



Schmitz-Wiedenbrück-Gemälde „Arbeiter, Bauern und Soldaten“: Barfuß in selbstlosem Dienst

NS-Kunst – Ende der Berührungsangst

Nazi-Malerei, wie sie als Bundesbesitz in zwei Münchner Depoträumen verwahrt ist, wird wieder angeschaut, diesmal kritisch. Das Buch eines Kunsthistorikers erklärt die

Malerei unter Hitler als Tarnung des Kapitalismus; auch eine didaktische Ausstellung von NS-Kunst steht bevor. Manche junge Leute finden die Bilder „sogar schön“.

In München, Meiserstraße 10, brütet die Bundesrepublik Deutschland über einem prekären Kunst-Erbe. Reichlich 600 große Leinwände aus unliebsamer Vergangenheit sind da eng, aber immer noch ganz gut beisammen.

Bemalt sind sie mit ausgesucht erbaulichen Motiven: Die deutsche Scholle ist mächtig am Dampfen, Großmütter strahlen Zucht und Brauchtum in die Familienrunde, Waffenstillleben künden von der Idylle des Wehrwesens, und entkleidete Jungfrauen harren gebärfreudig ihres uralten Beschälers.

Diese Produkte heimischer Pinselführung sind — nebst ein paar plastischen Fleiß-Zeugnissen wie einem Satz bronzener Gauleiter-Büsten — dem Bund vom Deutschen Reich hinterlassen worden, das sie größtenteils aus den Ausstellungen im Münchner Haus der Deutschen Kunst (1937 bis 1944) angekauft hatte. Die Werke schmückten dann Ministerien und Dienststellen oder wurden für Adolf Hitlers fabelhaftes Museumsprojekt Linz magaziniert. 1945 karrten Amerikaner die Reichs-Kunst am „Collecting Point“ München zusammen und übergaben sie später, abzüglich mitgenommener Trophäen, den ratlosen Deutschen.

Natürlich, sagt die Kunsthistorikerin Rike Wankmüller, die das Erb-Gut unter Verschluss hält, „wußte niemand so recht, was damit anfangen“. Es auszustellen kam sowenig in Frage wie eine Gegen-Aktion „Entartete Kunst“: Vernichtung oder Verkauf im Ausland. So wurden die Gemälde bloß katalogisiert, und zunächst fragte kaum einer nach ihnen.

Doch seit drei Jahren etwa werden die beiden Depot-Räume immer häufiger von Doktoranden, Publizisten und ganzen Universitätsseminaren aufgesucht. „Viele junge Leute“, staunt die Kustodin, „finden die Bilder sogar schön.“

Nun trägt der Abstieg in die Katakomben der Nazi-Kunst unübersehbar Früchte, die das „Ende einer Berührungsangst“ anzeigen.

So formuliert es Jürgen Kolbe, Lektor des Hanser-Verlags, unter dessen Obhut noch diesen Monat eine erste Monographie über „Die Malerei im deutschen Faschismus“ erscheint; Verfasser ist der Frankfurter Kunstgeschichts-Dozent Berthold Hinz, 33*. Mit Start im Oktober beim Kunstverein Frankfurt (Direktor: Georg Bussmann,

41) ist eine Wanderausstellung „Kunst im Dritten Reich“ geplant, die hauptsächlich aus dem Münchner Bundes-Magazin bestückt wird. Autor wie Aussteller aber, selbst notorische Linke, kämpfen spürbar mit dem Risiko einer — wohl gar nostalgischen — Aufwertung ihres Gegenstands.

Bussmann hält es für vordringlich, seinen Ausstellungsbesuchern den „Nur-Kunst-Gesichtspunkt“ didaktisch auszutreiben, und Hinz beteuert gleich einleitend, er verfolge nicht „das Ziel, der Kunstgeschichte eine neue, von ihr bis heute ausgegrenzte Provinz zu erschließen“. Beider Ziel ist vielmehr, Kunst in politisch-gesellschaftlichen Bedingungen und Funktionen darzustellen, wie das (anhand anderer Sujets) letztthin beträchtlich in Schwung gekommen ist.

Zumindest für die Malerei unter Hitler, deren formale Qualität aufs Ganze gesehen kaum diskutabel ist, kann nur diese Betrachtungsweise sinnvoll sein. Sie nimmt sie auch beim Führerwort, das offen den „ordnenden und leitenden Eingriff von oben“ proklamierte.

