

Künstler im Nationalsozialismus. Die Universität der Künste Berlin fragt nach ihrer Geschichte im Kontext der Kunstentwicklung in Deutschland 1933-45

Veranstalter: Wolfgang Ruppert, Arbeitsstelle für kulturgeschichtliche Studien der Universität der Künste Berlin; Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

Datum, Ort: 01.11.2013–03.11.2013, Berlin

Bericht von: Gisela Heßler-Edelstein, Bochum

Eine erste von Wolfgang Ruppert, Professor für Kultur- und Politikgeschichte, veranstaltete Tagung „Künstler im Nationalsozialismus“ im Dezember 2011 konzentrierte sich auf den Vergleich der Entwicklung an unterschiedlichen Kunsthochschulen. Die zweite Tagung Anfang November 2013 rückte die Beziehung zwischen den Institutionen des Kunstbetriebes und den Handlungsräumen der Künstlerindividuen zwischen 1933 und 1945 in den Mittelpunkt. Eine Vorgängereinrichtung der heutigen Universität der Künste Berlin (UdK), die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin, bildete einen Bezugspunkt hierfür, da sich in ihr alle möglichen Wege von Individuen in der Zeit finden. Eröffnet wurde die Tagung vom Präsidenten der UdK, MARTIN RENNERT, der die Einmaligkeit dieser Tagung zur historischen Aufarbeitung der Hochschulgeschichte hervorhob.

Von diesem konkreten Ort und seiner Überschaubarkeit ausgehend, wurde das Bild der allgemeinen Entwicklung in Deutschland präzisiert. WOLFGANG RUPPERT (Berlin) beschrieb in seinem Eröffnungsvortrag die Machtverschiebungen in der politischen Kultur 1933 als sofortigen Beginn von „Säuberungen“ auch in den Kunsthochschulen. Er zeigte, dass der Wille der nationalsozialistischen Akteure, insbesondere des Kampfbundes für deutsche Kultur, zuerst darauf gerichtet war, die politischen Gegner und Modernisten unter den Künstlern auszuschalten. Sie sollten als Repräsentanten des angeblich „jüdisch-bolschewistischen“ Verfalls „unschädlich“ gemacht werden. Entfernungen von nun Missliebigen wie des Malers Karl Hofer, der sich 1931 einem Aufruf der politischen Linken zur Einheitsfront gegen den anwachsenden Nationalsozialismus angeschlos-

sen hatte, bekamen im „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ eine juristische Basis. Dem standen sofortige Neubereufungen von nationalsozialistischen Künstlern wie Otto von Karsell gegenüber. 1937/38 fand schließlich die Karriere von Arno Breker zum Künstlerstar in seiner Berufung an die Kunsthochschule ihre Entsprechung. In diesen Jahren schloss sich ein Meisterschüler wie Kurt Schumacher dem politischen Widerstand an. Die Ausgrenzung „nicht arischer“ Künstler bis hin zur Ermordung in Auschwitz ist an jüdischen Studenten wie Felix Nussbaum und Charlotte Salomon nachzuvollziehen.

Allerdings blieb um 1933 zunächst offen, was unter „deutscher Kunst“ zu verstehen sei, ob auch die modernistisch-expressive Kunst als „nordische“ Kunst Teil des Kunstschaffens im Nationalsozialismus sein sollte. Erst Hitlers Richtungsentscheid zugunsten des traditionalistischen Akademismus setzte die Grenzen.

Die erste Sektion beschäftigte sich mit den institutionellen Formen eines nationalsozialistischen Kunstbetriebs. NIKOLA DOLL (Berlin) sprach über Albert Speers Aufstieg zum Chefarchitekten Hitlers. Speer hatte an der TH Charlottenburg studiert und hier zeitgenössische Modernisierungskonzepte kennen gelernt. Sein Programm zielte darauf, Architektur als Medium der nationalsozialistischen Weltanschauung zu entwickeln. Er arbeitete mit einer kleinen Planungsgruppe und vergab Aufträge an Architekten und Künstler, die in die nationalsozialistische Ästhetik passten.

