Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 4 (1997)

Artikel: Franz Radziwill

Autor: Dyke, James A. Van

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720100

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

James A. Van Dyke

Franz Radziwill

»Die Gemeinschaft« und die nationalsozialistische »Revolution« in der Kunst

Der vorliegende Aufsatz basiert weitgehend auf meiner Dissertation (*Franz Radziwill, the Art Politics of the National Socialist Regime, and the Question of Resistance in Germany, 1930–1939*, Northwestern University 1996, im folgenden abgekürzt als: Van Dyke 1996). Für ihre freundschaftliche, wissenschaftliche und logistische Unterstützung möchte ich mich bei Wolfgang Kersten, Claus Peukert und O. K. Werckmeister bedanken. Für ihre Kommentare zu den ersten Entwürfen dieses Aufsatzes danke ich Elke Altenburger, Paul Jaskot, Beth Irwin Lewis und Olaf Peters. Für redaktionelle Leistungen danke ich Annika Baer, Christian Fuhrmeister, Susan Marti und Matthias Wohlgemuth.

Der »Arbeiter der Malerei«, die moderne Kunstszene und der Nationalsozialismus

Im Oktober 1930 besuchte der in Berlin lebende Bildhauer Günther Martin den Maler Franz Radziwill in Dangast, einem Fischerdorf nahe der Nordsee, das durch Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel vor dem Ersten Weltkrieg bekannt geworden war. Dorthin, fern der ungeliebten Grossstadt, hatte sich Radziwill 1923, vermutlich beraten von Schmidt-Rottluff oder von dessen langjährigen Förderen Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer, zurückgezogen.[1] Es war das erste dokumentierte Treffen zwischen Radziwill und Martin, der seinen Eindruck einer Bekannten schilderte: »Begabter Maler ... mit brutaler Einsicht in den Wandel von intellektueller zu naturnaher Kunstauffassung. Malt Natur mit barbarischer Genauigkeit. Jedenfalls eine wichtige Erscheinung für unsere Zeit«.[2] Martin deutete auf Radziwills oft recht derbe Art, seine Naturromantik und die Aufmerksamkeit hin, mit der sich dieser alltäglichen Gegenständen und der Landschaft widmete. Er teilte seine Hochschätzung von Radziwills Malerei in den letzten fünf Jahren der Weimarer Republik mit vielen Kunstkritikern und Museumsdirektoren.

Schon einmal hatte ein Künstler versucht, den norddeutschen Autodidakten zu charakterisieren. Während Radziwill vom November 1927 bis zum März 1928 in Dresden arbeitete und studierte, liess er sich missmutig von Otto Dix porträtieren (Abb. 1); dies war der Preis für den Zugang zu Dix' Atelier und Aktzeichenklasse.[3] In dem bekannten Bildnis gab Dix den Betrachtern augenfällige Hinweise auf die künstlerischen Interessen und die Haltung seines Kollegen. Radziwill ist vor einer Gebirgslandschaft gezeigt, womit seine Begeisterung für die Malerei von Caspar David Friedrich veranschaulicht wird.[4] Die Haltung seiner Hände zitiert, wie schon Dix' Selbstporträt als arrivierter bürgerlicher Maler von 1926 (Abb. 2), Dürers Geste in dessen »Selbstporträt im Pelzrock« (Abb. 3). Dennoch untergräbt Dix unverkennbar

1 Wietek, Gerhard, *Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990, S. 17; Moeller, Magdalena M./Schmidt, Hans-Werner, *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992, S. 11–14 und S. 254–257.

2 Martin an Gertrud Sommer, 16. Oktober 1930 (Nachlass Martin, Jutta Oswald, Oldenburg; Abschrift im Franz Radziwill Haus und Archiv, Dangast).

3 Radziwill an Wilhelm Niemeyer, 10. Dezember 1927; Niemeyer an Radziwill, 12. Dezember 1927, beide veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 129–130.

4 Radziwill an Niemeyer, 25. Oktober und 16. Dezember 1926, veröffentlicht in: ebd., S. 124–125; Rautmann, Peter, *Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer Republik und zur Zeit des Faschismus*, in: Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, hrsg. von Kurt Wettengl, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Heidelberg 1990, S. 33–41; Van Dyke, James A., *»Neue Deutsche Romantik« zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik 1929–1937*, in: Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland, hrsg. von Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur/Landesmuseum Oldenburg, Winterthur 1994, S. 137–165, besonders S. 142.

Abb. 1: Otto Dix, Bildnis des Malers Franz Radziwill, 1928, Öl auf Pappe auf Sperrholz, 80 x 60 cm, Kunstmuseum Düsseldorf.

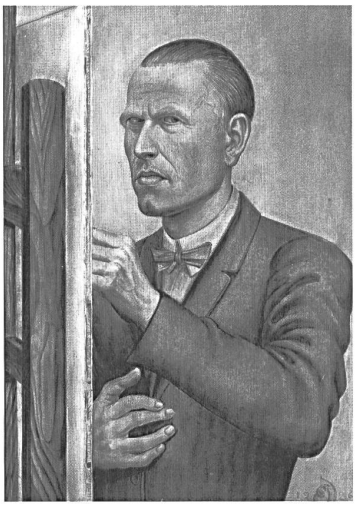
den angedeuteten Habitus eines selbstbewussten, wohlhabenden Kunstmalers. Die vornehme Haltung der Hände wird von Radziwills schlaffer, dumpfer Erscheinung konterkariert. Er trägt keinen edlen Pelzkragen oder feinen Stoff, hält auch nicht die Utensilien eines Künstlers in den Händen, sondern das gewöhnliche, ja ausgesprochen rustikale Werkzeug eines Maurers, Bauzeichners oder Architekten und steht vor einer auffällig rauh verputzten Wand. Radziwill erscheint eher als ungebildeter Baugeselle denn als bildender Künstler. Damit verwies Dix wohl auf Radziwills handwerkliche Vergangenheit: Zwischen 1909 und 1913 hatte dieser eine Lehre als Maurer absolviert und dann ein Architekturstudium begonnen, das er 1915 abbrechen musste.

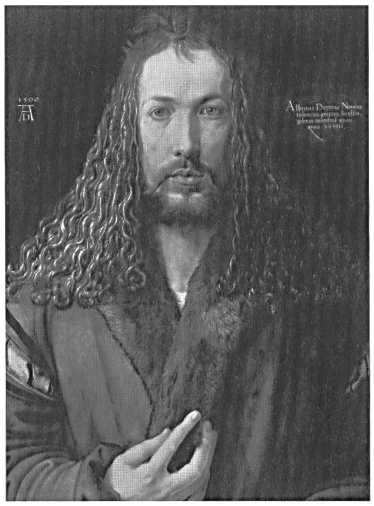
Dix verstärkte diesen Aspekt noch durch den für ihn typischen Einsatz von kompositionellen, formalen und technischen Mitteln.[5] Radziwill steht vor einer Wand in einem engen Innenraum; der Landschaftsausschnitt schwebt nicht in der Ferne, sondern ist deutlich als zweidimensionales Bild auf Stoff gegeben, das vom Kopf des Dargestellten beschattet wird. Den Eindruck der Enge intensivierte Dix durch das am unteren Rand des Bildnisses wiedergegebene Brett vor Radziwill. Das Holz scheint sich an der Bildoberfläche zu befinden, links und rechts aber

5 Vgl. Strobl, Andreas, *Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre*, Berlin 1996, S. 228–232 und S. 238–240.

Abb. 2: Otto Dix, Selbstbildnis mit Staffelei, 1926, Öl auf Holz, 80,5 x 55,5 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren.

Abb. 3: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Holz, 67 x 49 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.





mit der Wand und Leinwand hinter Radziwill bündig zu sein. Der Porträtierte wird so zwischen Vordergrund und Hintergrund eingepresst, sein Körper nimmt sogar die Struktur der pastosen Wand auf. Auf diese Weise suggeriert Dix, dass zwischen Figur und Grund eine Wesensverwandtschaft bestehe. Umgeben von Anspielungen auf eine nationale kunsthistorische Tradition und eingezwängt zwischen Holz, Putz und Leinwand, ist Radziwill als provinzieller, sozusagen platter Maurer und Maler festgehalten. Mit seinem distanzierten Blick karikierte Dix Radziwills Haltung als die eines ruppig aussehenden aber innerlich authentisch empfindenden »Arbeiters der Malerei«, wie Radziwill sich selbst 1925 im Gegensatz zu raffinierten, seelisch »toten« Kunsthistorikern charakterisiert hatte.[6]

Zeitgleich mit Dix' Bildnis veranschaulichte Radziwill in seiner »alchimistischen«, »zauberhaften«[7] oder, weniger vorteilhaft ausgedrückt, »fanatischen«[8] Weise dieses künstlerische Selbstverständnis auf handwerklichen Grundfesten in dem Gemälde »Die Strasse«, 1928 (Abb. 4). Er ritzte Fugen in die Oberfläche des leuchtenden Backsteinhauses unter einem fahlen, gespenstischen Flugzeug im schwarzen Himmel. Einerseits hob er damit die Plastizität des für die Region charakteristischen Mauerwerks hervor, andererseits zelebrierte er mit der peniblen Nachahmung des Materials die Kunstfertigkeit des bodenständigen Maurers – und damit auch sich selbst: Im Januar 1925 hatte der »deutsche Mauermann mit deutschen Bausteinen« einen scharfen Kontrast zwischen seiner Malerei und der »Schlagsahne« der »französischen Puppe« Marie Laurencin beschworen.[9] Mit solchen Bildern errang der in grossstädtischer Zivilisation zumeist Verfall erblickende Radziwill ab 1927 wachsende Anerkennung in der modernen Kunstszene. 1928 wurde »Die Strasse« anlässlich der aufsehenerregenden Ausstellung moderner »Deutscher Kunst« in Düsseldorf mit einer Goldmedaille ausgezeichnet und vom Preussischen Kultusministerium angekauft. Im gleichen Jahr erwarben die Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf Dix' »Bildnis des Malers Franz Radziwill«.

Dieses Bildnis war und bleibt ein Zeichen nicht nur der Anziehungskraft von Radziwills Physiognomie, sondern auch seiner Annäherung, gar zeitweiligen Zugehörigkeit zur »jungen Elite« der deutschen Künstlerschaft nach seiner Unterzeichnung eines Vertrages mit dem Berliner Kunsthändler Karl Nierendorf im

6 Radziwill an Niemeyer, 6. April 1925, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 111.

7 Vgl. z.B. Linfert, Carl, *Landschaftszauber mit neuer Sachlichkeit. Zu den Bildern von Franz Radziwill*, in: Die Kunst 61, Nr. 5, Februar 1930, S. 66–71; ders., *Gibt es eine junge deutsche Kunst?*, in: Der Kunstwart 44, Nr. 8, Mai 1931, S. 527–532.

8 Radziwills Bilder wurden z.B. als »übertrieben, laut und überladen«, er selbst als »Wirklichkeitsfanatiker« in der Rezension *Neue Deutsche Romantik. Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft*, in: Hannoverscher Anzeiger, 19. März 1933, kritisiert.

9 Radziwill an Niemeyer, 2. Januar 1925, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 108. Anlass für Radziwills Vergleich war die 1924 erschienene Abbildung seines Bildnisses von Wilhelm Niemeyer zusammen mit einem Bild von Laurencin in der Zeitschrift »Die deutsche Elite« 6, November 1924.

Januar 1927.[10] Radziwills Verbindung mit jener Gruppe lockerte sich jedoch schnell wieder. Ende 1929 löste er seine geschäftliche Beziehung zu Nierendorf auf, um einen Vertrag mit dem Kölner Kunsthändler Andreas Becker abzuschliessen. Nach 1931 ist kein weiterer Kontakt mit den sogenannten »Veristen«, ausser mit Rudolf Schlichter, dokumentiert. Zur gleichen Zeit endeten Radziwills Beziehungen zu Jankel Adler und Heinrich Hoerle, die auch bei Becker unter Vertrag standen und mit denen Radziwill sich seit 1928 freundschaftlich verbunden gefühlt hatte. Zwischen 1932 und 1934 entstand hingegen eine enge Freundschaft zwischen Radziwill und Martin, dessen bewunderndes Urteil über den Maler vom Oktober 1930 Dix' unerbittliche Ironie gänzlich entbehrt. Diese Freundschaft war für Radziwills Karriere nach der »Machtergreifung« der NSDAP bestimmend. Vom Dezember 1932 bis zum Mai 1934 bemühten sich Martin, Magdalena Müller-Martin (Martins Frau, eine Bildhauerin) und Radziwill um nichts Geringeres als um eine Neuordnung der Kunstwelt als Teil einer »nationalsozialistischen Revolution«. Der Verlauf dieses Versuchs, Bestandteil sowohl des kunstgeschichtlichen Übergangs von der Weimarer Republik zum Dritten Reich zwischen 1930 und 1937 als auch der Geschichte neokonservativer Kollaboration gepaart mit Fehleinschätzungen der NSDAP, ist das Thema dieses Aufsatzes.

Dass um 1933 eine bedeutsame Beziehung zwischen Martin und Radziwill existierte, ist inzwischen bekannt. Ihre gemeinsamen kunstpolitischen Bestrebungen sind jedoch bisher, zumindest in veröffentlichter Form, weder konsequent rekonstruiert noch historisch präzis eingeschätzt worden.[11] So bestehen alte oder entstehen neue Irrtümer über Radziwills Karriere nach 1933.[12] Noch bedenklicher und brisanter sind die Neigungen, die Breite und Tiefe von Martins und Radziwills kunstpolitischen Tätigkeiten und ihrem politischen Engagement in der NSDAP nicht herauszuarbeiten, oder die beiden sogar als Widerstandskämpfer darzustellen. Diese Auffassung vertritt neuerdings Hans Heinrich Maass-Radziwill: »Es wird, von den frühen Opfern der NS-Machtergreifung abgesehen, sehr wenige Künstler in Deutschland gegeben haben, die dieser Eroberung des Staates durch eine totalitäre Partei schon 1932 skeptischer, kritischer und mit vergleichbarer Bereitschaft zum aktiven politischen Einsatz g e g e n die drohende Gefahr entgegentraten.«[13] Radziwill und Martin, behauptet er, hätten sich in einer »Form des Widerstandes gegen die ideologischen Grundlagen und gegen den totalitären Herrschaftsanspruch des NS-Regimes« engagiert, die »mindestens gleichrangig neben klassischen, gewaltsamen Formen des Widerstandes zu stellen, ja letztlich entscheidender und geschichtsmächtiger« sei.[14] In diesem Aufsatz gilt es, die Unhaltbarkeit von Maass-Radziwills Behauptungen, die an Martin Broszats wichtige, aber problematische Thesen über Widerstand und »Resistenz« gegen die nationalsozialistische Herrschaft erinnern,[15] zu verdeutlichen. Martin und Radziwill kritisierten zwar schärfstens die altbackenen Maler, die das »Kunstproletariat« bildeten, in Grossverbänden organisiert waren und die NSDAP vielerorts kunstpolitisch prägten. Der Bildhauer und der Maler konkurrierten mit »revolutionären« nationalsozialistischen Gruppen. Sie waren aber alles andere als widerständlerisch.