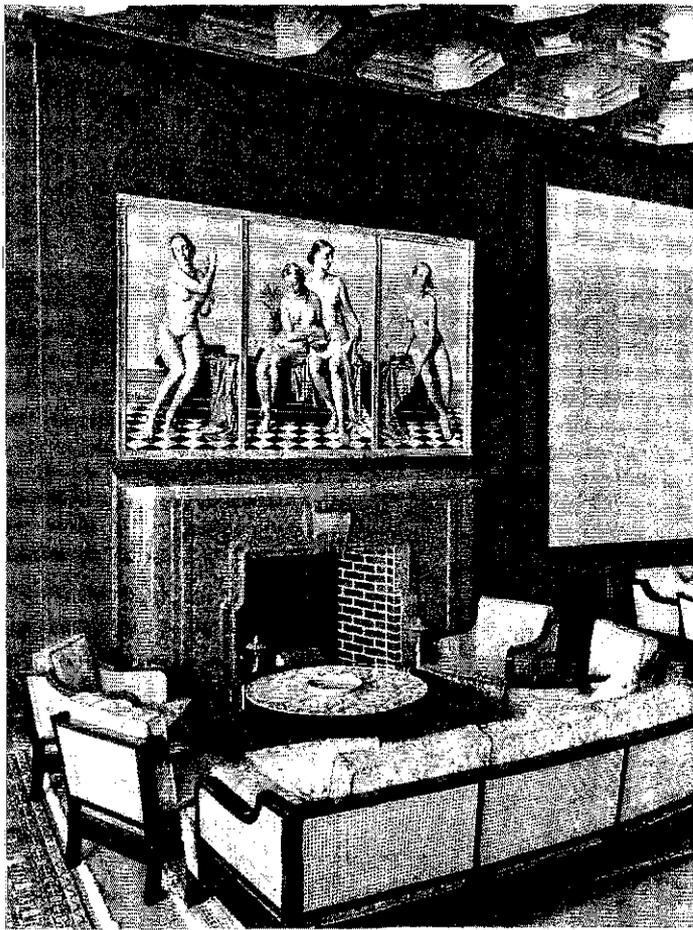
Der drastischste und konsequenteste Eingriff freilich war negativ gewesen: der Kreuzzug gegen die „Kulturvernarrung“ (Hitler) der Moderne.

* Berthold Hinz: „Die Malerei im deutschen Faschismus“. Carl Hanser Verlag, München: 320 Seiten mit 208 Abbildungen; 34 Mark.

Diese brutale Razzia hat nicht nur nachträglich die Historiker stärker beschäftigt, sie war offensichtlich auch den Zeitgenossen interessanter als das positive Gegenbild der NS-genehmen Malerei und Plastik — niemand sonst hat eine Kunstaussstellung so viele Besucher gehabt wie 1937 die „Entartete Kunst“: über zwei Millionen. Und schließlich wußte Hitler selbst, der sich über die verhaßten „Ismen“ in immer neuen Tiraden ereiferte, von einer wünschenswerten Kunst wenig mehr zu sagen, als daß sie „Verkünderin des Erhabenen und Schönen“ zu sein habe.

Als er die erste Verkündigung, im neuerbauten Haus der Deutschen Kunst, zu Gesicht bekam, erwog er, die Eröffnung zu verbieten. Zwar bezwang er sich, korrigierte die Jury-Auswahl nach eigenem Geschmack und konnte so dem Publikum immerhin „viele“ vorführen, „was Sie wieder als schön und vor allem als anständig anspricht“. Aber die Unsicherheit, „ob wir nun heute Genies von ewigwährender Bedeutung besitzen“, scheint den Führer nie verlassen zu haben.

Um seine Gunst durften sich auf den (acht) Großen Deutschen Kunstaussstellungen in München Jahr für Jahr durchschnittlich 650 Künstler mit rund 1200 Arbeiten bewerben. Was sie anboten, war weder stilistisch noch motivisch auf einen Nenner zu bringen.



Ziegler-Gemälde „Vier Elemente“: Freudig verfügbar

Offene Propaganda war keineswegs Bedingung. Neben Führer-, SA- und später Kriegsschilderungen wurden auch Blumen und Landschaften, Familienszenen und Akte gern geduldet.

