weiß-Postkarten oder Abbildungen in Kunstzeitschriften im Nationalsozialismus eher beflügelt als infrage gestellt.

Die Bedingungen der Präsentation waren so gewählt, dass eine – wie in der Vergangenheit geschehen – bewusst nachlässige, sorglose oder falsche Inszenierung beziehungsweise Brandmarkung von NS-Kunst als kuratorischer Kommentar der Distanzierung vermieden werden sollte. Eine derartige ästhetische und moralische Bevormundung des Betrachters kann kein adäquates zeitgemäßes Ausstellungskonzept mehr sein. Durch eine großzügige Positionierung aller ausgestellten Werke sollte es jedem Betrachter ermöglicht werden, sich auch selbst mit dem Kunstanspruch von NS-Kunst auseinandersetzen zu können.

Um das Museum hier nicht mehr ausschließlich als Feierstätte für abgesicherte Positionen etablierter Hochkunst aufzufassen, sondern zum kritischen Dialog zu animieren, wurde auf verschiedenen Ebenen eine diskursive Plattform in der Ausstellung zur Verfügung gestellt. Ein wöchentlicher Dialog von Experten und Besuchern fand unter dem Motto „Diskutieren statt führen!“ statt, zudem wurde eine begleitende Reihe von Vorträgen zu den ausgestellten Künstlern sowie eine eröffnende Podiumsdiskussion mit Historikern, Kunsthistorikern und Journalisten angeboten.⁵

Die Reaktionen der Besucher waren gekennzeichnet von Neugier und Offenheit. Proteste oder gar politisch verdächtige Lobeshymnen auf Künstler wie Ziegler und Thorak blieben aus. Vor dem Hintergrund der Debatten der 70er und 80er Jahre erwies sich das Skandalisierungspotenzial von Thorak und Ziegler ohnehin als erstaunlich niedrig. Vor allem jüngere Besucher empfanden die ausgestellten Werke von Ziegler und Thorak in Führungen gelegentlich als langweilig oder gar belanglos. Vehemente Kritik wurde im Gespräch gelegentlich von Kuratoren formuliert, die es – in der Perspektive Max Imdahls – als Gefährdung der Freiheitsideale der Kunst ansahen, diese Werke ideologischer Kunstpropaganda überhaupt auszustellen und damit auch den Arbeiten von Max Beckmann und Otto Freundlich eine Konfrontation zuzumuten. Dass Ziegler und Thorak mit der Ausstellung im Kunstmuseum sogar wieder kanonisiert oder salonfähig würden, geht allerdings von einer obsoleten Reduktion des Museums auf die Zurschaustellung von Meisterwerken aus.

Die zahlreichen Pressestimmen zur Ausstellung zeichnet insgesamt eine konsequente Aufgeschlossenheit gegenüber der Frage aus, ob man NS-Kunst im Museum heute präsentieren solle oder dürfe. Die pauschale moralische Ablehnung aller kuratorischen Versuche, sich mit diesem kontaminierten ästhetischen Erbe direkt auseinanderzusetzen, scheint mittlerweile der Vergangenheit anzugehören und ad acta gelegt.⁶ Gerade die Bedeutung des Museums als Ort kompetenter Aufarbeitung der Thematik wird hervorgehoben: „Sichern, aufbewahren, präsentieren, bearbeiten, vermitteln: Wenn die genuinen Arbeitsweisen musealer Praxis so sinnvoll wie hier auf vergiftetes Material angewendet werden, ist das nur zu begrüßen.“⁷

Die konkrete antithetische Konstellation der Kunstwerke in *GegenKunst* wurde von denjenigen Rezensenten, die sich um eine dezidierte, eigene Position bemühten, unterschiedlich bewertet. Während einige Zeitungen durchaus infrage stellten, ob es „taktvoll“ oder „angemessen“ sei, Künstler-Täter und Künstler-Opfer so direkt miteinander zu konfrontieren,⁸ wurde der direkte visuelle Vergleich doch zumeist für heutige Betrachter als pointiert, sinnvoll oder einsichtsvoll bewertet. Zitiert sei exemplarisch für diese Position die *Süddeutsche Zeitung*: „Die auf diese Weise erzeugten Gegensätze sind so elementar und sprechen so mächtig für die eine Seite, dass man sich fragen kann, warum solche klärenden Gegenüberstellungen nicht schon früher gewagt wurden.“⁹ Gottfried Knapp bezeichnete Zieglers *Vier Elemente* folglich als „fade arische Vierlinge“, Christa Sigg betonte in der *Jüdischen Allgemeinen*, sie würden „bei näherem Betrachten bald den Tod der Belanglosigkeit“ sterben;¹⁰ auch andere Kritiker wollten diesem Werk im Vergleich zu Beckmann keine ästhetische oder verführerische Potenz zusprechen. Wolfgang Ruppert betonte in der *TAZ* gar: „Ist dieses Werk heute gefährlich? Ich kann dies schwerlich