Der vorliegende Text ist aber nicht nur als Beitrag zur Debatte um Radziwills Stellung im Dritten Reich konzipiert, er will Brenners bahnbrechende, inzwischen klassische Analyse der Kunstpolitik des Nationalsozialismus ergänzen.[16] Ziel ist

10 Radziwill an seine Frau, Johanna Ingeborg Radziwill, 16. Januar 1927 (Franz Radziwill Haus und Archiv); Radziwill an Niemeyer, 31. Januar 1927, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 126.

11 Schulte-Wülwer, Ulrich, *Fritz Witschetzky. Marineoffizier, Maler und Freund von Franz Radziwill*, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte 58, 1989, S. 137–178; Van Dyke, James A., *Von »Revolution« zu »Dämonen«. Franz Radziwill im Dritten Reich (Exkurs)*, in: Konzentrationslager Oranienburg, hrsg. von Günter Morsch, (Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätte 3), Oranienburg 1994, S. 40–46; Meinik, Hans Jürgen, *Die Ateliergemeinschaft Klosterstrasse innerhalb der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik*, in: Ateliergemeinschaft Klosterstrasse Berlin 1933–1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1994, S. 12–38; Gerster, Ulrich, *Zwischen Avantgarde und Rückwendung. Die Malerei Franz Radziwills von 1933 bis 1945*, in: Franz Radziwill, 1895 bis 1983. Monographie und Werkverzeichnis, hrsg. von Andrea Firmenich und Rainer W. Schulze, Köln 1995, S. 30–37; Adelsbach, Karin/Van Dyke, James A./Peukert, Claus, *Biographie*, in: ebd., S. 47–65; Maass-Radziwill, Hans Heinrich, *Franz Radziwill im »Dritten Reich«. Der andere Widerstand*, Bremen 1995. Die Beziehung zwischen Radziwill und Martin wird auch in einer zweiten neuen, noch unveröffentlichten Doktorarbeit eingehend untersucht: Peters, Olaf, *Tradition und Kritik. Eine Studie zur deutschen Kunst unter dem Nationalsozialismus*, Diss., Ruhr-Universität Bochum 1996, S. 259–280.

12 Meinik 1994 (wie Anm. 11), S. 14–16.

13 Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 97.

14 Ebd., S. 46. Die tendenziöse Interpretationsweise Maass-Radziwills schleicht sich leider auch im wertvollsten Teil seines schmalen Buchs ein, in welchem er erstmals zahlreiche zwischen Dezember 1932 und November 1933 verfasste Briefe von Martin und Radziwill veröffentllicht. Keiner der Briefe ist vollständig abgedruckt. An nicht wenigen Stellen unterschlägt Maass-Radziwill dadurch informative, oft auch belastende Passagen. Er tut gerade das, was er mir auf Seite 43 seiner Polemik vorwirft: Er verletzt die »wissenschaftlichen Massstäbe« der »scientific community«. Im folgenden wird nur dann auf Maass-Radziwill verwiesen, wenn er die von mir zitierten Passagen aus Martins und Radziwills Briefen abgedruckt hat. Ansonsten nenne ich das Archiv – meistens das Franz Radziwill Haus und Archiv –, in dessen Bestand der betreffende Brief sich befindet.

15 Broszat, Martin, *Resistenz und Widerstand: Eine Zwischenbilanz des Forschungsprojektes »Widerstand und Verfolgung in Bayern 1933–1945«* [1981]; ders., *Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus* [1985]; ders., *Vom Widerstand: Bedeutungswandel in der Zeitgeschichte* [1986]; alle wiederabgedruckt in: Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte, München 1988, S. 136–161, S. 266–281 und S. 311–331. Zur Kritik an Broszats Argumentationen vgl. Peukert, Detlev, *Widerstand und »Resistenz«. Zu den Bänden V und VI der Publikation »Bayern in der NS-Zeit«*, in: Archiv für Sozialgeschichte 24, 1984, S. 661–666; Kershaw, Ian, *»Widerstand ohne Volk?« Dissens und Widerstand im Dritten Reich*, in: Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche

Abb. 4: Franz Radziwill, Die Strasse, 1928, Öl auf Leinwand, 80,5 x 86 cm, Museum Ludwig, Köln.

auch, vergleichbar mit den neueren Arbeiten von Werner Durth, Michael Kater, Michael Koch und Winfried Nerdinger, zur Historisierung nicht nur des nationalsozialistischen Regimes und seiner Kunst- und Kulturpolitik, sondern auch der künstlerischen Moderne beizutragen.[17] Radziwill ist nicht der einzige heute kanonische Maler – man denke u.a. an Albers, Beckmann, Kandinsky, Nolde, Schlemmer und Schlichter –, der entweder antikommunistisch agierte, sich für antidemokratische Ideen interessierte oder begeisterte, in neokonservativen Kreisen verkehrte oder sich sogar der NSDAP zumindest zeitweilig anbiederte oder ihr anhing. Künstler wie Arno Breker, Werner Peiner,[18] Joseph Thorak und Adolf Ziegler, die spätestens ab 1937 weit erfolgreicher als Radziwill im Gefüge der nationalsozialistischen Kunstwelt wurden und heute ausschliesslich mit dem Etikett »Nazi-Kunst« assoziiert sind, waren schon vor 1933 keine Unbekannten. Dieser Aufsatz versucht den Verflechtungen zwischen der modernen, allzu elitären Kunstszene der bürgerlichen Gesellschaft und der Kunstszene der autoritär-plebiszitären NSDAP am Beispiel der Karriere von Franz Radziwill nachzuspüren. Dadurch sollen die auf Unkenntnis oder Verdrängung, unreflektierter Moral oder einem zur Gewohnheit gewordenen Geschmack errichteten Mauern, die die Kunstgeschichtsschreibung und die repräsentativsten deutschen Museen begrenzen und beherrschen, durchbrochen werden.

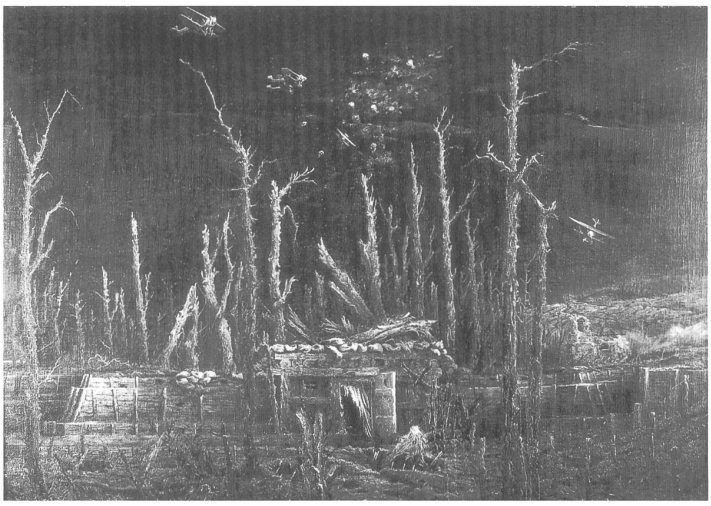
Franz Radziwill

Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler, hrsg. von Jürgen Schmädeke und Peter Steinbach, 3. Aufl. München 1994, S. 779–798; Mallmann, Klaus-Michael/Paul, Gerhard, *Resistenz oder loyale Widerwilligkeit? Anmerkungen zu einem umstrittenen Begriff*, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 41, Nr. 2, 1993, S. 99–116.

16 Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963. Vgl. zur Rezeption von Brenner: Hinz, Berthold, *1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945*, in: Kritische Berichte 14, Nr. 4, 1986, S. 18–33, besonders S. 20–21.

17 Koch, Michael, *Kulturkampf in Karlsruhe – Zur Ausstellung »Regierungskunst 1919–1933«*, in: Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 102–128; Durth, Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*, Braunschweig 1986; Koch, Michael, *Der »entartete« Parteigenosse. Alexander Kanoldt im Dritten Reich*, in: ders. (Hrsg.), Alexander Kanoldt, 1881–1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br. 1987,

Abb. 5: Franz Radziwill, Der Unterstand am Naroczsee, 1929, Öl auf Leinwand, 99 x 140 cm, Privatsammlung, Hamburg.



»Die Gemeinschaft« in Berlin

Zwischen Oktober 1930 und Dezember 1932 ist nur ein Kontakt zwischen Martin und Radziwill dokumentiert; im März 1931 besuchte Radziwill Martins Atelier in Berlin.[19] Im Dezember 1932 intensivierten sie ihre Beziehung. In zwei Briefen an Radziwill kritisierte Martin, bereits langjähriges Mitglied der NSDAP, die politische Entwicklung der Partei und den Einfluss des meist gutbürgerlichen, traditionalistischen Kampfbunds für deutsche Kultur (KfdK) mit harten Worten. Am 15. Dezember bezeichnete er den KfdK als »einen elenden Professorenklüngel, der durch seinen Mangel an schöpferischer Gesinnung zuletzt die nationale Idee verzerren wird«.[20] Ferner, so fuhr er fort, sei der KfdK symptomatisch für den Gesamtzustand der NSDAP, die, angesichts der Krise der Parteiführung nach den Wahlverlusten vom November, »im Begriff [sei], an ihrer Überorganisation zu scheitern«.[21] Martin, der von einem Gegensatz zwischen Kunst und Organisation ausging, meinte, dass es »dem grossen organisatorischen Apparat der Bewegung nicht gelungen [sei], zur positiven Leistung, zur symbolischen Verwirklichung weltanschaulicher Bereitschaft, die doch da ist, vorzustossen«.[22] Elf Tage später beurteilte er die kulturpolitische Lage noch kritischer. Die NSDAP strebe die Staatsmacht und nicht die »innere kulturelle Erneuerung des deutschen Menschen, des deutschen Volkes« an. Dadurch wäre der Nationalsozialismus »als Partei dem Geiste seiner eigenen Bewegung untreu geworden«. Es sei deshalb dringend, »den Sinn der Bewegung und den Geist, den die Partei politisch-programmatisch verdirbt, kulturell zu erneuern und zu deuten«.[23]

Aus diesem Grund appellierte Martin an Radziwill, mit ihm eine wegweisende Kunstausstellung zu realisieren, deren Prinzipien er schon im Frühjahr 1932 in einer Wilhelm Waetzoldt – dem im Juli 1933 aus dem Amt entfernten Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin – gewidmeten Schrift veröffentlicht hatte.[24] Die Ausstellung sollte wesentlich zu einer fundamentalen Reform der krisengeschüttelten, »liberalen« Kunstwelt beitragen. Verstiegener Individualismus sowie verflachte Verkaufsausstellungen sollten durch kleine, unkommerzielle, pluralistische Ausstellungen ersetzt werden, die aus selbstverantwortlichen, sich ständig neu zusammenfindenden Kreisen wahlverwandter Künstler entstehen würden.[25] Eine

S. 47–72; *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, hrsg. von Winfried Nerdinger, München 1993; Kater, Michael, *Carl Orff im Dritten Reich*, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 43, 1995, S. 1–35.

18 Vgl. zu Peiner jetzt Hesse, Anja, *Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner, 1897–1984*, (Studien zur Kunstgeschichte 94), Hildesheim/Zürich/New York 1995.

19 Martin an Radziwill, 16. März 1931, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 60–61.

20 Martin an Radziwill, 15. Dezember 1932, veröffentlicht in: ebd., S. 62.

21 Ebd., S. 63.

22 Ebd.

23 Martin an Radziwill, 26. Dezember 1932, veröffentlicht in: ebd., S. 64.

24 Martin, Günther, *Kunstgesinnung und Kunsterziehung*, Berlin 1932.

25 Ebd., S. 60–73.

Abb 6: Franz Radziwill, Cambrai, 1930, Öl auf Leinwand, ca. 100 x 140 cm, verschollen.

solche Präsentation von Künstlern ihrer Generation, die wie Radziwill »den Zeitwillen formend und bildend in sich« trügen, deren Arbeiten »in die Gemeinschaft – in die Andacht vor der Nähe der Natur« führten,[26] würde die machthungrige, künstlerisch verknöcherte NSDAP an das ursprüngliche Ziel der idealistischen, schöpferischen »Bewegung« erinnern. Die Ausstellung sollte eine »kulturelle Erneuerung« der Nation mit ihren Wurzeln im »Frontsoldatentum« versinnbildlichen.[27]

Radziwill, der 1928 die Weimarer Verfassung und die angeblich von ihr geschürten künstlerischen Intrigen kritisiert und seinem Glauben »an eine bessere Gemeinschaft zwischen Volk und Künstler« Ausdruck verliehen hatte,[28] ging schnell auf Martins Vorschlag ein und begann bald, einen längeren Aufenthalt in Berlin vorzubereiten.[29] Zwischen Mitte Februar und Ende März 1933 hielt er sich dort auf. Trotz Martins Abscheu vor dem Staat »rang« Radziwill gemeinsam mit Martin und Müller-Martin »eisern« gegen die rasch entstehende »Bonzerei« in den Ministerien, um sich bei den entscheidenden Männern der neuen Regierung Gehör zu verschaffen.[30] Vermutlich warb Radziwill in Gesprächen über »Staat, Vaterland und Kunst« im Reichsinnenministerium für das Projekt, obwohl er diese in erster Linie eigennützig führte.[31] Er und Martin präsentierten den Plan im gerade gegründeten Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, wo sie sich mit dem Referenten Kurt Biebrach – dem ehemaligen Mitarbeiter des am 1. März entlassenen Reichskunstwart Edwin Redslob – trafen.[32] Am 20. März gelang es ihnen, ihre Ideen sowie Reproduktionen von Radziwills Kriegsbildern (Abb. 5, 6) dem neuen nationalsozialistischen Kultusminister in Preussen, Bernhard Rust, eindrucksvoll dar- und vorzulegen.[33] Später gewannen sie auch den Kunsthistoriker Hans von Oppen, der ebenfalls für Redslob gearbeitet hatte und nun Referent in der Kunstabteilung des Preussischen Kultusministeriums war, für sich.[34] Es bleibt unklar, inwiefern diese Gespräche konkret zur Realisierung der Ausstellung, die am 19. Mai als »Die Gemeinschaft« in der Galerie von Günther Deneke in Berlin eröffnet wurde, beitrugen. In jedem Fall bezeichnend ist aber, dass Martin, Müller-Martin und Radziwill die Ausstellung in regem Austausch mit staatlichen Beamten und Angehörigen der neuen Regierung vorbereiteten. Während nicht wenige Protagonisten der modernen Kunstszene eine abwartende, defensiv-rechtfertigende Haltung

26 Martin an Radziwill, 15. Dezember 1932, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 61.

27 Wie Anm. 21.

28 Radziwill an Friedrich Schreiber-Weigand (Direktor der Städtischen Kunstsammlungen in Chemnitz), 7. Mai 1928 (Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz). Die Formulierung wird auch zitiert von März, Roland, *Franz Radziwill – ein visionärer Realist. Ahnung und Gegenwart in der Weimarer Republik von 1923 bis 1933*, in: Firmenich/Schulze 1995 (wie Anm. 11), S. 17–29, besonders S. 21.