Die Maler konnten so locker daherpinseln, wie es der (von Hitler mit Rembrandt verglichene) bayrische Meister zechender Mönche, Eduard Grützner, getan hatte. Oder sie konnten glasig-glatte Formen bieten wie der Reichskunstkammer-Präsident Adolf Ziegler, dessen Weibs-Stücke ihm den Spitznamen „Meister des deutschen Schamhaares“ eintrugen, während seine Epigonen „Nachziegler“ hießen und der „Bauernvenus“-Maler Sepp Hiltz den Rang eines „Unterleibl“ erhielt.

Eine andere Überlieferung teilt diesen Titel auch dem eher makart-als-leibhaftigen Paul Mathias Padua zu, dessen „Leda mit dem Schwan“, ein starkes Stück Tier-Liebe, 1939 Furore machte und für 3700 Reichsmark auf Hitlers Berghof gelangte.

Derlei Kunst, die nach des Führers Postulat hätte „ewig“ sein sollen, erfüllte diesen Anspruch insofern, als sie nicht neu war: In die durch „Liquidierung der Moderne“ aufgerissene Lücke drängten, wie jetzt Buchautor Hinz hervorhebt, Künstler herein, die jene Moderne verpaßt, die sich aber an den Akademien und auf den Provinz-Ausstellungen gehalten hatten.

So konnte etwa eine Karlsruher Malgruppe sich brüsten, sie habe die neuerdings „als geltend anerkannte Linie ohne Abirrung durch 15 Jahre durchgehalten“. Fachzeitschriften entdeckten fleißig „vergessene Künstler der Vätergeneration“ als „Schrittmacher“ (Hinz) und versuchten, den erwünschten Anschluß der NS-Malerei an die große Kunstgeschichte über die zweite Garnitur des 19. Jahrhunderts zu bewerkstelligen.

Nebenbei: Wie sie seit 1933 aufgetaucht war, so versank die altbackene Künstlergilde nach 1945, als die Moderne rehabilitiert wurde, wieder im Halbschatten. Soweit noch am Leben und bei Schaffenskraft, hat die Malprominenz der Hitlerzeit auch in der Bundesrepublik ihr Auskommen (Padua etwa porträtiert Prominente von Karajan bis Makarios), sieht sich aber vom offiziellen Kunstbetrieb „boycottiert“.

In der Verfernung der Moderne und dem Rückgriff auf ein akademisches 19. Jahrhundert erblickt Malerei-Forscher Hinz nun aber keineswegs nur spießige Diktatorenwillkür oder das — zweifellos richtige — Kalkül auf „plebiszitären Beifall“. Marxistisch streng „im Sinne des ökonomischen Primats argumentierend“ (so daß der Hitler-Faschismus zur „reinen Unternehmerkonjunktur“ verharmlost wird), sieht Hinz durch das kunstpolitische Getöse vor allem die fortgesetzte „Enteignung des Volkes“ getarnt.

Aus diesem Gesichtswinkel betrachtet, reduziert sich nicht nur die volksferne, schnellebige moderne Kunst („Verwertungssyndrom *Mode*“) auf eine „Strategie im Rahmen der Kapitalverwertung“. Auch die statt ihrer vom Dritten Reich verordnete Malerei stellt sich als „Waren-Fächer“ dar. Hinz nämlich charakterisiert sie als „Gattungsmalerei“, die — seit ihrem Ursprung im niederländischen 17. Jahrhundert — nach Motivgruppen gebündelt auf den Markt kam.

Doch wieviel Gewicht einer solchen Aufteilung auch zukommen mag — typisch für die „Malerei im deutschen Faschismus“ war jedenfalls, daß ihre Sujets genauso altertümelten wie ihr Stil. Bauern etwa kamen barfuß in zeitlosem Habit daher — so der Landmann auf dem 1941 ausgestellten Triptychon „Arbeiter, Bauern und Soldaten“ von Hans Schmitz-Wiedenbrück, das technischen Fortschritt fürs Militär reservierte und, nach Hinz' einleuchtender Deutung, die Werk tätigen zu selbstlosem, selbstlohnendem Dienst anhielt.