Bislang wurden die Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK's) meist als reine „Propagandaausstellungen“ abgetan. CHRISTIAN FUHRMEISTER (München) problematisierte dieses Bild anhand der digitalen Plattform gdk-research, die auf der Basis der erhaltenen zeitgenössischen Fotoalben eine genaue Erfassung der tatsächlich präsentierten Werke erlaubt. Darin zeigt sich, dass Bilder mit politischen Themen nur einen kleinen Anteil ausmachten. Somit führten die Großen Deutschen Kunstausstellungen überwiegend die Tradition des Münchner Glaspalastes fort, der alle populären Genres der deutschen Malerei präsentiert hatte.

Die im September 1933 gegründete Reichskammer der bildenden Künste gilt als Einrichtung zur Kontrolle und Ausgrenzung der Künstler mit abweichender künstlerischer Haltung. NINA KUBOWITSCH (Berlin) erarbeitete ein schärferes Bild der zwei Seiten dieser neuen Standesorganisation mit nationalsozialistischer Steuerung, der alle im Kunstbetrieb präsenten Künstler angehören mussten. Wer nicht in die Kammer aufgenommen wurde, erhielt keine Bezugsscheine für Malbedarf, konnte den Beruf als Künstler nicht ausüben und öffentlich ausstellen. 1934 wurde der „Arierparagraph“ eingeführt. Die Zahl von tatsächlich ausgesprochenen Verboten scheint jedoch überschaubar zu sein.

Wie reagierten betroffene KünstlerInnen auf die neuen Grenzen im nationalsozialistischen Kunstbetrieb? MARIA GROSS (Hamburg) sprach über Käthe Kollwitz, sozialistisch engagierte Zeichnerin und Bildhauerin. Sie war als erste Frau 1919 in die Akademie der Künste Berlin aufgenommen worden und musste diese im Frühjahr 1933, zusammen mit anderen progressiven Künstlern, auf Druck wieder verlassen. Der Tod ihres Sohnes Peter im Ersten Weltkrieg hatte sie immer neu inspiriert. Sie besaß mit ihren Werken, die auf einer „tief erlebten Mütterlichkeit“ beruhten, eine große Popularität. Daher konnte sie auch nach 1933 in Eigenständigkeit künstlerisch weiterarbeiten.

Im Abendvortrag versuchte OTTO KARL WERCKMEISTER (Berlin) eine direkte Beziehung zwischen den Stimmungsberichten des SD und den Kampagnen des Reichspropagandaministeriums nachzuweisen. Er entwickelte ein Verständnis von absoluter Kontrolle im „totalitären“ Staat und bezog sich in einem geschlossenen Denkmodell von politischer Steuerung auf nicht näher bezeichnete Studien von Historikern.

In der zweiten Sektion standen die Entwicklungen an den beiden führenden Kunsthochschulen Preußens im Zentrum. Zu den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin trug STEFANIE JOHNEN (Berlin) aus ihrer Aufarbeitung der Zeit zwischen 1932 und 1937 vor. Die parallelen Entwicklungen an der Kunstakademie Düsseldorf skizzierte JAMES VAN DYKE (Missouri) auf der Basis von vier Schriften unter-

schiedlicher Autoren zur Programmatik der Akademie. In diesem Vergleich wurde sichtbar, in welchem starkem Maße die Kunstpolitik in den Institutionen der Künstlerausbildung nach 1933 von personellen Konstellationen und durchaus kontroversen programmatischen Varianten der Entscheider abhing.

Die dritte Sektion hatte unterschiedliche Haltungen der Künstlerindividuen im Spannungsfeld von Eigenständigkeit, An- und Einpassung in den nationalsozialistisch beherrschten „deutschen Kunstbetrieb“ zum Gegenstand. ANDREAS HÜNEKE (Berlin / Potsdam) zeichnete den Weg von Karl Hofer im Verhältnis zum Nationalsozialismus nach. Dieser war 1933 als politischer Gegner bekannt und wurde im April aus den Vereinigten Staatsschulen entfernt. Er erhielt 1934 die endgültige Entlassung, unter Gewährung von verminderten Pensionsbezügen. Hofer konnte künstlerisch arbeiten und ausstellen. Er wurde erst 1938 aus der Reichskammer ausgeschlossen. Die Scheidung von seiner jüdischen Frau, von der er bereits seit 1927 getrennt lebte, wurde in diesem Jahr vollzogen. Er reagierte mit Hoffnungslosigkeit in der Zeit bis 1945.