29 Martin an Radziwill, 26. Dezember 1932 (Franz Radziwill Haus und Archiv); Radziwill an Franz Lenk, ohne Datum (Nachlass Lenk, Archiv für Bildende Kunst, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg); Lenk an Radziwill, 10. Januar 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

30 Radziwills Briefe aus Berlin an seine Frau, Johanna Ingeborg Radziwill, geben beredtes Zeugnis von den Bemühungen seines Kreises und vom Auf und Ab seiner Stimmung. Radziwill benutzte den Ausdruck »ringen eisern« in einem Brief vom 25. Februar 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 47.

31 Radziwill an seine Frau, ohne Datum (veröffentlicht in: ebd., S. 65) sowie Briefe vom 3. und 22. März 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

32 Günther Deneke an Radziwill, 8. Mai 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv); Martin an Radziwill, 8. Mai 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 68. Zu Biebrachs Beziehung zu Redslob vgl. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, hrsg. von Elke Fröhlich, Bd. 3, München/New York 1987, S. 228, S. 233 und S. 306.

33 Radziwill an seine Frau, 20. März 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 67.

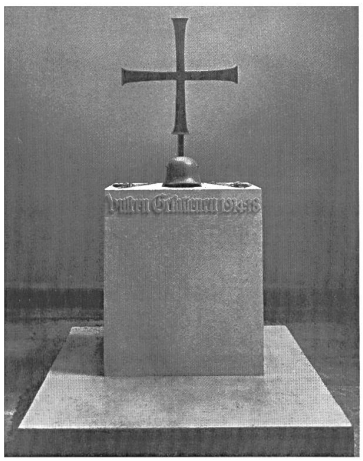
34 Martin an Radziwill, 8. Mai 1933, veröffentlicht in: ebd., S. 8. Zu Oppen vgl. Brief von Robert Scholz (»Bericht über die kunstpolitische Lage«) an Alfred Rosenberg, 19. Februar 1934 (Bundesarchiv Koblenz, NS 8/109, 129–142); Rave, Paul Ortwin, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, neue Ausgabe, hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin 1987 [1949], S. 56, S. 58, S. 61 und S. 73; Hentzen, Alfred, *Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais*, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 8, 1970, S. 24–89, besonders S. 26–28.

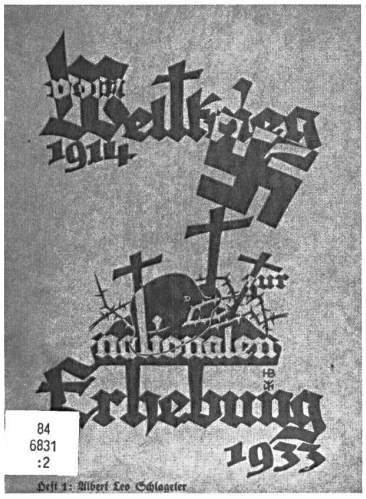
Abb. 7: Franz Radziwill, Stahlhelm im Niemandsland, 1933, Öl auf Leinwand auf Holz, 64 x 53 cm, Stadtmuseum Oldenburg.

einnahmen, versuchten Martin und Radziwill offensiv in die nationalsozialistische Regierung »einzudringen«,[35] mit ihr zusammenzuarbeiten.

Die offizielle Aufnahme ihrer Ideen, die anscheinend ausnahmslos positiv ausfiel, muss geeignet gewesen sein, Martin und Radziwill zumindest vorsichtig optimistisch zu stimmen. Dies lässt sich dem Motto des Ausstellungskatalogs entnehmen, in dem sich Martin hoffnungsvoll zur Abschaffung der Republik bekannte: »Der Krieg, die Nähe des Todes, lehrte uns die Nähe des lebendigen Seins, die Nähe der Schöpfung sehen. Darum glauben wir an die Berufung unserer Generation zu neuer Kunst und an die Berufung der deutschen Gegenwart zu neuer Kultur. Was wir zeigen, ist ein Teil von dem, was überall im Werden ist. Unsere Gemeinschaft, die sich aus kleinen nach künstlerischer Zuneigung gebildeten Gruppen aufbaut, ist ein Teil einer grösseren Gemeinschaft. Möge diese grössere Gemeinschaft sichtbar werden!«[36] »Die Gemeinschaft«, ein »magisches Wort« des antidemokratischen Denkens der Weimarer Republik,[37] entsprang einem kritischen, mahnenden Impuls. In ihrem antiliberalen Ansatz[38] und vor allem in ihrer starken Betonung des »Kriegserlebnisses« entsprach sie jedoch fundamentalen Elementen der Ideologie neokonservativer Gruppierungen und der NSDAP, wie ihre Resonanz in der deutschnationalen, »konservativ revolutionären« und nationalsozialistischen Presse bestätigte.[39] Diese Betonung des Sinns und der generationsbildenden Kraft des Krieges sowie des urgemeinschaftlichen Charakters des »echten Soldatentums« war für Martins Veröffentlichungen und Briefe an kulturpolitische Führer der NSDAP

35 Radziwill an seine Frau, 25. Februar 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 47.
36 *Die Gemeinschaft. Erste Reihe*, Ausst.-Kat. Galerie Deneke, Berlin 1933, S. 1.
37 Sontheimer, Kurt, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, 4. Aufl., München 1994 [1962], S. 250–252.
38 Martin, Günther, *Geleitwort*, in: Ausst.-Kat. Berlin 1933 (wie Anm. 36), S. 3–7 (aus einem Vortrag in der Berliner Funkstunde am 24. April 1933); ders., *Zur künftigen Gemeinschaft der deutschen Kunst*, in: Die Gemeinschaft. Zweite Reihe, Ausst.-Kat. Galerie Deneke, Berlin/Leipzig 1933, S. 3–6.
39 Biedrzynski, Richard, *Akademie im Frühjahr*, in: Deutsche Zeitung, 19. Mai 1933; Dr. Eska, *»Die Gemeinschaft« stellt aus*, in: Der Angriff (Berlin), 23. Mai 1933; Biedrzynski, Richard, *Kunst im Aufbruch. »Die Gemeinschaft« – Die Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession*, in: Deutsche Zeitung, 24. Mai 1933; v[on]. B[rockhausen]., *Junge Künstler »Die Gemeinschaft«. Grundidee einer neuen Ausstellung*, in: Kreuz-Zeitung, 25. Mai 1933; Werner, B[runo]. E., *»Die Gemeinschaft«. Eine Berliner Kunstausstellung*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 26. Mai 1933; Rabe, Sigurd, *Die Gemeinschaft. Eine neuartige Kunstausstellung*, in: Völkischer Beobachter (Norddeutsche Ausgabe), 27. Mai 1933; v[on]. B[rockhausen]., *Junge Künstler »Die Gemeinschaft«. Gesinnung und Werk*, in: Kreuz-Zeitung, 28. Mai 1933. Ausserdem erschienen fünf Artikel in der neokonservativen Zeitschrift »Der Deutschen-Spiegel«, welche vom Journalisten Gottfried Zarnow bis zu ihrem Verbot im Juli 1933 herausgegeben wurde und die Martins Ideen sowie die Ausstellung als vorbildlich bewerteten. Auf der anderen Seite wurde »Die Gemeinschaft« jedoch von liberalen und konservativ-liberalen Zeitungen wie der »Vossischen Zeitung« und dem »Berlin Börsen-Courier«, mit Ausnahme einer Rezension von Adolf Donath am 20. Mai im »Berliner Tageblatt«, verschwiegen.
40 Vgl. *Vorwort*, in: Martin 1932 (wie Anm. 24), S. 5–6; Martins Brief an Hans Hinkel, den antisemitischen und eher pro-expressionistischen Führer des KfdK in Berlin, vom 21. Januar 1933 (zitiert in: Meinik, Hans Jürgen, *Der Bildhauer Günther Martin und die Ateliergemeinschaft Klosterstrasse*, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 70, Nr. 15, 1. Juli 1974, S. 441–447, besonders S. 442) und den Artikel: Martin, Günther, *Gemeinschaftsausstellungen deutscher Künstler in Düsseldorf und in Heidelberg*, in: Düsseldorfer Tageblatt, 9. Mai 1934.
41 Aufgrund eines Interviews mit Radziwill im September 1971 (ein grosser Teil davon ist in Firmenich/Schulze 1995 [wie Anm. 11], S. 66–72 veröffentlicht) deutete Rainer W. Schulze 1982 Radziwills Kriegsbilder als kritisch und pazifistisch – unter Umständen seien sie aber auch offen für »Missverständnisse« (Schulze, Rainer W., *Wohin in dieser Welt? Zu historischen und zeitkritischen Elementen in der Malerei Franz Radziwills*, in: Franz Radziwill, hrsg. von Jürgen Hoffmann und Brigitte Sonnenschein, Ausst-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1982, S. 87–102, besonders S. 90). Obwohl





84
6831
:2

Abb. 8: Gefallenendenkmal in der Katherinen Kirche, Danzig, ca. 1930, Abbildung in: Karl von Seeger, Das Denkmal des Weltkriegs, Stuttgart 1930.

Abb. 9: Umschlagsillustration des Pamphlets »Vom Weltkrieg 1914 zur nationalen Erhebung 1933«, Heft 1: Albert Leo Schlageter, Landesbibliothek Oldenburg.

charakteristisch.[40] Seine Orientierung mag einen starken Einfluss auf Radziwill ausgeübt haben, obwohl der Maler sich schon 1929 stärker mit dem vergangenen Krieg zu beschäftigen begonnen hatte.

Zwischen Mai und November 1933 visualisierte Radziwill den »Opfertod« des Frontsoldaten in dem Gemälde »Stahlhelm im Niemandsland« (Abb. 7).[41] Die im Vergleich mit den früheren Kriegslandschaften verhältnismässig kleine Darstellung bezieht sich auf mindestens zwei Vorbilder. Erstens erinnert der Stahlhelm am Fuss eines Pflockes an den Schädel am Fuss des Kreuzes Christi in vielen Kreuzigungsszenen. In der Tat ist die graue, verschattete Form unter dem Stahlhelm von vielen als Schädel gedeutet worden. Allerdings hat das Bild keineswegs den blutigen Charakter der eher linksgerichteten Kriegs- bzw. Antikriegsmalerei der Weimarer Republik. Statt mit zerstückelten, zermalmten Leichen zu schockieren, wie dies u.a. Dix, Barthel Gilles und Josef Scharl vor 1933 versucht hatten, stellte Radziwill einen durchschossenen Stahlhelm auf einem Sockel als ernste, grabhafte Ikone dar. Hiermit und durch seine Komposition erinnert das Werk an ein zweites Vorbild – es wirkt wie die bildliche Übertragung eines weit verbreiteten Typs von Gefallenendenkmälern, wie ein gemalter, privater »Altar des Vaterlandes« (Abb. 8). Die Ikonographie und das relativ kleine Format verleihen dem Gemälde den kultischen Charakter eines Andachtsbildes. Inhaltlich stimmt Radziwills Bild mit Martins neokonservativem Glauben an eine dialektische Beziehung zwischen der »Nähe des Todes« und der »Nähe der Schöpfung« überein.

Dieser Eindruck wird durch das Verhältnis von fernem Horizont und Stahlhelm im Vordergrund nur verstärkt. Hier ist ein monumentales Zeichen des Todes, dort hören die bleiernen Wolken auf. Ein rötliches Licht glimmt, vermutlich das einer anbrechenden Morgenröte, welches der Stahlhelm reflektiert. Oder erzeugt er es? Jedenfalls verbindet Radziwill in symbolträchtiger Weise den Vorder- mit dem Hintergrund. Der unmittelbare, gegenwärtige Tod (vom Standpunkt der Betrachter, die in die Position eines in einem Schützengraben oder Granattrichter liegenden Soldaten versetzt werden) ist der Grundstein einer fernen Hoffnung, eines Lichtes am Ende des weltgeschichtlichen Tunnels. 1933, als viele die neue antidemokratische Regierung als innenpolitische Vollstreckung der »Ideen von 1914« auffassten (Abb. 9),[42] musste das Gemälde seinen Betrachtern nahegelegt haben, dass der nur angedeutete Tod nicht sinnlos gewesen sei. Das Bild ist also das Gegenteil eines »Memento mori«. Es mahnt uns nicht an künftigen Tod, sondern gedenkt der vergangenen Opfer als Voraussetzung der gegenwärtigen Erlösung. Der Soldat ist Anfang und Ende, ist erster Mensch, Opfer und auferstandener Heilsbringer in einem. So erinnert das Bild, das in einer offiziellen, den Hitler-Putsch ehrenden Kriegskunstausstellung zum ersten Mal Ende 1933 in München präsentiert wurde,[43] an das Pathos der neokonservativen Kriegsliteratur der 20er Jahre, deren Autoren vor der Darstellung von Tod und Zerstörung keinesfalls zurückgeschreckt waren.[44] Vor Radziwills Darstellung mag man beispielsweise an das Vorwort von Ernst Jüngers »In Stahlgewittern« gedacht haben: »Ob ihr gefallen seid auf freiem Felde, das arme, von Blut und Schmutz entstellte Gesicht dem Feinde zu, überrascht in dunklen Höhlen oder versunken im Schlamm endloser Ebenen, einsame, kreuzlose Schläfer; das ist mir Evangelium: Ihr seid nicht umsonst gefallen.«[45] Trotz dieser ideologischen Übereinstimmung war jedoch die politische Haltung des

Schulze 1995 in seinem Werkverzeichnis diese Sicht revidierte, haben Konstanze Radziwill und Hans Heinrich Maass-Radziwill neuerdings noch kategorischere Haltungen angenommen. Für ausführliche Argumentationen darüber, dass Radziwills Kriegsbilder innerhalb des ikonographischen und ideologischen Komplexes des nationalistischen Kultes der gefallenen Helden standen, vgl. Gerster 1995 (wie Anm. 11), S. 32; Van Dyke 1996, S. 146–153 und S. 309–315; Peters 1996 (wie Anm. 11), S. 168–171. In die gleiche Richtung – aber polemisch zugespitzt – tendiert Nobis, Beatrix, *Klingender Zapfenstreich. Franz Radziwill*, in: Kulturaustreibung. Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen, hrsg. von Hinrich Borgmeier

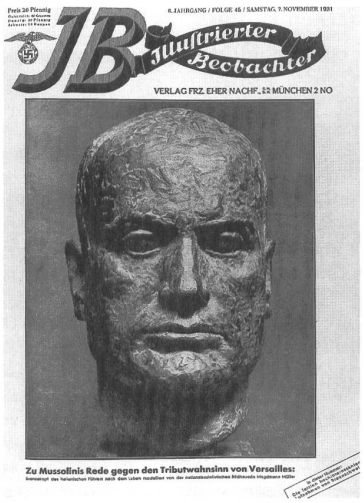


Abb. 10: Magdalena Müller-Martin, Mussolini, 1931, Bronze, Masse unbekannt, Umschlagsillustration zu: Illustrierter Beobachter 6, Nr. 45, 1931, Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlin.