Der deutschen Frau waren andere Rollen zudedacht. Sie konnte als madonnenhafte Mutter erscheinen, die unter Hitler lebhaft „expandierende Aktmalerei“ (Hinz) hingegen versetzte sie in ein wahres Rasse-Gestüt. Mit ihren — laut zeitgenössischer Ästhetik — „Bestformen“, dem „rein durchgebildeten Gliederbau“, der „gutdurchbluteten Haut“ und „sichtbaren vitalen Reserven“ standen die ausgezogenen Maiden dem Mann zur Schau und zur Verfügung; er trat auch häufig selber als mythischer Paris wählerisch im Bilde auf.

Mit solchen anfangs sporadischen Verschlüsselungen wurde es je länger desto ärger; eine zunehmend „ideelle“ feudale Malerei signalisierte den „Rückzug der faschistischen Eliten aus dem Volk“.

So Hinz in seiner stromlinienförmig geglätteten Darstellung, die manche Frage offenläßt — zum Beispiel die, ob tatsächlich „Monumentalität“ und Denkmalscharakter“ der Größ-Bauten „pure Funktionen im Rahmen spezifischer Kapitalverwertungsinteressen“, zu höherem Profit der Bauwirtschaft, gewesen sein können, wie der Autor in einem Architektur-Exkurs behauptet. Oder das Problem, was wohl

* Im Münchner „Führerhaus“.

die offenkundige Ähnlichkeit von NS-Kunst mit Malerei aus sozialistischen Ländern bedeutet.

Aus einer Frankfurter Arbeitsgruppe, die, unter Mitwirkung von Hinz, auch an der Nazikunst-Ausstellung beim Kunstverein plant, war sogar der Vorschlag gekommen, ein Stück sozialistischen Realismus als Gegenbeispiel aufzuhängen. Die Einsicht, das gäbe Mißverständnisse, setzte sich durch.

Die schreckliche, aber immer wieder befragte Mehrheit „simpler Zivilisten“ und „kompetenter Funktionsträger“, die sich laut Weigel vor den Mikrofonen von Rundfunk und Fernsehen mit „Oldtimer-Phrasen“ und „Jung-Kauderwelsch“ tummelt, mag jedoch sein Buch mit dem Titel aus Kalau.

Am 5. April erschien das „Antiwörterbuch“ — ein Antiwörter-Buch, kein Anti-Wörterbuch — des 66jährigen

sein Buch gewidmet hat, weint aus dem Grabe —, und früher konnte ein junger Mann immerhin „aus der dumpfen Enge von Courths-Mahler und Ganghofer in die höheren Regionen reiner Sprache gehoben werden“.

In den höheren Regionen muß ein milder Vater wohnen: Es ist Hans Weigel, der Sprachkundige, dessen „ganz persönliche Antworten zu Buch“ stehen, „als Versuch der Legung eines Ariadnefadens im Jargonlabyrinth“. Sein Ariadne-Faden ist ein Leitfaden für Gutwillige, er soll bilden und belehren — und diese Milde bei seinem „Graben nach dem rechten Sprachschatz“ nahm die sonst unkriegerrische „FAZ“ übel: „Manches sollte lieber tödlich wirken.“

Tödlich wirken Weigels Witze nicht, auch dann nicht, wenn er gegen Linke streitet, was er noch lieber tut, als sich über Werbe-Hunnen zu alterieren.

Das Wort „antiautoritär“ gefällt ihm freilich, denn es bedeutet „Widerstand gegen ... alle, die Macht ausüben und anstreben, also auch gegen alle, die antiautoritäre Prinzipien durchsetzen wollen“ — und damit hat Weigel recht und nicht Manfred Sack in der „Zeit“, der antiautoritär mit „unautoritär“ übersetzt und die Anti-Autoritären für einen eingetragenen Gesangverein hält.

Zu anderen Modewörtern des Soziologen-Jargons fallen Weigel hübsche Pointen ein: „Man verwendet das *Bewußtsein* gegenwärtig bis zur Bewußtlosigkeit“; „er gab mir einen *Denkanstoß*, daß ich taumelte“; „die *Gruppe* grassiert wie die Grippe“; „mit dem Plural *Zwänge* hört alles auf“.