MAGDALENA DROSTE (Berlin / Cottbus) setzte sich mit den Ambivalenzen des Modernisten Oskar Schlemmer zum Nationalsozialismus auseinander. Er interpretierte den „Neubeginn“ 1933 mit der Deutung einer Parallelität von Staatskomposition und „Kunstkomposition“. Sein „Jünglingstyp“ erschien als „Idealgestalt des Glaubens und Hoffens“. Wenngleich seine Arbeiten im Weimarer Bauhaus von der völkischen Bewegung als Formen des „Kunstbolschewismus“ bekämpft worden waren, sah er selbst seinen Platz in der modernistischen Elite einer neuen „deutschen Kunst“.

UWE HARTMANN (Berlin) untersuchte die Beziehung des Modernismus zur nationalsozialistischen Weltanschauung im Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund an den Berliner Protagonisten um Otto Andreas Schreiber. Diese empfanden die „Nähe zum Volk“ als attraktiv. Von ihnen wurde am 30. Juni 1933 in der Berliner Universität eine Veranstaltung als „Bekanntnis der deutschen Jugend zur deutschen Kunst“ durchgeführt. Allerdings erwies sich bald der traditionalis-

tische Flügel um Alfred Rosenberg im Machtkampf der beiden Kunstrichtungen innerhalb der NS-Bewegung als durchsetzungsfähig.

JOSEPHINE GABLER (Passau) beschäftigte sich mit der Bedeutung des Monumentalen in der seit 1936 entstehenden Staatskunst. Arno Breker traf mit seinem „Zehnkämpfer“ für das Olympiagelände 1936 das Körperideal des athletischen Menschen. Breker stand als Mittdreißiger der jungen Generation von rasch in ihren Karrieren erfolgreichen Nationalsozialisten nahe. Der zweite Vertreter dieser Bildhauerei, Joseph Thorak, war zehn Jahre älter. Beide entwickelten eine große Form, die nicht mehr „seelische Zustände“ ausdrücken, sondern das Pathos einer heroischen Volksgemeinschaft symbolisieren sollte. Hier blieb die Frage offen, ob dies in Anpassung an den politischen Zeitgeist, die Belobigungen durch die Auftraggeber, eine Überdehnung der neoklassizistischen Tendenzen im Zeitgeist oder durch innere Füllung der nationalsozialistischen Leitbilder geschah.

HANS-ULRICH THAMER (Münster) zog die Linie zwischen dem soldatischen Heroismus, wie er bereits von Fritz Erler im Propagandaplatat des Ersten Weltkrieges in Bildchiffren gebracht worden war, zu Ernst Eichhorst und Willy Meller. Auch bei ihnen ging es um Menschentypen. Eichhorst hatte als Bauernmaler begonnen, mit der Ausmalung des Schöneberger Rathauses dem Weltkriegserlebnis der politischen Rechten Ausdruck gegeben und schließlich als Propagandakünstler „Szenen“ des Zweiten Weltkrieges darstellt.

Der Historiker REINHARD RÜRUP (Berlin) skizzierte schließlich in einem Kommentar die Sichtweisen auf den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik in ihrem Wandel seit den 1950er-Jahren. Als das Buch von Karl Dietrich Bracher „Die deutsche Diktatur“ 1969 erschien, glaubte man, „schon alles zu wissen“. Seither öffneten sich jedoch immer neue Forschungsfelder auf bislang nicht ausreichend erkannte Verbrechen und deren Ausmaß. Rürup wies auf die Veraltung der Totalitarismustheorie hin, die ein zu geschlossenes Bild von Herrschaft suggerierte.

Die vierte Sektion widmete sich „dem Künstlersein“ gegen die Mehrheiten in der NS-Kultur. ANGELA LAMMERT (Berlin)

beschrieb das Atelierhaus Klosterstraße in der Spannung zwischen Absicherung durch den ausgewiesenen Nationalsozialisten Günter Martin und einem dadurch offenen kreativen Raum, der gemäßigten Modernen die künstlerische Arbeit ermöglichte. Der Bildhauer Hermann Blumenthal sowie die Maler Werner Gilles und Werner Heldt hatten hier Ateliers. Auch Käthe Kollwitz fand einen Arbeitsort („Turm der Mütter“ 1938). Unterschiedliche Haltungen zum hegemonialen Zeitgeist der Massensprache waren möglich.