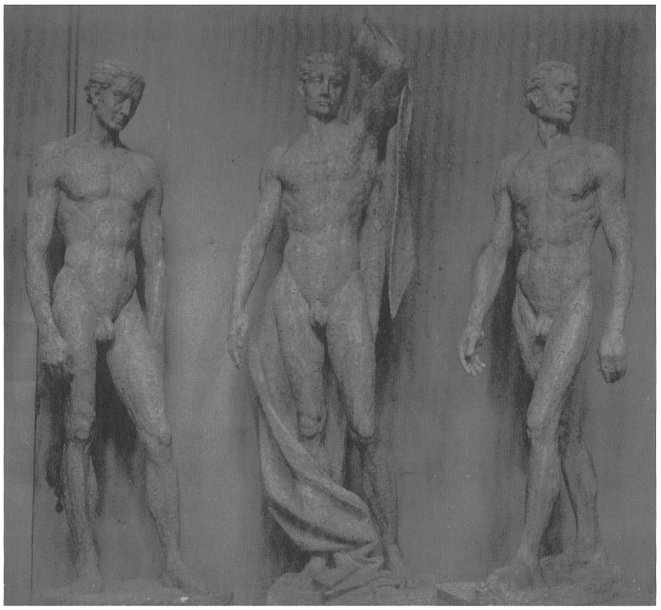


Abb. 11: Günther Martin, Auferstehung (links: Besinnung; Mitte: Aufbruch; rechts: Bekenntnis), ca. 1933, Holz, 2,15 – 2,25 m. Mit freundlicher Genehmigung von Jutta Oswald, Oldenburg (Nachlass Martin).

Malers und des Schriftstellers grundverschieden. Jünger, der gebildete Ästhet, und andere neokonservative, elitäre Intellektuelle nahmen von der Massenorganisation der NSDAP Abstand. Das Gegenteil tat Radziwill. Obwohl er die grossen politischen Parteien als Teil einer fragwürdigen materialistischen Zivilisation ablehnte, hatte er mit der NSDAP seit Dezember 1930 sympathisiert und spätestens seit April 1932 aktiv für sie geworben. Am 1. Mai 1933 wurde er als Parteigenosse Nr. 1.850.903 eingetragen. Etwa zwei Wochen vor der Eröffnung »Der Gemeinschaft« besiegelte Radziwill seine Zustimmung für die »Bewegung« mit dem Eintritt in die Partei. Es ist vorstellbar, dass beruflicher Opportunismus oder kunstpolitische Taktik ihn dazu hätten motivieren können; Belege haben sich jedoch hierfür nicht erhalten.[46] Die Entscheidung muss daher als politische Konsequenz seiner nationalen, revolutionären Euphorie gesehen werden. Martin, Müller-Martin und Radziwill verwirklichten »Die Gemeinschaft« nicht, um der Zerstörung der Republik und ihrer Kunstszene entgegenzuwirken, sondern weil sie fürchteten, dass die von ihnen im antidemokratischen Prinzip unterstützte NSDAP »kulturell die grosse und unwiederbringliche Chance der ersten Entscheidung« verpassen könnte.[47] Sie leisteten keinen Widerstand, sondern wollten die staatliche Kunstpolitik in ihrem – ihrer Ansicht nach wahren nationalsozialistischen – Sinne anstossen.

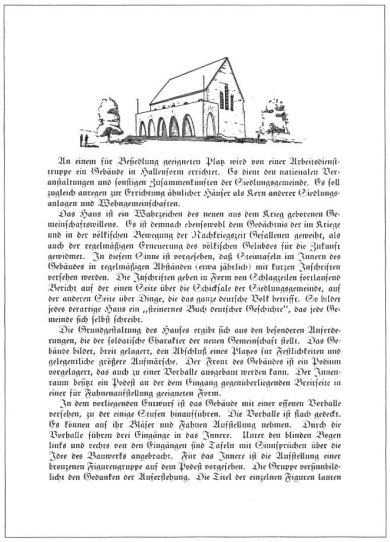
»Die Gemeinschaft« bestand aus drei Gruppen, die Martin, Radziwill und der Maler Herbert Tucholski jeweils um sich sammelten. Tucholskis Gruppe von relativ unbekannten Malern wurde von der Kunstkritik kaum beachtet.[48] Während sie unverfängliche Bilder präsentierte, profilierte sich die Gruppe Martins mit politisch bedeutsamen Plastiken und architektonischen Entwürfen. Müller-Martin zeigte u.a. ihre in der NSDAP erfolgreichen Büsten von Göring und Mussolini (Abb. 10); letzteren durfte sie 1931 durch Görings Vermittlung als erster deutscher Künstler in seinem Arbeitszimmer in Rom modellieren.[49] Zusammen mit Martin stellte sie auch eine Hitler-Büste aus, ein Zeichen von Martins Empfänglichkeit für charismatische, sich über Gesetze und Institutionen hinwegsetzende Führung.[50] Martin

und Günter Katzenberger, Ausst.-Kat. Hannoversche Gesellschaft für Neue Musik in Zusammenarbeit mit dem Sprengel Museum und dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Hamburg 1993, S. 106–107. Für die Gegenposition vgl. Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 14–27 und S. 38–41; Radziwill, Konstanze, *Konsequent Inkonsequent* (Dokumentarfilm, vom NDR im Mai 1995 gesendet). Formalanalytisch präzis, aber ahistorisch und dadurch ideologiekritisch unschlüssig ist die Bildbesprechung in: *Radziwill-Gemälde. Sammlung Düser*, hrsg. von Wilhelm Gilly, Joist Grolle und Heinz Thiel, Oldenburg 1980, S. 89–90.

42 Für den Hinweis auf diese Abbildung danke ich Christian Fuhrmeister, der in Hamburg bei Prof. Dr. Monika Wagner mit einer Arbeit über die politische Bedeutung des Materials von Denkmälern der Weimarer Republik und des Dritten Reiches promoviert.

43 Eberhard Hanfstaengl an Radziwill, 4. November 1933; Direktion der Städtischen Kunstsammlungen München an Radziwill, 19. Januar 1934 (Franz Radziwill Haus und Archiv); vgl. auch Dokumente im Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München. Für eine kurze Erörterung der Ausstellung vgl. Zweite, Armin, *Franz Hoffmann und die Städtische Galerie 1937. Eine nationalsozialistische Museumskarriere, ihre Vorgeschichte und Konsequenzen*, in: Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. Die »Kunststadt« München 1937, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München 1987, S. 261–288, besonders S. 262–263.

44 Prümm, Karl, *Das Erbe der Front. Der antidemokratische Kriegsroman der Weimarer Republik und seine nationalsozialistische Fortsetzung*, in:



An einem für Besiedlung geeigneten Platz wird von einer Arbeitsdienst-truppe ein Gebäude in Hallenform errichtet. Es dient den nationalen Veranstaltungen und sonstigen Zusammenkünften der Siedlungsgemeinde. Es soll zugleich anregen zur Errichtung ähnlicher Häuser als Kern anderer Siedlungsanlagen und Wohngemeinschaften.

Das Haus ist ein Wahrzeichen des neuen aus dem Krieg geborenen Gemeinschaftswillens. Es ist demnach ebensowohl dem Gedächtnis der im Kriege und in der völkischen Bewegung der Nachkriegszeit Gefallenen geweiht, als auch der regelmäßigen Erneuerung des völkischen Gelübdes für die Zukunft gewidmet. In diesem Sinne ist vorgesehen, daß Steintafeln im Innern des Gebäudes in regelmäßigen Abständen (etwa jährlich) mit kurzen Inschriften versehen werden. Die Inschriften gehen in Form von Schlagzeilen fortlaufend Bericht auf der einen Seite über die Schicksale der Siedlungsgemeinde, auf der anderen Seite über Dinge, die das ganze deutsche Volk betrifft. So bildet jedes derartige Haus ein „steinernes Buch deutscher Geschichte", das jede Gemeinde sich selbst schreibt.

Die Grundgestaltung des Hauses ergibt sich aus den besonderen Anforderungen, die der soldatische Charakter der neuen Gemeinschaft stellt. Das Gebäude bildet, breit gelagert, den Abschluß eines Platzes für Festlichkeiten und gelegentliche größere Aufmärsche. Der Front des Gebäudes ist ein Podium vorgelagert, das auch zu einer Verhalle ausgebaut werden kann. Der Innenraum besitzt ein Podest an der dem Eingang gegenüberliegenden Breitseite in einer für Fahnenaufstellung geeigneten Form.

In dem vorliegenden Entwurf ist das Gebäude mit einer offenen Verhalle versehen, zu der einige Stufen hinaufführen. Die Verhalle ist flach gedeckt. Es können auf ihr Bläser und Fahnen Aufstellung nehmen. Durch die Verhalle führen drei Eingänge in das Innere. Unter den blinden Bogen links und rechts von den Eingängen sind Tafeln mit Hauptzeichen über die Idee des Bauwerks angebracht. Für das Innere ist die Aufstellung einer bronzenen Figurengruppe auf dem Podest vorgesehen. Die Gruppe verkörpert den Gedanken der Auferstehung. Die Titel der einzelnen Figuren lauten

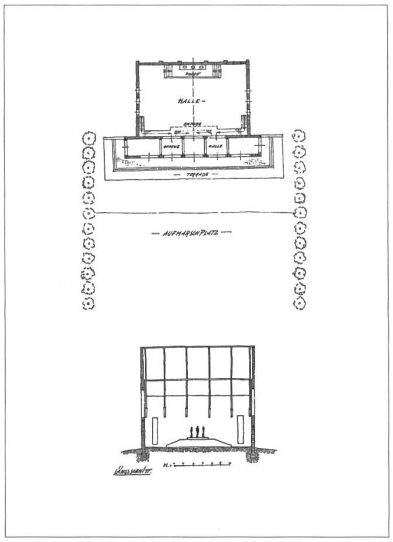


Abb. 12a, b: Günther Martin, Winfried Wendland, Entwurfszeichnungen für eine »Halle«, in: dies., Die Halle, Berlin 1933.

zeigte u.a. drei überlebensgrosse stehende männliche Akte aus Holz, die er »Auferstehung« nannte (Abb. 11). Solche Gruppen waren für als Gefallenendenkmal und Gemeinschaftsraum dienende Gebäude gedacht, die von Arbeitsdiensttruppen an Aufmarschplätzen in neuen ländlichen Siedlungen errichtet werden sollten. Gemeinsam mit dem nationalsozialistischen Architekten Winfried Wendland stellte Martin den Entwurf einer prototypischen »Halle« aus (Abb. 12a, b).[51] Damit verband er seine kunstpolitischen Ziele und die Kunst seines Kreises mit der neoromantischen Vision eines wiederhergestellten organischen Gemeinwesens. »Naturnahe« Kunst wie diejenige Radziwills entstehe aus derselben »nicht weltbürgerlich[en], sondern heimatgläubig[en]« »Gefühlshaltung«, die »die Jugend« dazu führe, mit »Vertrauen zur schöpferischen und heilenden Kraft der Erde« im »Ödland« zu siedeln, um die »Überindustrialisierung« ihres »Daseins« zu überwinden.[52] Martins Denken war demnach nicht frei von kulturkritischen Vorstellungen, die seit der Jahrhundertwende im deutschen Bildungsbürgertum weit verbreitet gewesen und seit dem Ende des Weltkriegs von »Blut-und-Boden« Ideologen in vereinfachter Form propagiert worden waren.

Martin und seine Gruppe stiessen bei der Kritik auf grösseres Interesse als Tucholskis Aufgebot, aber die eindeutige Hauptattraktion der Ausstellung waren zwanzig Bilder von Radziwill – Stilleben, Landschaften und Architektur- und Technikdarstellungen.[53] Die ideologisch ohnehin geneigten Kritiker waren von Radseine Mischung aus »Sachlichkeit« und »Romantik«.[54] Sie folgten dabei Radziwills Friedrich-Rezeption seit 1926, setzten die seit 1928 in Rezensionen üblichen Vergleiche zwischen seinen Arbeiten und der Romantik fort und klassifizierten die Bilder mit dem von Ausstellungsmachern und Galeristen wiederentdeckten Begriff »Neuromantik«, mit dem Radziwills Kunst seit 1931 identifiziert worden war.[55] Insgesamt bescherte »Die Gemeinschaft« Radziwill seinen grössten Erfolg in Berlin seit 1924.[56]

Obschon »Die Gemeinschaft« ein Triumph für Radziwill wurde, hatte er bei ihrer Vorbereitung einen empfindlichen Rückschlag einstecken müssen. Zu den zahlreichen namhaften Persönlichkeiten der Kunstszene, mit denen sich Radziwill

Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen, hrsg. von Horst Denkler und Karl Prümm, Stuttgart 1976, S. 138–164; Müller, Hans-Harald, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986, S. 27–31.

45 Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stosstruppführers*, 7. Aufl. Berlin 1926.