Auch „elitär“, „enttabuisieren“, „Konservatismus“, „manipulieren“, „Repression“, „schulisch“, „signifikant“ glossiert Weigel mit bedenkenswertem Spott, wenngleich manches unvollständig bleibt. So will er Repression überall durch „Unterdrückung“ ersetzen. Aber als Modewort ist Repression über Herbert Marcuse aus dem Englischen entlehnt, und da bedeutet es auch „Verdrängung“: Erst die Ambivalenz des Begriffs erlaubt der Ideologie, die individuelle Verdrängung immer auch als Ausdruck sozialer Unterdrückung hinzustellen.

Bei „motivieren“ und „umfunktionieren“ trifft Weigel ins Schwarze: „Motivieren heißt begründen, erklären, ein Motiv nennen. Man motiviert, man hat motiviert, aber weder *wird* noch *wurde jemand motiviert*.“ Motivieren ist eben nicht mit bewegen identisch, wie das Soziologen-Deutsch vorgibt. Ähnlich steht es mit umfunktionieren: Jemand oder etwas funktioniert, aber niemand und nichts wird funktioniert, also auch nicht umfunktioniert.

Erstaunlich ist Weigels Auskunft, das Wort „Image“ decke „einen Bedarf“. Ein Markthelfer hätte nicht besser argumentieren können. Und die Sprachtarantel „Image-Kosmetik“ hält der Meister für „besonders witzig und treffend“. Damit aber „liegt“ auch



Malers Hiltz, Modell: „Schön und vor allem anständig“

Das Monstrositäten-Kabinett (Untertitel: „Dokumente der Unterwerfung“), in dem Schrifttafeln gegen die Aura von etwa 40 Großgemälden ankämpfen müssen, wird ohnehin schwer auszubalancieren sein. Allzuleicht könnten die Malwerke wenn schon nicht kennerischen Enthusiasmus, so doch unbeschwertes Amüsement auslösen.

Das beweisen selbst die Reproduktionen im Hanser-Buch: 200mal Nazimalerei wirkt auch gedruckt und trotz dem gestrengen Hinz-Text ganz schön genüßlich.

SPRACHE

Heil Hit

Der Wiener Schriftsteller Hans Weigel persiflierte die Sprache der Soziologie und der Werbung. Sein „Antiwörterbuch“ erzielte einen überraschenden Erfolg.

Ermutigt und inspiriert vom Dienst an der besseren Sprache, machte sich Hans Weigel, der flinke Wiener, ans neue Werk: „Die Leiden der jungen Wörter“. Für ihn ist „der schrecklichste der Schrecken ... die Mehrheit unserer Zeitgenossen, die nicht Deutsch kann und die redet und schreibt, als sprächen und schrieben Professoren und Markthelfer durcheinander“.

Schriftstellers und Molière-Übersetzers in einer Auflage von 6800 Exemplaren. Im Juli kamen weitere 3000 hinzu, und im August plante der Verlag bereits neuen Nachschub von rund 5000 Stück*.

Obschon sich die Funktionsträger, Politiker und hohen Beamten „sprachlich kaum auf der Höhe ihrer Ämter“ befinden, wie Weigel aufweigerisch moniert, sieht er nicht in ihnen und auch nicht in Professoren oder Journalisten die „Sprach-Hunnen dieses Jahrhunderts“. Hunnen sind vielmehr die „Markthelfer“ mit ihrem Werbe-Deutsch, denn „sie wissen, was sie sagen“ — die Professoren nicht, weswegen sie Weigel oft „leidtun“.

Die Markthelfer, poetischer: „Barden des Körpergeruchs“ oder „Psalmisten der Achselnässe“, haben laut Weigel aus der angeblichen Neuzeit das „Waschmittelalter“ gemacht. Das Waschmittelalter, das für Weigel trotz aller Werbemärchen dem rechten Glauben der „Linksmünder“ zu verfallen scheint, gefährdet die deutsche Sprache. „Wie nie zuvor“ ist sie von „Zersetzung“ bedroht.

Früher war das anders. Früher schrieben die Zeitungen „einigermaßen ordentlich“ — Karl Kraus, dem Weigel

* Hans Weigel: „Die Leiden der jungen Wörter. Ein Antiwörterbuch“. Artemis Verlag, Zürich und München; 176 Seiten; 19,80 Mark.