erkennen. Erst der kunstpolitische Kontext gab diesem Bild damals eine Bedeutung.“¹¹ Simone Dattenberger meinte im *Münchener Merkur* allerdings in der Banalität des Motivs gerade ein verstörendes Element der Vertrautheit ausmachen zu können: „Die gefälligen Körper mahnen uns heute freilich auch, wie wir in Werbung, Model-Shows und Fitness-Anstalten solchen ‚Idealen‘ nachhecheln.“¹²

Die expliziten Kritiker der gezeigten Gegenüberstellung betonten dagegen, es sei keine Leistung, „Ziegler mit Beckmann niederzuknüppeln“ und gegenüber dem Giganten „einen Zwerg als Zwerg kenntlich zu machen“.¹³ So wurde auch der Wunsch nach einer breiteren Auseinandersetzung, einem „weiterführenden, größer dimensionierten Diskurs über gute und schlechte, kontaminierte und unschuldige Kunst“ geäußert,¹⁴ gar die Konfrontation mit „solchen Bildern, wie sie heute noch zu Hauf in kleinbürgerlichen Wohnzimmern hängen: dem sprichwörtlichen ‚röhrenden Hirsch‘“.¹⁵ Dass der „Kunstgeschmack“ der ausgestellten NS-Werke selbst noch eine problematische Kontinuität in der Nachkriegszeit aufwies, zeigten allerdings bereits die Provenienzen der beiden Werke: Die drei Meter hohe Marmorskulptur der *Zwei Menschen* von Thorak wurde von 1972 bis 1985 im Garten einer Privatsammlung in Gräfelfing bei München aufgestellt – der Sammler hatte für die Leihgabe mangels eines dokumentierbaren Marktwerts eine Geldspende an das Bayerische Nationalmuseum zu leisten. Erst nach dem Tod des Sammlers wurde das Werk aufgrund seines „dokumentarischen Werts“ in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zurückgeholt. Die rechte Leinwand der *Vier Elemente* Zieglers, das Element Luft, wurde sogar von einem amerikanischen Soldaten – wohl als Luxus-Trophäe eines blonden deutschen Fräuleins – 1945 aus dem „Führerbau“ gestohlen und erst 1990 von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aus den USA zurückgekauft.

Die Ausstellung *GegenKunst* wollte und konnte nicht mehr sein als ein erster pointierter Denkanstoß und Anreiz dafür, dass sich auch hochrangige Kunstmuseen über lokal- und kulturgeschichtliche Signifikanz hinaus wieder der Diskussion und Präsentation von NS-Kunst widmen sollten – vor allem wenn sich diese Kunst im eigenen Bestand befindet. In Zukunft wird es darum gehen müssen, diese Museumsbestände kritisch zu sichten, die Kunstproduktion der Jahre 1933 bis 1945 auch jenseits der etablierten Staatskünstler des Nationalsozialismus mit ihren einschlägigen Biografien und politischen Haltungen in den Blick zu nehmen und die Grauzonen zwischen Widerstand, Propaganda, Anpassung und Tradition sowie die verbliebenen Handlungsspielräume der Künstler in Deutschland wissenschaftlich näher auszuloten. Um die fatalen zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft sollte in deutschen Sammlungen nicht weiter ein verschämter Bogen geschlagen und die in diesem Zeitraum entstandenen Werke auch in Dauerpräsentationen wieder diskutiert und pointiert integriert werden.