46 Vgl. Van Dyke 1996, S. 85–96, und Peters 1996 (wie Anm. 11), S. 146–150.

47 Martin an Hinkel, 21. Januar 1933, zitiert in: Meinik 1994 (wie Anm. 11), S. 13. Martin forderte Hinkel dazu auf, »sich der persönlichen Auseinandersetzung zu stellen«.

48 Die Mitglieder von Tucholskis Gruppe waren Josua Leander Gampp, Erich Kliefert, Richard Lesnick und Otto Niemeyer-Holstein.

49 Müller-Martin, Magdalena, *Als nationalsozialistischer Bildhauer bei Mussolini*, in: Illustrierter Beobachter 6, Nr. 45, (7. November) 1931, S. 1023; Martin an seine Eltern, 10. Juli 1932 (Nachlass Martin); *Oldenburger Künstler in Berlin, »Die Gemeinschaft«, eine neuartige Kunstausstellung*, in: Oldenburgische Staatszeitung, 20. Juni 1933; Müller-Martin an den Preussischen Kultusminister, 4. Mai 1934 (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, ad Spec. 20, Bd. 82/I: 84).

50 Martin 1932 (wie Anm. 24), S. 15–17. Meinik und Maass-Radziwill erwähnen diese Büsten nicht.

51 Martin, Günther (Architektonische Gestaltung: Winfried Wendland), *Die Halle*, Berlin 1933. Der nationalsozialistische Kunsthistoriker und Heidelberger Professor Hubert Schrade begeisterte sich für den Entwurf, den er in einem vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ausgezeichneten Buch als letzte und höchste Stufe der Entwicklung des deutschen Nationaldenkmals bezeichnete (Schrade, Hubert, *Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee/Geschichte/Aufgabe*, München 1934, S. 113–116).

52 Martin, Geleitwort 1933 (wie Anm. 38), S. 5.

53 Die anderen Mitglieder von Radziwills Gruppe waren die Maler Franz Franksen (Oldenburg), Alfred Mahlau (Lübeck), Gerd Meyer (Bremen), Fritz Wilhelm (Wilhelmshaven) und Werner Schnieders (Husbäke bei Oldenburg). »Fritz Wilhelm« war ein Pseudonym für Fritz Witschetzky, einen Offizier der Reichsmarine, dilettierenden Maler und Freund von Radziwill (vgl. Schulte-Wülwer 1989 [wie Anm. 11], S. 154–155).

54 Vgl. Anm. 39.

55 Zur »Neuromantik« vgl. Van Dyke 1994 (wie Anm. 4) und Stark, Gary D., *Entrepreneurs of Ideology. Neoconservative Publishers in Germany, 1890–1933*, Chapel Hill 1981, S. 81–88.

56 Am 30. November 1924 berichtete Radziwill in einem Brief an Niemeyer über die Rezeption seiner Sonderausstellung in der »Jury-Freie Ausstellung«: »In Berlin hat man wieder viel geschrieben. Aufgefallen ist es mir, dass ich in Konservativen Zeitungen sehr gelobhudelt bin, während diesesmal die Juden-Presse auf mich sehr erbost war – mir hat dieses sehr sonderbar angemutet.« (veröffentlicht in: Wietek 1990 [wie Anm. 1], S. 107). Bisher lassen

in Berlin traf, gehörten die Maler Franz Lenk und Hasso von Hugo. 1932 hatten die beiden, gemeinsam mit dem als Expressionismus-Förderer bekannten Kunsthistoriker Richard Reiche und dem neokonservativen Kunstkritiker Richard Biedrzynski, im Rheinland eine völkisch orientierte »Ausstellung der Sieben« organisiert, an der Radziwill mit mindestens zehn Gemälden beteiligt gewesen war.[57] Es hatte sich um einen Versuch gehandelt, aus der lockeren »Neuromantik« eine deutlicher abgegrenzte, programmatisch schärfere Gruppierung zu bilden. Zwischen Dezember 1932 und März 1933 versuchte Radziwill an diese Gruppenbildung anzuknüpfen, indem er sich darum bemühte, Lenk und Hugo von der Notwendigkeit ihrer Teilnahme an »Der Gemeinschaft« zu überzeugen. In einem Brief an Lenk vom Dezember 1932 beschrieb Radziwill Martin als »feine[n] und ernst-ringende[n] Bildhauer«, der »sich sehr damit beschäftigt die jungen deutschen Kräfte zu sammeln und unter neuen Ausstellungsbedingen [sic!] in das Volk zu stellen«.[58] In Berlin traf sich Radziwill mehrmals mit den beiden Kollegen.[59] Obwohl alle in ihrer antiliberalen Grundhaltung, der Idealisierung einer angeblich naturnahen, den einfachen Volksgenossen ansprechenden Kunst und dem Streben nach einer tiefgreifenden Ausstellungsreform grundsätzlich übereinstimmten, waren Radziwills intensive Bemühungen vergeblich.[60] Am 16. März 1933 erklärte Hugo: »Der Zeitpunkt der Ausst[ellung]. ist noch bedeutsamer als der der Ausst[ellung]. der Sieben, denn inzwischen ist das politische Leben in unserem Sinn vorangeschritten. Gerade jetzt müssen wir im kulturellen Leben auf unseren Posten sein. Berlin ist eine wichtigere Stelle als das Rheinland. Also müsste diese Ausstellung noch besser werden als die dortige. Wir sind uns über Alles einig, nur noch nicht ganz über die Organisation im Einzelnen. Also, erstens müssen wir uns einig sein über die Auswahl jedes einzelnen Malers und dann dürfte jeder Maler uns eine kleinere Kollektion zeigen, man kann da ja eine Spanne offen lassen.«[61] Drei Tage später verlangte er noch einmal das Recht für sich und Lenk, über alle Teilnehmer urteilen und sie notfalls ausschliessen zu können: »Heute, wo unsere Gesinnung wichtig geworden ist, geht es nicht, dass in einer Ausstellung Arbeiten sind, die etwa impressionistisch sind oder banal naturalistisch [...].«[62] Vermutlich konnte Radziwill diese Bedingung nicht akzeptieren, weil sie Martins Prinzip der Selbstverantwortung jeder Gruppe verletzt hätte. Hugo und Lenk blieben »Der Gemeinschaft« fern,[63] und in den folgenden Monaten blieb die Spaltung bestehen. Im Oktober 1933 und im Januar 1934 fehlte Radziwill bei zwei Ausstellungen in Berlin, in denen sich Hugo, die drei neuberufenen »neuromantischen« Berliner Professoren Lenk, Alexander Kanoldt und Georg Schrimpf sowie weitere künstlerisch verwandte Kollegen profilieren konnten.[64]

Persönliche Antipathie sowie die abweichenden Positionen, die Lenk, Martin und Radziwill in der kunstpolitischen Debatte des Frühjahrs und Sommers 1933 bezogen, dürften ausschlaggebend für die Entfremdung gewesen sein.[65] Während sich Lenk für den Expressionismus als deutsche, für das neue Regime wünschenswerte Kunst einsetzte,[66] agierten Martin und Radziwill entweder aktiv gegen die künstlerische Elite der Weimarer Republik oder grenzten sich von ihr ab. Im Dezember 1932 hatte Martin seine projektierte Ausstellung als eine »doppelte Front« konzipiert. Nicht nur gegen die »hoffnungslos ›Akademischen‹« wollte er kämpfen, sondern auch gegen die »unentwegt ›Abstrakten‹«.[67] In Briefen an Niemeyer

sich negative Rezensionen im »Berliner Tageblatt« (eine Zeitung des Mosse Verlags) vom 11. Oktober 1924 und in »Der Cicerone« 16, Nr. 23, 1924, nachweisen. Die mir bekannten Besprechungen von Radziwills Ausstellung bei Nierendorf im Frühjahr 1927 sind bestenfalls ambivalent.

57 Zu Reiche und der »Ausstellung der Sieben« vgl. Justi, Ludwig, *Richard Reiche*, in: Museum der Gegenwart 2, Nr. 4, 1932, S. 137–138; Schwarz, Dieter, *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit*, in: Ausst.-Kat. Winterthur 1994 (wie Anm. 4), S. 37–51, besonders S. 43–47; Van Dyke 1996, S. 68–76.

58 Radziwill an Lenk, ohne Datum, und 12. Januar 1933 (Nachlass Lenk).

59 Radziwill an seine Frau, ohne Datum, 17. und 23. Februar, 3. März 1933m (Franz Radziwill Haus und Archiv).

60 Franz Lenk, *Was ich will*, in: Die Kunst 63, Nr. 12, September 1931, S. 372–377, veröffentlicht in: *Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, hrsg. von Uwe M. Schneede, 3. erw. Aufl., Köln 1986, S. 336–338; Hugo, Hasso von, *Die Not ist uns Tugend*, Ausschnitt aus einer nicht näher identifizierten Zeitung in der Mappe Hugo, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin; *Zur Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler. Gespräch mit Prof. Radziwill*, in: Völkische Zeitung, 13. Woche, April 1934.

61 Hugo an Radziwill, 16. März 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

62 Hugo an Radziwill, 19. März 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

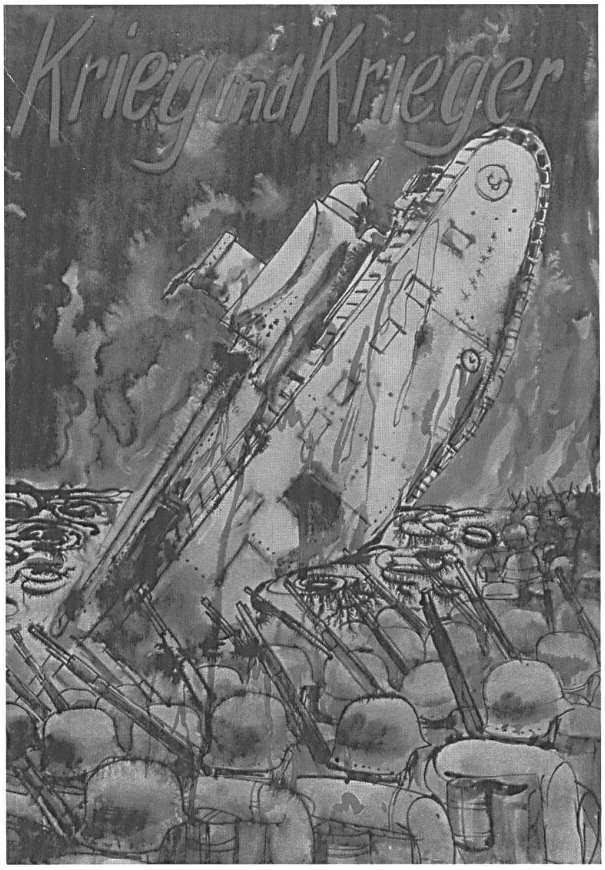
63 Um seine Gruppe zusammenzustellen, griff Radziwill vermutlich auf die Hilfe von Werner Meinhof, Kustos des Augusteums in Oldenburg und starker publizistischer Förderer von Martin und Radziwill, zurück. Schon im Dezember 1932 hatte Martin erwogen, ob Meinhof geeignete Teilnehmer vorschlagen könnte. Im Frühjahr 1932 hatte Meinhof eine kleine Ausstellung mit Arbeiten und Reproduktionen von Martin, Walter Timmling und Werner Schnieders veranstaltet. Ihr Anlass war das Erscheinen von »Kunstgesinnung und Kunsterziehung« (Martin 1932 [wie Anm. 24]); Meinhof an Max Sauerlandt, 30. Mai 1932 (Nachlass Max Sauerlandt, Sign. M 2. b, 6, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg – Carl von Ossietzky).

64 Die erste fand in der Galerie Nierendorf, die zweite, von Lenk organisiert, im Verein Berliner Künstler statt (vgl. Rabe, Sigurd, *Berliner Ausstellungen im Oktober* und *Verein Berliner Künstler*, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe, 25. Oktober 1933 und 14./15. Januar 1934, und die Korrespondenz zwischen Lenk und Fritz Burrmann [Nachlass Lenk]).

65 Radziwill erwähnte sein Missfallen an Lenk schon am 3. März 1933. Andererseits bezeichnete er seinen »liebe[n] Freund« Hugo am 23. Februar als »still und bescheiden[,] eine feine deutsche Seele«. Vgl. die Briefe von Radziwill an seine Frau aus dieser Zeit (Franz Radziwill Haus und Archiv).

66 Erich Heckel, Franz Lenk und Karl Schmidt-Rottluff an Rust, 4. Mai 1933 (Nachlass Lenk). Martin und Radziwill tauchten in der langen Liste von Malern, Bildhauern und Architekten, die Heckel, Lenk und Schmidt-Rottluff als mögliche Repräsentanten der neuen Regierung vorschlugen, nicht auf.

Abb. 13: Rudolf Schlichter, Umschlagsillustration zu: Ernst Jünger (Hrsg.), Krieg und Krieger, Berlin 1930.



hatte Radziwill, der »Arbeiter der Malerei«, seit 1924 Kritiker wie Willi Wolfradt und Paul Westheim, »Autoritäten« wie Gustav Pauli, »Konzerne« wie Alfred Flechtheim, Sammler französischer Kunst und das »Weimarer System« heftigst verurteilt. Im März 1933 freute sich Radziwill, der sich und seinen Kreis nun als »Rüstung« des »herrlichen Vaterlands« bezeichnete, über die Entlassung von Edwin Redslob als revolutionäre, antibürgerliche Tat und versuchte dem Deutschen Künstlerbund »einen auszuwischen«.[68] Diese euphorische Haltung teilte er zeitweilig mit Rudolf Schlichter, der sich vom dadaistischen Antimilitaristen und Kommunisten zu einem Anhänger des »konservativ revolutionären« Kreises um Ernst Jünger verwandelt hatte (Abb. 13).[69] Am 24. April 1933, drei Tage nach der Beurlaubung von Paul Klee und Oskar Moll in Düsseldorf, schrieb Schlichter an den politisch weit engagierteren und kunstpolitisch aktiveren Radziwill: »Heil u. Sieg! Endlich ist so geräumt worden, wie wir es schon lange wünschten. Nunmehr werden sich die frechen Schwätzer in ihre Löcher verkriechen u[nd]. die Zugehörigkeit zu irgend einem alljüdischen Kunsttrödelgeschäft ist Gott sei Dank nicht mehr als Legitimation für Begabung nötig.«[70] Am selben Tag warnte Martin in einem Rundfunkbeitrag vor pauschalen Verdammungen der expressionistischen »Bewegung« und ihrer »tiefgreifende[n] Auseinandersetzung mit den Bestandteilen der künstlerischen Form«. Die Entwicklung des Expressionismus nach dem Weltkrieg, als diese »interne Angelegenheit der Kunst [...] zur Publikumssache gemacht und der Sensationsgier ausgeliefert wurde«, charakterisierte er aber als »snobistische Entartung«.[71]

67 Wie Anm. 26. Vgl. auch *Vorwort* in: Martin 1932 (wie Anm. 24), S. 5–6.

68 Radziwill an seine Frau, 1. März 1933, zitiert in: Van Dyke 1994 (wie Anm. 11), S. 41, auch veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 66; Radziwill an seine Frau, 3. März 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

69 Vgl. Mohler, Arnim, *Die konservative Revolution in Deutschland, 1918–1932. Ein Handbuch*, 2. überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1972, S. 472; Horn, Gabriele, *Rudolf Schlichter – eine Biographie*; und Nungesser, Michael, *Resignation und Innere Emigration. Schlichter in den Dreissiger Jahren*, in: Rudolf Schlichter, 1890–1955, Redaktion von Gabriele Horn, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1984, S. 3a–16a und S. 65a–76a; Peters 1996 (wie Anm. 11), S. 94–112 und S. 228–259.