BERNHARD FULDA (Cambridge) konnte mit präziser Quellenkenntnis die positive Haltung Emil Nolde zum Nationalsozialismus nachzeichnen. Dessen expressive Bildsprache war mit dem Sieg des traditionalistischen Flügels in der Kunstpolitik weitgehend aus der Kunstöffentlichkeit verbannt. 1937 wurden zahlreiche Werke Noldes in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Gleichzeitig verkauften sich seine Werke im privaten Kunsthandel bestens, so dass er in diesen Jahren Höchsteeinnahmen von etwa 50.000 RM erzielte. Da es keineswegs nur vereinzelt Unterstützer in der Industrie- und NS-Elite gab, hoffte er „auf einen Umschwung zu unseren Gunsten“ in der Anerkennung seiner Werke als nationalsozialistische Kunst.

Eine komplexere Konstellation liegt beim Meisterschüler der Vereinigten Staatsschulen Fritz Cremer vor. Er hatte der „Roten Studentengruppe“ an der Hochschule bis zu deren Verbot im Frühjahr 1933 angehört. Im Unterschied zu Mitstudenten war er nicht relegiert worden. Im Verlauf der nächsten Jahre qualifizierte er sich in der Bildhauerklassen von Wilhelm Gerstel, worüber STEFANIE JOHNNEN (Berlin) referierte. ECKHART GILLEN (Berlin) stellte den Impuls Cremers dar, in Deutschland zu bleiben und nach 1945 immer wieder künstlerisch an die Widerständigen zu erinnern, unter anderen an seinen Ateliernachbarn in der Hochschule, Kurt Schumacher. Diese Haltung, gegen die Mehrheiten zu arbeiten, ging in die Figuren der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss ein. Auf die hierzu quer liegende Tatsache, dass Cremer nicht nur 1936 den Preußischen Staatspreis erhielt, sondern etwas später im Meisteratelier des ausgewiesenen Nationalsozialisten Arnold Waldschmidt arbeitete, ver-

wies MARIA RÜGER (Berlin). CHRISTINE FISCHER-DEFOY (Berlin) hatte während ihres Dokumentationsprojektes „Kunst Macht Politik“ zur Geschichte der Hochschule in der Mitte der 1980er Jahre auch mit Cremer Gespräche geführt. Sie berichtete hiervon sowie von der Ausstellung „Mutter Coppi und die anderen. Alle!“ im Veranstaltungsgebäude.

ANNE SIBYLLE SCHWETTER (Osnabrück) beschäftigte sich mit dem jüdischen Meisterschüler Felix Nussbaum. Dieser avancierte mit dem Gemälde „Der tolle Platz“ (1931) zu einem herausragenden Künstler. Den im feierlichen Zug schreitenden überalterten Mitgliedern der Akademie der Künste steht das „Jungvolk“ gegenüber, das er selbst anführt. Nach einem Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom 1932/33, bei dem die Veränderungen im Februar/März 1933 in Deutschland auch dort als Spannungen unter den Kollegen zutage getreten waren, kehrte er nicht zurück. Seine Konzentration auf die malerische Arbeit setzte er bis 1944 fort, zuletzt in Brüssel. Dann erreichte ihn die nationalsozialistische Rassepolitik. Er wurde in Auschwitz ermordet.

CHRISTINE FISCHER-DEFOY (Berlin) referierte über die jüdische Studentin Charlotte Salomon, die von 1935 bis 1938 an den Vereinigten Staatsschulen studierte, nach der Reichspogromnacht jedoch nach Südfrankreich zu ihren Großeltern zog. Sie schuf dort ein unter starkem innerem Druck entstandenes Werk von Gouachen „Leben oder Theater?“, in dem sie sich zwischen der Verarbeitung von Erinnerungsbildern und künstlerischer Fiktion bewegte. Zahlreiche dieser Blätter wurden auf der Documenta 2012 ausgestellt. Den Abschluss bildete der Vortrag von SYLVIA NECKER (Hamburg / Berlin) über die alltagsbezogene Architekturskulptur von Ludwig Kunstmann.