Die Pinakothek der Moderne widmet sich auch nach der Ausstellung *GegenKunst* 2016/17 in einem „Künstler im Nationalsozialismus“ betitelten Sammlungsraum erneut dieser Zeit, in dem neben Zieglers *Vier Elementen* ein weiteres „offizielles“ Werk der NS-Kunst, Carl Theodor Protzens *Donaubrücke bei Leipheim*, antipodisch „entarteten“ Werken von Künstlern der „inneren Emigration“ wie Karl Kunz und Carl Hofer gegenübergestellt werden (Abb. 6). Zudem wird das weite Feld der Landschaftsmalerei in Werken von Hans Müller-Schnuttenbach, Günther Graßmann, Wolf Panizza, Edmund Steppes und Franz Radziwill auf verbreitete stilkritische Identifikationen politischer Haltungen der Künstler hin befragt. Die im Saal verfügbare Broschüre „Künstler im Nationalsozialismus“ erläutert die Werke und die Biografien der Künstler. Dennoch polarisiert dieser Raum als Bestandteil der Dauerpräsentation offensichtlich stärker als die pointierte Ausstellung *GegenKunst*. Die Reaktionen reichen von der Empfindung des Raumes als „Ärgernis“, weil „fade Kunst“ aufgrund ihrer qualitativen Mängel angeblich nicht zum Diskurs taugt,¹⁶ bis zur gegenteiligen Bezeichnung als „the most interesting room in the whole museum“.¹⁷ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der 1933 bis 1945 im Nationalsozialismus entstandenen Kunst wird auch in den nächsten Jahren zur Grundlagenarbeit gehören und kuratorische Projekte und neue Versuchsanordnungen erfordern, denen man den Mut zum Experiment, zum Risiko und zur Zuspitzung zugestehen muss. In der Pinakothek der Moderne werden weitere sammlungs- und institutionsgeschichtliche Präsentationen aus diesem Themenfeld der Kunst während des Nationalsozialismus den Diskurs fortsetzen. Zur eindringlichen Autopsie der Originale, die weiter eine Verpflichtung der Museen bleibt, muss zudem eine archivorientierte Quellenkritik hinzukommen, um die Biografien der Künstler und die Entstehungsumstände ihrer Werke besser einschätzen zu können. Hierfür wird das vorliegende Rosenheimer Ausstellungs- und Forschungsprojekt grundlegende und zugleich zukunftsweisende Impulse setzen. Bei allem Enthusiasmus wird es freilich dennoch notwendig sein und bleiben, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst während der NS-Zeit nicht zum Selbstzweck gerät und die frühere Ignoranz in einen hektischen Aktivismus umschlägt. Gerade die Frage, ob und warum die traditionelle bürgerliche Kunst im Nationalsozialismus mehr Aufmerksamkeit rechtfertigen sollte als die breite traditionelle bürgerliche Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, wird weiter kritisch zu reflektieren sein. Eine Kunstgeschichte, die eine soziologisch geprägte Ausweitung ihrer Disziplin auf banale oder gar triviale Objekte bürgerlicher Kunst vornimmt, sollte die Qualitätskriterien der untersuchten Werke dennoch nicht gänzlich aus den Augen verlieren.

Teil 4 AUSBLICKE | Oliver Kase



Abb. 6: Sammlungspräsentation der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst 2016/17, Saal 13, Künstler im Nationalsozialismus
© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Johannes Haslinger