70 Schlichter an Radziwill, 24. April 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

71 Geleitwort (wie Anm. 38), S. 4.

Diese Haltung hatte weitere kunstpolitische Konsequenzen in den kritischen Wochen der Debatte um den Expressionismus im Sommer 1933. Ende Juni entschied sich Radziwill gegen eine Teilnahme an der Ausstellung »30 deutsche Künstler«, die die Führer des Nationalsozialistischen Studentenbundes in Berlin als Gegenstoss gegen den KfdK konzipiert hatten.[72] Obwohl Kanoldt, Lenk und Schrimpf dort vertreten waren, blieb Radziwill der Ausstellung fern, weil er glaubte, dass er im Schatten Noldes stehen würde.[73] Am 3. Juli lobte Martin Radziwills Entscheidung. Für den Bildhauer waren die kunstpolitischen Führer des Studentenbunds, trotz ihrer gemeinsamen Verachtung des KfdK, »Epigonen des Brückekreises, die [...] noch scheusslicher als akademische Epigonen« seien: »[...] es ist nichts da! Die lebendigen Kräfte sind dort, wo wir unsere Kreise suchen und bilden.« Nationale und nationalsozialistische Kritiker, die »Die Gemeinschaft« begrüsst hatten, aber seitdem pro-expressionistischen Veranstaltungen ihre ganze Aufmerksamkeit und inbrünstige Unterstützung widmeten, tat Martin als »Ästheten« oder »für Formdinge unempfindlich« und als »liberalistisch« ab.[74]

Zusammenfassend kann man feststellen: »Die Gemeinschaft« war nicht nur gegen die »Sammelstelle künstlerischer Impotenz« gerichtet, die der KfdK für Radziwill und seinen den Nationalsozialismus bejahenden Kreis war.[75] Sie sollte auch ein Fanal gegen das »frühere Getue« der Weimarer Republik[76] sowie gegen die »kunstpolitische Opposition«[77] sein, die den Expressionismus als die germanische, revolutionäre Kunst des nationalsozialistischen Deutschlands herausstellen wollte. Überzeugt, dass ihre Kunst und ihr Programm allein den wahren Nationalsozialismus repräsentierten, setzten sich Martin und Radziwill in der Debatte um die noch ungeklärte, sich entwickelnde nationalsozialistische Kunstpolitik zwischen fast alle Stühle.

Winfried Wendland und die staatliche Kunstpolitik in Preussen

1933 nahm Radziwill an mehreren bedeutenden Ausstellungen teil.[78] »Die Gemeinschaft« war aber eindeutig der wichtigste Anlass für seinen kunstpolitischen Aufstieg zwischen Februar 1933 und Mai 1934. Nach ihrer Eröffnung wurde die kleine Ausstellung nicht nur in der nationalen und nationalsozialistischen Presse wohlwollend besprochen, sondern auch durch offizielle Anerkennung ausgezeichnet. Zusammen mit seinem Stab besuchte sie Kultusminister Rust im Juni.[79] Im Spätsommer 1933 wurde die Ausstellung in Bielefeld, einer ihrer mindestens fünf Stationen zwischen Juli 1933 und Januar 1934, »sehr feierlich als offizielle Veranstaltung der Kulturabteilung der N.S.D.A.P.« eröffnet. Ungefähr zur gleichen Zeit erklärte Otto von Kursell, ein Duzfreund Alfred Rosenbergs – Leiter des KfdK – und Funktionär im Preussischen Kultusministerium während einer Veranstaltung des Berliner KfdK, dass »Die Gemeinschaft« die einzige Ausstellung seit der »Machtergreifung« sei, in der sich eine »grundsätzlich neue Gesinnung« manifestiere.[80] Die positive offizielle Resonanz, die Martin und Radziwill im Frühjahr für ihren Plan erfahren hatten, setzte sich im Sommer ungebrochen fort.

Wohl grundlegend für diesen Erfolg war die Beziehung zwischen Martin, Radziwill und dem jungen Architekten Wendland, die seit Dezember 1932 bestand.[81] Wendland, 1903 als Sohn eines Pfarrers geboren, beschäftigte sich vor allem mit dem Bau von Kirchen und Kapellen in Brandenburg sowie mit dem Entwurf von

72 Max Sauerlandt an Werner Meinhof, 23. Juli 1933 (Nachlass Sauerlandt).

73 Vgl. Brenner 1963 (wie Anm. 16), S. 63–72; Hüneke, Andreas, *Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als »deutscher Kunst« 1933*, in: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, hrsg. von Barbara Volkmann, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin (West), Berlin 1978, S. 51–53; Germer, Stefan, *Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*, in: Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig, hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiss, München 1990, S. 21–40.

74 Martin an Radziwill, 3. Juli 1933, veröffentlicht (mit Abschriftfehlern) in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 69–71.

75 Martin an Radziwill, 19. Dezember 1932, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 63. Vgl. auch Otto Holtze (Kunstmuseum Stettin) an Radziwill, 4. März 1933; Hermann Sandkuhl (Jury-Freie Kunstausstellung Berlin) an Radziwill, 21. April 1933; Hinrichs (NSDAP Fachgruppe für bildende Kunst, Gau Weser-Ems) an Radziwill, 3. Juni 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

76 Radziwill an seine Frau, 23. Februar 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 65.

77 Dieser Begriff, der keine grundsätzliche Opposition gegen das Regime andeuten soll, wurde geprägt von Brenner 1963 (wie Anm. 16), S. 65–69.

78 »Lebendige deutsche Kunst«, Galerien Cassirer und Flechtheim, Berlin; »Deutsche Provinz – Beschauliche Sachlichkeit«, Kunsthalle Mannheim; »Neue Deutsche Romantik«, Kestner Gesellschaft, Hannover. Auch zeigte Radziwill zwei Gemälde in der nationalsozialistischen Aktion »Für den deutschen Geist« an der Universität Greifswald. Diese Ausstellung organisierte Werner Rittich, der spätere verantwortliche Schriftleiter der offiziellen Zeitschrift »Kunst im Dritten (bzw. Deutschen) Reich«. Ein weiterer namhafter Teilnehmer war Christian Schad mit seinem Bild »Kind im Gras« (1930).

79 Martin an Radziwill, 9. Juni 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 68–69.

80 Martin an Radziwill, 9. September 1933, veröffentlicht in: ebd., S. 72. Zu Kursell vgl. Bundesarchiv Koblenz, NS 8/126, NS 8/151; *Handbuch für den Preussischen Staat*, hrsg. vom Preussischen Staatsministerium, Berlin 1934, S. 116–117, und Bd. 1935, S. 75–78; Wulf, Joseph, *Kultur im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Bd. 3, Die bildenden Künste, Neuauflage, Frankfurt a. M./Berlin 1989 [1963], S. 155–156.

81 Wie Anm. 20.

liturgischen Gegenständen. Viel Energie widmete er aber auch seiner publizistischen Tätigkeit in der nationalsozialistischen Presse. Schon 1926 oder 1927 veröffentlichte er einen Aufsatz über »Nationalsozialismus und Kunst« im Kampfverlag von Gregor Strasser.[82] Dieser Kontakt, wohl Zeichen einer gewissen ideologischen Verbindung zu den »linken« oder »revolutionären« Nationalsozialisten um die Gebrüder Strasser, blieb bestehen. Nachdem er 1929 die ungezügelte Verwendung des Wortes »Kunstbolschewismus« durch manche Parteigenossen mit der Argumentation zurückgewiesen hatte, dass ein rigider Neoklassizismus junge deutsche Architekten mehr bedrohe als Le Corbusier,[83] kritisierte Wendland im April 1930 den neuen thüringischen Innenminister Wilhelm Frick wegen der Ernennung des völkischen Architekten und Kunstpolemikers Paul Schultze-Naumburg zum Direktor der Staatlichen Kunsthochschule in Weimar.[84] Diese Kritik am ersten nationalsozialistischen Regierungsminister machte Hitler derart wütend, dass er Otto Strasser, dessen Zeitschrift den Aufsatz herausgebracht hatte, tobend zur Rede stellte.[85] Wendlands Opposition gegen nationalsozialistische Kreise, die die künstlerische Moderne ausnahmslos verdammten, lässt sich mindestens bis 1933 weiterverfolgen. Einem Kollegen berichtete Ludwig Justi, der neokonservative Direktor der Nationalgalerie, kurz vor seiner Beurlaubung im Juli 1933, dass sich Wendland einst »in einer kleinen Kampfschrift leidenschaftlich zu Franz Marc bekannt« und sich wie Oppen kürzlich gegen »Vorkommnisse in den Provinzen« gestellt hatte.[86] Ähnliches tat Bernhard Rust im Mai als Beitrag zum Versuch der Staatsführung, die »Revolution von unten« unter Kontrolle zu bringen;[87] seine Stellungnahme erntete starken Beifall von Biedrzynski.[88] Wendlands Haltung zur künstlerischen Moderne und zur staatlichen Autorität glich damit der der Behörde, die herkömmlich für staatliche Kunstpolitik zuständig gewesen und im Frühjahr 1933 diese Kompetenz gegenüber ungezügelter Verbände der NSDAP und des KfdK zu behaupten bestrebt war.

Trotz seiner Hochschätzung für Marc und Mies van der Rohe[89] war Wendland ein überzeugter Anhänger antisemitischer »Blut-und-Boden«-Ideologie, besass gute Beziehungen zu Hans Hinkel und identifizierte sich völlig mit dem KfdK in Berlin, in dem er als Obmann der Gruppe Architektur und Technik fungierte.[90] Im November 1932 wies Wendland zum Beispiel die Behauptung von Paul Fechter, Redakteur der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« und Mitglied verschiedener neokonservativer Kreise, scharf zurück, dass die NSDAP »die jungen schöpferischen Kräfte der Nation« nicht an sich hätte binden können: »Herr Paul Fechter ist leider nicht ganz im Bilde. Der Kampfbund für Deutsche Kultur wird sich bald auch für ihn bemerkbar machen. Vielleicht erkennt er dann, wo die junge geistige Nation steht.«[91] Wendland war ein erbitterter Gegner der »liberalen bürgerlichen Grossstadtkultur«, die er im Bauhaus und bei Paul Klee offenbart sah.[92] Er war aber auch ein lautstarker Propagandist für die Jugend, vor allem in der Form der marschierenden SA, die er als revolutionäre Vorhut eines durch die NSDAP kulturell »erwachten« Deutschlands betrachtete.

Obwohl Martin und Wendland denkbar unterschiedliche Haltungen gegenüber dem KfdK einnahmen, verstanden sich die zwei Männer gut, wie nicht nur ihr gemeinsamer Entwurf für »Die Halle« belegt. In seinem Brief an Radziwill vom 15. Dezember 1932 beschrieb Martin Wendland als jungen Architekten, »der der NSDAP angehört und dort den Kampf gegen jenes üble Epigonentum führt, das in der

82 *Eine interessante Berufung. Winfried Wendland, einer der Kunstpioniere der neuen Zeit, an die Kunstschulen berufen*, in: 8-Uhr-Abendblatt (Berlin), 24. Juli 1933; Wendland, Winfried, *Berichtigung*, in: Deutsche Kultur-Wacht 2, Nr. 18, 5. August 1933, S. 14.

83 Campbell, Joan, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, München 1989 [1978], S. 302. Später nannte er Le Corbusier in einem Brief an Walter Riezler vom 18. Januar 1934 einen »geistreichen Poseur«. Diese Korrespondenz zwischen November 1933 und Februar 1934 ist veröffentlicht in: *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, vorb. von G. B. von Hartmann und Wend Fischer, Ausst.-Kat. Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1975, S. 319–332, besonders S. 326.

84 Wendland, Winfried, *Neubiedermeier*, in: Nationalsozialistische Briefe, Nr. 20, 15. April 1930.

85 Strasser, Otto, *Hitler and I*, Boston 1940, S. 102–103; Moreau, Patrick, *Nationalsozialismus von links. Die »Kampfgemeinschaft Revolutionärer Nationalsozialisten« und die »Schwarze Front« Otto Strassers 1930–1935*, Stuttgart 1984, S. 32. Meinen Dank an Olaf Peters, der mich auf diese Episode hinwies.

86 Justi an Erich Wiese, 12. Juni 1933, veröffentlicht in: *Kunst in Deutschland, 1905–1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Dokumentation*, hrsg. von Jörn Grabowski und Annegret Janda, (Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin 70–72), Berlin 1992, S. 34. Später wiederholte Wendland sein Bekenntnis zu Marc als Führer der Expressionisten, deren »ursprünglich reines Wollen [...] von den jüdischen Literaten des Kunsthandels verfälscht und in Verruf gebracht [wurde]«. Im selben Aufsatz würdigte er auch Schultze-Naumburg (vgl. Wendland, Winfried, *Kunst und Nation. Ziel und Wege der Kunst im Neuen Deutschland*, Berlin 1934, S. 8–9).

87 *Kultur im neuen Staat. Grundsätzliche Darlegungen des Kultusministers*, in: Vossische Zeitung, 16. Mai 1933. Zur »Revolution von unten« und der NS-Staatsführung vgl. Broszat, Martin, *Der Staat Hitlers: Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, 7. Aufl., München 1978 [1969], S. 108–117 und S. 258–267.