Die Tagung versammelte mit der internationalen Beteiligung von ForscherInnen den Forschungsstand. Sie öffnete über den Denkansatz des Konzeptes sowie mit den vertiefenden Studien Einblicke gerade in die widersprüchlichen empirischen Realitäten. Das Interesse an der quellennahen Präzision stand der punktuellen Kritik eines zu starken „Klein-Kleins“ gegenüber, das die einzelnen Aspekte zu wenig in den größeren Zusam-

menhängen reflektiere, wie aus dem Publikum von Karl Schawelka (Weimar) eingeworfen wurde.

Die Tagung war an allen Tagen gut besucht. Nach jedem Vortrag entwickelten sich lebhafte und ergiebige Diskussionen. Es erwies sich, dass die künstlerische Arbeit während des Nationalsozialismus nur im Kontext der kultur- und politikgeschichtlichen Spannungsfelder ihrer Zeit erkannt und bewertet werden kann. Die unterschiedliche Selbstverortung der Künstler darin zeigt ein erhebliches Maß an Handlungsoptionen.

Konferenzübersicht:

Martin Rennert (UdK Berlin), Begrüßung

Wolfgang Ruppert (Berlin), Einführung zur Tagung

Wolfgang Ruppert (Berlin), Künstler im Nationalsozialismus

I. Sektion: Durchformung der Kultur im NS mit Kunst?

Nikola Doll (Berlin), Speers Arbeitsformen. Bauen des Nationalsozialismus?

Christian Fuhrmeister (München), Die Großen Deutschen Kunstausstellungen. Repräsentation des Kunstgeschmacks?

Diskussion

Nina Kubowitsch (Berlin), Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzssetzungen in der künstlerischen Freiheit

Maria Gross (Hamburg), Käthe Kollwitz und die Zäsur von 1933 anhand ihrer Selbstzeugnisse

Abendvortrag

Otto Karl Werckmeister (Berlin), Politische Führung und geheimdienstliche Überwachung der Deutschen Malerei im Zweiten Weltkrieg

II. Sektion: Institutionen – unterschiedliche Vorstellungen von Kunst im NS ?

Stefanie Johnen (Berlin), Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin und die „nationale Revolution“

James van Dyke (Missouri), Reform und Revolution an der Kunstakademie Düsseldorf

1924-37?

III. Sektion: Künstlerindividuen zwischen Eigenständigkeit, An- und Einpassung in den „deutschen“ Kunstbetrieb?

Andreas Hüneke (Berlin / Potsdam), Karl Hofer und der Nationalsozialismus

Magdalena Droste (Berlin / Cottbus), Oskar Schlemmer und der Nationalsozialismus. Ambitionen und Ambivalenzen

Uwe Hartmann (Berlin), Das Bekenntnis der deutschen Jugend zur ‚deutschen Kunst‘. Otto Andreas Schreiber und die Revolte nationalsozialistischer Künstler gegen die ‚Kunstreaktion‘?

Josephine Gabler (Passau), „Das Monumentale (hat) nicht erst von bestimmten Größenmaßen an Geltung“. Großplastik von Breker, Thorak und Co.

Hans-Ulrich Thamer (Münster), Soldatischer Heroismus und kriegerrische Volksgemeinschaft in der Kunst der NS-Zeit. Franz Eichhorst, Willy Meller und andere

Reinhard Rürup (Berlin), Kommentar eines Historikers

IV. Sektion „Künstlersein“ gegen die Mehrheiten in der NS-Kultur?

Angela Lammert (Berlin), Das Atelierhaus Klosterstraße

Bernhard Fulda (Cambridge), Emil Nolde's Reaktion nach 1933 auf den Sieg der Traditionallisten

Stefanie Johnen / Christine Fischer-Defoy / Eckhart Gillen / Maria Rüger (alle Berlin), Fritz Cremer. Zwischen künstlerischer Professionalisierung und Zeitgenossenschaft

Anne Sibylle Schwetter (Osnabrück), Felix Nussbaum

Christine Fischer-Defoy (Berlin), Charlotte Salomon

Erinnerung

Sylvia Necker (Hamburg / Berlin), Der Bildhauer Ludwig Kunstmann. Die lange Kontinuität von Künstlern im „normalen“ Kunstbetrieb

Schlusswort

Tagungsbericht *Künstler im Nationalsozialismus. Die Universität der Künste Berlin fragt nach ihrer Geschichte im Kontext der Kunstentwicklung in Deutschland 1933-45*. 01.11.2013–03.11.2013, Berlin, in: H-Soz-Kult 01.03.2014.