- 1 GegenKunst. Entartete Kunst – NS-Kunst – Sammeln nach 1945, Pinakothek der Moderne, Saal 11, 13.5.2015-31.1.2016. Die oben formulierte Frage diskutieren in ihren Ausstellungsbesprechungen unter anderen Roberta De Righi, Erkenntnis durch Anschauung, in: Abendzeitung, 22.5.2015, S. 17; Christa Sigg, Darf man das?, in: Jüdische Allgemeine, Nr. 30, 23.7.2015, S. 18; Joachim Goetz, Die einen protegieren, die anderen verfeuern, in: Donaukurier, 7.9.2015, S. 13.
- 2 Genannt sei exemplarisch nur die frühe Ausstellung: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, hg. von Georg Bußmann, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstvereins, 15.10.-8.12.1974, Frankfurt am Main 1974; sowie der Sammelband Nazi-Kunst ins Museum?, hg. von Klaus Staech, Göttingen 1988.
- 3 Gregory Maertz, The „German War Art Collection“, in: Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, hg. von Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2007, S. 456-463.
- 4 Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“: die „Kunststadt“ München 1937 [anlässlich der Ausstellung „Entartete Kunst“: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München], hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987.
- 5 Videos der Vorträge und Podiumsdiskussion online verfügbar über: URL: <https://www.youtube.com/user/Pinakotheken> [gelesen am 17.4.2017].
- 6 Zwei ausgewählte Pressestimmen: „Ein kommentiertes Ausstellen im Kontext der von den Nazis geschmähten Moderne macht längst Sinn. Schon im Hinblick auf die Aufklärung kommender Generationen“, (Sigg 2015 [wie Anm. 1]). „Dass die NS-Kunst heute aus politischen Gründen unterdrückt, in Wahrheit aber überlegen sei, widerlegt man lediglich, wenn man sie in ihrer ganzen Mittelmäßigkeit darbietet.“ Edwin Baumgartner, Paprikaschoten und Sardinen, in: Wiener Zeitung, 17.6.2015, S. 25.
- 7 Matthias Kampmann, Was tun mit Unkunst?, in: Artmagazine online, 8.6.2015, URL: <http://www.artmagazine.cc/content84786.html> [gelesen am 13.06.2017].
- 8 Siehe Anm. 1.
- 9 Gottfried Knapp, Fade arische Vierlinge, in: Süddeutsche Zeitung, 20.5.2015, S. 13.
- 10 Siehe Anm. 1.
- 11 Wolfgang Ruppert, Kamindekoration für den Führer, in: TAZ, Die Tageszeitung, 29.7.2015, S. 16.
- 12 Simone Dattenberger: Bedeutsames und Ballast, in: Münchner Merkur, 20.5.2015, S. 16.
- 13 Baumgartner 2015 (wie Anm. 6).
- 14 Manuel Brug, Nazi-Akte und Hitlers Lieblingsquadrat, in: Die Welt, 18.8.2015, S. 21.
- 15 Raimar Stange, The Good, the Bad and the Ugly, in: ART online, 29.7.2015, URL: <http://www.art-magazin.de/kunst/8765-rtkl-gegenkunst-muenchen-good-bad-and-ugly> [gelesen am 13.06.2017].
- 16 Catrin Lorch, Fade Kunst schafft keinen Diskurs, in: Süddeutsche Zeitung, 9.4.2016, URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ns-maler-im-museum-fade-kunst-1.2940410> [gelesen am 17.4.2017].
- 17 William Cook, Was Nazi art really that bad?, in: The Spectator, 14.1.2017, URL: <https://www.spectator.co.uk/2017/01/was-nazi-art-really-that-bad/> [gelesen am 17.4.2017].

IMPRESSUM

vermacht. verfallen. verdrängt.

Kunst und Nationalsozialismus

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie Rosenheim.

24. September bis 19. November 2017

Herausgeber Christian Fuhrmeister,
Monika Hauser-Mair, Felix Steffan

Konzeption und Redaktion

Christian Fuhrmeister

Layout/Grafik Franz Putner

Verlag Michael Imhof Verlag, Petersberg

Druck Werbedruck GmbH

Horst Schreckhase, Spangenberg

Abbildungen Martin Weiland, Rosenheim;
Stadtarchiv Rosenheim;
öffentliche und private Leihgeber

Umschlagmotiv Grafische Gestaltung:
Franz Putner, unter Verwendung einer
Detailaufnahme von: Friedrich Lange,
Jugendlicher Athlet, 1938, Inv. 695 b

© 2017 Städtische Galerie Rosenheim;
Autoren

© Stadtarchiv Rosenheim

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017, für Josef
Thorak und Edmund Steppes

© Abbildungen Martin Weiland; Leihgeber

© Michael Imhof Verlag

Trotz intensiver Bemühungen ist es nicht in allen Fällen gelungen, die Inhaber der Abbildungsrechte zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Der Katalog wurde maßgeblich unterstützt durch die Ernst von Siemens Kunststiftung.

Stadt Rosenheim,
Städtische Galerie Rosenheim 2017

ISBN 978-3-7319-0569-1



IMPRESSUM

Ausstellung

Projektleitung Monika Hauser-Mair,
Leiterin Städtische Galerie

**Ausstellungsidee und wissenschaftliche
Erarbeitung** Felix Steffan M.A.

Ein begleitender Veranstaltungszyklus an
der LMU München unter der Leitung von
Christian Fuhrmeister wurde maßgeblich
unterstützt durch Lehre@LMU.

Fachliche Mitarbeit und Kunstpädagogik
Elisabeth Rechenauer M.A.

Ausstellungsbüro Gabriele Engmann

Depotbetreuung Birgit Harand

Ausstellungsarchitektur/Grafik
Franz Putner

Ausstellungsaufbau Dieter Krelle,
Fried Stammberger

Konservatorische Betreuung Anett Quast,
Brigitte Reich-Opperer

Fotografien Martin Weiland
und andere Fotografen

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Dr. Patricia Wiegmann

Marketing Andrea Hailer

Dank Allen Leihgebern danken wir für ihr
großes Vertrauen, ihre wertvollen Hinweise
und ihren umfangreichen Erfahrungsschatz.



In Zusammenarbeit mit



Mit freundlicher Unterstützung