88 Biedrzynski, Richard, *Die Revolution der Kunst*, in: Deutsche Zeitung, 18. Mai 1933.

89 Wendland an Walter Riezler, 1. Dezember 1933, veröffentlicht in: Ausst.-Kat. München 1975 (wie Anm. 83), S. 323.

90 *Übersicht der Organisationsleiter, Obleute und Sachreferenten des KfdK.-Gross-Berlin*, in: Deutsche Kultur-Wacht 2, 1932, S. 14–15. Die völkische Seite von Wendlands Haltung wird hervorgehoben in den Auszügen aus Wendlands Veröffentlichungen, die Wulf abgedruckt hat (Wulf 1989 [wie Anm. 80], S. 72–73 und S. 92–94).

91 Wendland, Winfried, *Berliner Kunstbericht*, in: Die Berliner Front. Parteiamtliches Mitteilungsblatt für den Gau Gross-Berlin der NSDAP, Nr. 5, 12. November 1932, S. 13.

92 Vgl. Wendland, Winfried, *Moderne Baukunst – Junge Baukunst*, in: Bauwelt 23, 1932, S. 740–741 (ebenfalls veröffentlicht in: *Deutsche Kultur-Wacht*, Sondernummer, 1932); vgl. auch Wendland an Walter Riezler, 8. Februar 1934, veröffentlicht in: Ausst.-Kat München 1975 (wie Anm. 83), S. 331.

Partei die deutsche Kunst vertreten zu können vermeint«.[93] Am 3. April 1933 trafen sich Martin, Wendland, Hinkel, von Kursell und drei weitere Mitglieder der nationalsozialistischen Kunstszene in Berlin, um die unmittelbare Zukunft der Staatlichen Kunstschule in Berlin-Schöneberg zu regeln.[94] Unter anderem beschlossen sie, dass die Lehrer Rudolf Grossmann, Bernhard Hasler, Curt Lahs und Georg Tappert beurlaubt werden sollten. Damit entsprachen sie weitgehend den Wünschen der antisemitischen Studenten, die Lahs, Tappert und zwei andere Kollegen im Februar rüpelhaft attackiert hatten.[95] Vielleicht erzählte Wendland Martin während dieser Sitzung, in der sich beide direkt an der nationalsozialistischen »Säuberung« staatlicher Kunstinstitutionen zwischen März und Juli 1933 beteiligten, von seiner Berufung ins Preussische Kultusministerium. Jedenfalls weckte die Nachricht, wie Martin am nächsten Tag Radziwill mitteilte, Hoffnungen, dass er und Radziwill dadurch »ein bisschen von dem, was wir wollen« verwirklichen könnten.[96] In der Tat wurde Wendland für Martin und Radziwill als »Hilfsreferent« im Preussischen Kultusministerium zu einer Schlüsselfigur.

Es ist wohl weitgehend Wendland zuzurechnen, dass Oppen im Mai sein Interesse für Martin, Radziwill und ihre Ausstellung bekundete und dass Anfang Juli Gerüchte in der Berliner Kunstszene über »Die Gemeinschaft« als Grundlage staatlicher Kunstpolitik in Preussen kursierten.[97] Diese Gerüchte stützten sich nicht nur auf die sich abzeichnende »neoromantische« Linie des Preussischen Kultusministeriums,[98] sondern auch auf einen Rundfunkbeitrag Wendlands, der im Juni ausgestrahlt worden war.[99] Darin beschrieb Wendland, der schon im Mai als Kustos an die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin berufen worden war, »Die Gemeinschaft« mehr als vorteilhaft im Vergleich zur neuesten Ausstellung der Berliner Sezession mit ihren »volksfremden« Künstlern und bezeichnete die aktuelle Debatte um den Expressionismus als irrelevant. Der »Individualismus« von Malern wie Nolde und Schmidt-Rottluff wäre »durch eine aus der Gemeinschaft wachsende blut- und bodengeborene Kunst in einer neuen Generation ersetzt«.[100] Unter den siebzehn Architekten, Bildhauern und Malern, die Wendland als Angehörige dieser Generation nannte, waren er selbst, Alfred Mahlau, Martin und Müller-Martin, Pfund, Radziwill und Tucholski (sowie auch Lenk und Hans Weidemann, ein pro-expressionistischer Nationalsozialist im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda).

Laut Wendland hatte der neue Staat die Aufgabe, »einer solchen Generation die Möglichkeit der Auswirkung im Staate und am Staate zu geben und ihre Geistigkeit aus dem Geiste der Kämpfer der Revolution wirksam werden zu lassen in der Erziehung des Nachwuchses«.[101] Ein erster Schritt in diese Richtung war am 13. Juli 1933 die Berufung Radziwills als Professor für Malerei an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf, deren »Säuberung« am 30. Juni abgeschlossen worden war. Martin hätte ihm drei Monate später folgen sollen, um, wie Wendland Radziwill am 21. Oktober kameradschaftlich mitteilte, »die Front der Jungen dort entscheidend zu stärken«.[102] Während die pro-expressionistische Fraktion innerhalb der NSDAP erste Niederlagen erfuhr, wurden Radziwill, der schon 1932 von der Nationalgalerie zweifach ausgezeichnet worden war,[103] und Martin als künstlerische Vorbilder des neuen Regimes vom noch einflussreichen Preussischen Kultusministerium auserkoren.

James A. Van Dyke

93 Wie Anm. 20.

94 Die anderen Anwesenden waren 1. der Maler Max Kutschmann, der am 1. Mai Hans Poelzig als Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin ersetzte, 2. der Maler Reinhold Koch-Zeuthen, der in der zweiten »Gemeinschaft« Ende 1933 ausstellte, und 3. der Graphiker Paul Pfund, der ein Mitglied von Martins Gruppe in der »Gemeinschaft« im Mai war und später der Abteilung für Graphik der Reichskammer der bildenden Künste vorstand (Bundesarchiv Koblenz, R 55/712: 27, 94).

95 Bundesarchiv Koblenz, R 56 I/66: 79. Für den »Sturm auf die Kunstschule« vgl. Wietek, Gerhard, *Georg Tappert, 1880–1957. Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne*, München 1980, S. 67–69; Fischer-Defoy, Christine, *Kunst. Macht. Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988, S. 59–68.

96 Martin an Radziwill, 4. April 1933, teilweise veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 67–68. Radziwill hatte Berlin Ende März verlassen, um am 1. April dem Stapellauf des Panzerschiffes »Deutschland« in Wilhelmshaven beizuwohnen (vgl. Schulte-Wülwer 1989 [wie Anm. 11], S. 152–153; Soiné, Knut, *Franz Radziwill – Bilder der Seefahrt*, in: ders. [Hrsg.], Franz Radziwill. Bilder der Seefahrt, Bremen 1992, S. 7–33).

97 Campbell 1989 (wie Anm. 83), S. 316–328.

98 Wie Anm. 74.

99 Lenk an F. H., 3. Juli 1933, veröffentlicht in: *Franz Lenk, 1898–1968. Retrospektive und Dokumentationen*, hrsg. von Wilko von Abercron, Köln 1976, S. 23; Karl Nierendorf an Carl Grossberg, Juni 1933, veröffentlicht in: Grossberg, Eva, *»Was bleibt ist sein Werk«*, in: Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, hrsg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Köln 1995, S. 8–31, besonders S. 21.

100 Wendland, Winfried, *Die junge Künstlergeneration und das neue Deutschland*, in: Wille und Macht. Halbmonatsschrift des jungen Deutschland. Zentralorgan der nationalsozialistischen Jugend (München) 1, Nr. 12–13, 1. Juli 1933, S. 1–5, besonders S. 4. Der Vortrag wurde nochmals veröffentlicht in: 8-Uhr-Abendblatt (Berlin), 31. Juli 1933.

101 Ebd., S. 4.

102 Wendland an Radzwill, 21. Oktober 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv). Martin lehnte aber ab, weitere »Gruppen« in Berlin zu organisieren. An seiner Stelle wurde Edwin Scharff nach Düsseldorf versetzt (vgl. Martin an Radzwill, 1. November 1933, veröffentlicht mit falschem Datum in Maass-Radziwill 1995 [wie Anm. 11], S. 73–74; Rust an den kommissarischen Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 9. November 1933 [Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Reg. Düss. 55848: 507]; Jörgens-Lendrum, Helga, *Der Bildhauer Edwin Scharff, 1887–1955. Untersuchungen zu Leben und Werk. Mit einem Katalog der figürlichen Plastik*, Diss. Georg August-Universität zu Göttingen 1994, S. 36–38).

103 Ende 1931 bzw. Anfang 1932 wählte Ludwig Thormaehlen, Kustos der Nationalgalerie, Radziwills Bild »Die blaue Mauer« (1928) für die offizielle Ausstellung »Neuere deutsche Kunst« in Oslo aus, die vor allem den Expressionismus würdigte. Es entstand eine bittere Kontroverse, weil Thormaehlen keine Bilder von Corinth, Liebermann und

Seit dem Frühjahr hatte Wendland gegen den Einfluss älterer Künstler an den staatlichen Kunsthochschulen gekämpft. Unmittelbar nachdem er Werke von Walter Gropius und Erich Mendelsohn aus der Werkbund-Ausstellung in Mailand im Mai 1933 entfernt hatte,[104] besuchte und begutachtete Wendland die Düsseldorfer Kunstakademie. Kurz davor hatte der dienstälteste Professor, Julius Paul Junghanns, der seit der Entlassung des Kunsthistorikers Walter Kaesbach am 29. März die Akademie kommissarisch leitete, dem Preussischen Kultusministerium eine Denkschrift eingereicht. Darin plädierte er für die Wiederherstellung des seit 1918 erheblich beschnittenen Selbstverwaltungsrechts des Künstlerkollegiums.[105] In seinem Bericht über die Akademie reagierte Wendland darauf abschlägig: »Bei dem Überwiegen von älteren Herren erscheint mir eine solche Wiederherstellung ungeeignet, da dann die Düsseldorfer Akademie in eine reaktionäre Strömung hineingleiten dürfte, die nicht im Sinne der Kunstpolitik des neuen Staates liegt.« Er empfahl ferner: »Infolge der ausserordentlich vielen Berufungen, die der frühere Direktor Kaesbach vorgenommen hat, erscheint die Akademie, was den Lehrkörper angeht, sehr aufgeschwemmt. Trotzdem wäre davor zu warnen, diesen Lehrkörper einseitig abzubauen, da ein grosser Teil der älteren Herren in ihrer künstlerischen Betätigung und Leistung nicht mehr den heutigen Verhältnissen entspricht.«[106] Mit seiner Denkschrift konnte Wendland kunstpolitische Entscheidungen in Berlin nur teilweise beeinflussen. Einerseits bewilligte das Preussische Kultusministerium tatsächlich nur einen Antrag der zahlreichen älteren Künstler, die sich um eine Position an der Düsseldorfer Kunstakademie bewarben. Andererseits wurde der Lehrkörper in Düsseldorf, entgegen Wendlands Empfehlung, absolut einseitig abgebaut. Ironischerweise war es der »reaktionäre« Junghanns, der – trotz seiner bitteren Konflikte mit Kaesbach vor 1933 – versuchte, Kollegen wie Ernst Aufseeser,[107] Ewald Mataré, Heinrich Nauen und vermutlich auch Paul Klee vor eben den Massnahmen des Preussischen Kultusministeriums zu bewahren, die Wendland im Oktober rechtfertigte und pries.[108]

Es waren nicht altkonservative Künstler wie der seit 1904 lehrende Tiermaler Junghanns, sondern Freunde des Expressionismus wie Oppen und engagierte Nationalsozialisten wie Wendland, die 1933 preussische Kunstpolitik zu gestalten versuchten. Radziwill war der erste und, künstlerisch sowie kunstsoziologisch gesehen, modernste Vertreter einer soldatisch-jugendlichen Akademiepolitik in Düsseldorf, die sowohl gegen die expressionistisch-abstrakte Künstlerelite der Weimarer Republik als auch gegen das sogenannte Kunstproletariat, dem Hitler einst angehört hatte,[109] gerichtet war.

»Die Gemeinschaft« als offizielle Kunstpolitik in Düsseldorf

Im Herbst 1933 trat der eben berufene Professor Radziwill in Düsseldorf als engagierter Nationalsozialist auf und etablierte sich als sendungsbewusster kunstpolitischer Aktivist.[110] Unter anderem wurde er am 14. November 1933 in den Düsseldorfer Vorstand des Reichskartells bildender Künstler kooptiert, das im Juni gegründet worden war, um die deutsche Künstlerschaft gleichzuschalten.[111] Radziwill, der für »Die Gemeinschaft« schon im August in Stettin und am 15. Oktober –

Slevogt nach Oslo geschickt hatte. Dann erwarb die Nationalgalerie im Sommer 1932 Radziwills Bild »Hafen II« (1930); es wurde zeitweilig mit den Leihgaben »Der Todessturz Karl Buchstätters« (1928) und »Siel bei Petershörn« (1929) bis 1937 dort ausgestellt (vgl. März, Roland, *Kunst in Deutschland. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung der Nationalgalerie*, [Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin 67–69], Berlin 1992, S. 135–136; Van Dyke 1994 [wie Anm. 4], S. 142 und Van Dyke 1996, S. 77–84).

104 Zu Wendlands Eingriff in Mailand vgl. Walter Gropius an Hans Poelzig, 15. Juni 1933, veröffentlicht in: *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes*, hrsg. vom Deutschen Werkbund und Werkbund-Archiv, Giessen 1982, S. 287–288, und Rave 1987 (wie Anm. 34), S. 48–49.

105 Junghanns an Rust, 17. Mai 1933 (Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, BR 1021–39: 367–369).

106 Wendland, Winfried, *Bericht über den Besuch der Kunstakademie in Düsseldorf*, 20. Mai 1933 (Bundesarchiv, Aussenstelle Zehlendorf [ehemals Berlin Document Center], RKK 2400 0371 20).

107 Wendland rügte Junghanns dafür, dass er es dem jüdischen Graphiker trotz dessen Herkunft noch erlaubte, in der Akademie zu verkehren und zu arbeiten (ebd.).

108 Wendland, Winfried, *Nationalsozialistische Kunstpolitik im neuen Preussen*, in: Deutsche Kultur-Wacht 2, Nr. 28, 14. Oktober 1933, S. 1–2. Für eine ausführliche Behandlung der erbitterten Konflikte um die Düsseldorfer Kunstakademie zwischen 1924 und 1934 vgl. Van Dyke 1996, S. 154–167. Über Junghanns' Unterstützung für Nauen vgl. Wessing, Gudrun, *Julius Paul Junghanns. Skizzen und Gemälde aus dem Nachlass*, Bielefeld 1995, S. 24.

109 Werckmeister, Otto Karl, *Hitler the Artist*, in: Critical Inquiry 23, Winter 1997, S. 270–297, besonders S. 277–278.

110 Emil Hartwig, ein Student Klees in Düsseldorf bis 1933, beschrieb Radziwill in einem Interview, das meine Kollegin Jenny Anger (Grinnell College) und ich mit ihm am 6. April 1995 führten, als »schreienden Nazi in Stiefeln«. Er erwähnte dies, obwohl er nicht wusste, dass ich mich für Radziwill interessierte. Radziwills Auftreten als Nationalsozialist nach seiner Ankunft in Düsseldorf ist auch von dem ihm feindlich gesonnenen Studentenschaftsführer Walter Korn in einem Bericht vom 10. Januar 1935 beschrieben worden (vgl. die Abschrift in: Personalakte Radziwill, Personalamt der Kunstakademie Düsseldorf).

111 Ludwig Siekmeyer an Radziwill, 14. November 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv). Zur Ersetzung des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands durch das Reichskartell, dann durch die Reichskammer der bildenden Künste vgl. Nungesser, Michael, *»Als die SA in den Saal marschierte...« Das Ende des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1983; Dahm, Volker, *Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die »Berufsgemeinschaft« als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung*, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 34, Nr. 1, 1986, S. 53–84; Steinweis, Alan E., *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/London 1993, S. 7–49.

dem »Tag der deutschen Kunst« – in München geworben hatte, setzte sich sofort für Martins Vorstellungen ein.[112] Mit seiner Autorität als Parteimitglied, als staatlicher Professor und informeller Verbindungsmann zwischen der Akademie und dem Preussischen Kultusministerium[113] konnte er sich bei den anderen sieben, nur in Düsseldorf bekannten Mitgliedern des Vorstandes durchsetzen. Am 16. November beschloss der Vorstand die Auflösung aller Kunstverbände mit Ausnahme des Reichskartells sowie ein Verbot für herkömmliche Ausstellungen, die durch neuartige Veranstaltungen »im Sinne der nationalsozialistischen Ideen und damit im Gemeinschaftsgeist [...]« ersetzt werden sollten.[114] Obwohl das Reichskartell bald in der Reichskammer der bildenden Künste aufging und seine Beschlüsse entkräftet wurden, blieb die von Radziwill lancierte Ausstellungsreform in Düsseldorf bestehen. Am 9. Februar 1934 wurde das Vorhaben in der regionalen Presse sowie im »Völkischen Beobachter« angekündigt: »Die Ausstellung wird getragen von der Staatlichen Kunstakademie und von der Stadtverwaltung Düsseldorf. Sie wird ein Bild neuen deutschen Kunstschaffens geben, das geeignet ist, dem gesamten Ausstellungswesen und dem künstlerischen Gestaltungswillen völlig neue Wege zu zeigen.«[115] Martins Ausstellungskonzept wurde auf diesem Wege zentraler Bestandteil der ersten Kampagne junger Nationalsozialisten wie Horst Ebel, der 1933 Düsseldorfs traditionelles Image als führende Kunststadt des deutschen Westens aufzupolieren und in einem nationalsozialistischen Sinne zu modifizieren suchte.[116] Im Herbst 1933 und Frühjahr 1934 gewann »Die Gemeinschaft« an Boden, obwohl Martin sich noch in einer undurchschaubaren Lage und von Feinden umgeben fühlte. Öffentliches und offizielles Interesse für die Ausstellung wuchs in provinziellen Kunstzentren sowie in Berlin. Mitstreiter wie Deneke und Hubert Schrade schienen einflussreiche Positionen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und in der Reichskammer der bildenden Künste zu besetzen.[117] Martins Bestrebungen feierten jedoch ihren grössten Erfolg »als eine echte nationalsozialistische Idee« in Düsseldorf.[118] Durch den Einsatz von Radziwill, der parallel »gegen die Ausstellungen von Kollegen« polemisierte und diese vielleicht sogar zu verhindern versuchte,[119] reüssierte dort Martins Konzept als spezifisch nationalsozialistische Kunstpolitik.

Die »Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler« in Düsseldorf wurde zwischen Februar und Ende April 1934 organisiert. Ihr Leiter Peter Grund war ein 40jähriger Architekt aus Dortmund. Seit 1932 Mitglied der SS und seit dem 1. Mai 1933 auch der NSDAP, hatte er im Juli 1933 einen Preis im Wettbewerb für den Reichsbank-Erweiterungsbau in Berlin gewonnen.[120] Im Oktober 1933 ersetzte er Junghanns, wahrscheinlich auf Wendlands Empfehlung, als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Als ranghöchster Vertreter staatlicher Kunstpolitik in der Region fungierte er seit Januar 1934, dem nationalsozialistischen »Führerprinzip« entsprechend, als Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste.[121] Radziwill, der nach der Auflösung des Reichskartells auch eine Funktion in der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste übernahm,[122] war der Stellvertreter Grunds in der Ausstellungsleitung. Aus den spärlich erhaltenen Quellen ist zu entnehmen, dass er eine zentrale Rolle in der Propagierung, Auswahl und Hängung der Ausstellung spielte; Radziwill, Grund und Journalisten beschrieben die Ausstellung als eine Veranstaltung in vollem Einklang mit einem »grundsätzlich neuen

112 Otto Holtze an Radziwill, 3. August 1933; Kunsthaus L. Schaller, G.m.b.H. (Unterschrift unleserlich) an Radziwill, 16. Oktober 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

113 Diese Funktion geht aus dem Brief von Wendland an Radziwill vom 21. Oktober 1933 hervor (wie Anm. 102).

114 *Auflösung der Künstlerverbände. Neuordnung des Ausstellungswesens der bildenden Künstler*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 18. November 1933.

115 *Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler in Düsseldorf*, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe, 9. Februar 1934.

116 Ebel, Horst, *Düsseldorfs Stellung im deutschen Kunstschaffen*, in: Die Volksparole (Düsseldorf), 18. November 1933, S. 18; *Das kulturelle Düsseldorf in Front*, in: Die Volksparole, 2. Dezember 1933; Ebel, Horst, *Gemeinschaftsausstellung Deutscher Künstler*, in: Essener Volks-Zeitung und Rheinhausener Zeitung, 4. Mai 1934. Zu Ebel vgl. auch: *Düsseldorfer Nachrichten*, 21. April 1933, und Hüttenberger, Peter, *Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. 3, Die Industrie- und Verwaltungsstadt, Düsseldorf 1989, S. 475 und S. 499.

117 Martin an Radziwill, 9. September 1933, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 72. Vgl auch Martin an Radziwill, 1. und 22. November 1933 und besonders 10. Februar 1934 (Franz Radziwill Haus und Archiv). In den Briefen von Martin an Radziwill ab November 1933 macht sich Maass-Radziwills beschönigende Zitierweise verstärkt bemerkbar. Entweder lässt er unerfreuliche Sätze aus, oder er druckt ganze Briefe gar nicht erst ab. Vgl. zur Rezeption der ersten und später dann der zweiten »Gemeinschaft«: J. G., *Gemeinschaft in der bildenden Kunst*, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen), 11. Juli 1933; Rabe, Sigurd, *Die Gemeinschaft*, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe, 1. Dezember 1933.

118 So wurde »Die Gemeinschaft« in der nationalsozialistischen Zeitung »Volksgemeinschaft« (Heidelberg) vom 21. Oktober 1933 bezeichnet, wie Martin in seinem Brief an Radziwill vom 1. November 1933 berichtete (Franz Radziwill Haus und Archiv). Den Kunstverein in Heidelberg leitete damals Hubert Schrade, der ein aktiver Förderer von Martins Ideen war (vgl. Anm. 51, siehe auch *Künstler und ihre Sendung*, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe, 12. Dezember 1933, und Martin an Radziwill, 10. Februar 1934 [Franz Radziwill Haus und Archiv]). Zu Schrade vgl. Dilly, Heinrich, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München/Berlin 1988, S. 71–76. Im Frühjahr 1934 wurde anscheinend auch in Heidelberg eine grössere »Gemeinschafts-Ausstellung« veranstaltet, wozu aber bisher weitere Angaben fehlen.

119 Hanna Hofmann (Direktorin des Kunstvereins in Jena) an Radziwill, 7. Mai 1935 (Franz Radziwill Haus und Archiv). Vermutlich bezog sich Hofmann auf einen Zwischenfall, bei welchem Radziwill versucht haben soll, eine Ausstellung von Karl Hofer in Düsseldorf oder Krefeld zu schliessen. Die Angelegenheit ist nicht restlos aufgeklärt, weil die Auskünfte fast vollständig aus Briefen und Dokumenten aus der Nachkriegszeit stammen (vgl. Wietek 1990 [wie Anm. 1], S. 176–177; Hofer, Karl, *Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden*, hrsg.

Abb. 14: Franz Radziwill in nationalsozialistischer Uniform (im Kreis) während der Eröffnung der Ausstellungen »Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler« und »Der Kampf der N.S.D.A.P.« in Düsseldorf am 5. Mai 1934. 2. von links: Alfred Rosenberg, 4. von links: Gauleiter Karl Florian, 5. von links: Akademiedirektor Peter Grund. Foto Nr. III 413 003 (Fotograf Martin Knauer), Stadtarchiv Düsseldorf.

Wollen«, »das aus zutiefst erlebter und bewährter nationalsozialistischer Haltung und Gesinnung geboren« sei.[123] Gemeinsam mit dem Ausstellungsausschuss, der aus fünf Akademieprofessoren,[124] einem Leiter der alteingesessenen Künstlerverbände[125] und vier anderen, teilweise in der NSDAP engagierten freischaffenden Künstlern[126] bestand, ernannten Grund und Radziwill 22 »Gruppenwarte«. Martins Einfluss machte sich insofern bemerkbar, als Otto Andreas Schreiber, mit dem Martin eine bessere Beziehung aufbauen wollte, und Gerd Meyer Gruppen leiteten.[127] Ende April wurden die Arbeiten von 112 vorwiegend jüngeren Bildhauern, Graphikern und Malern im städtischen »Kunstpalast« zusammengestellt.[128] Die bekanntesten Teilnehmer neben Radziwill waren Joseph Achmann, Karl Albiker, Fritz Burrmann, Maria Caspar-Filser, Theo Champion, Fritz Koelle, Georg Ehmig, Edgar Ende, Otto Geigenberger, Barthel Gilles, Wilhelm Heise, Alfred Kubin, Otto Pankok, Werner Peiner, Anton Räderscheidt, Edwin Scharff, Georg Schrimpf, Edmund Steppes, Max Unold und Alexander Zschokke. Damit war eine grössere Anzahl von schon vor 1933 etablierten Bildhauern und Malern, die auch heute noch geschätzt und mit den regionalen Ausprägungen der »Neuen Sachlichkeit« assozziert werden, in der Ausstellung vertreten.

Mit einer Grundsatzrede von Alfred Rosenberg wurde die Ausstellung unter der Schirmherrschaft Bernhard Rusts am 5. Mai 1934 als räumliches Vorspiel zu der von der Gauleitung organisierten Propagandaausstellung »Kampf der N.S.D.A.P.« und als Auftakt der »Düsseldorfer Kulturwoche« feierlich eröffnet. Nach dem Festakt vor 5000 Zuhörern marschierten Rosenberg, Gauleiter Karl Florian, Akademiedirektor Grund und andere nationalsozialistische Funktionäre zum »Kunstpalast«, um die Ausstellungen zu besichtigen. Radziwill blieb ein paar Schritte hinter Florian, Grund und Rosenberg zurück (Abb. 14). Dies ist möglicherweise dadurch zu erklären, dass Radziwill nach gravierenden Streitigkeiten mit Grund ungefähr zu jenem Zeitpunkt seiner Funktion in der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste enthoben wurde.[129] Er stand damit nicht länger in der ersten Reihe, wollte aber dennoch seine Zugehörigkeit zur Spitze der nationalsozialistischen Kulturpolitik demonstrieren. Mit der Realisierung dieser Ausstellung in Düsseldorf

von Andreas Hüneke, Leipzig/Weimar 1991, S. 276 und S. 417; Van Dyke 1996, S. 170–171).

120 Vgl. *Pinno und Grund*, hrsg. von Werner Hegemann, Berlin/Leipzig/Wien 1929; Bundesarchiv, Aussenstelle Zehlendorf (ehemals Berlin Document Center), RKK 2003 0025 08; *Reichsbank-Erweiterungsbau in Berlin*, in: Volksparole, 15. Juli 1933.

121 In einem Interview mit dem Autor am 18. Mai 1994 behauptete Wendland, dass er für die Berufung verantwortlich gewesen sei (Tonbandaufzeichnung). Zum Aufbau der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste in Düsseldorf vgl. *Die Reichskammer der bildenden Künste. Landesstelle Rheinland in Düsseldorf*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 11. Januar 1934.

122 Hans Hupp (Direktor der Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf) an Ebel, 1. Juni 1934 (Stadtarchiv Düsseldorf IV 3743).

123 Gespräch mit Prof. Radziwill (wie Anm. 60). Ein Typoskript dieses Artikels mit dem Titel »Neues Wollen in der Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler« befindet sich im Franz Radziwill Haus und Archiv.

124 Es handelt sich um die Professoren Fritz Becker, Max Clarenbach, Leo Sebastian Humer, Walter Kersting und Alexander Zschokke.

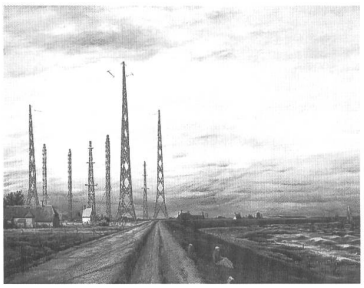
125 Der Maler hiess Erich von Perfall. Im Februar wurde auch Hans Kohlschein als Vertreter des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen in Presseberichten genannt. Nach einem Streit zwischen dem Verein einerseits und der Stadtverwaltung und Reichskammer der bildenden Künste andererseits zog sich Kohlschein offenbar zurück. Trotzdem führte er eine der zwei Gruppen älterer Düsseldorfer Maler in der Ausstellung; Perfall stellte bei ihm aus. Zum Streit vgl. Van Dyke 1996, S. 176–177.

126 Die vier Künstler waren Theo Champion, Otto Coester, Richard Schwarzkopf und Ludwig Siekmeyer.

127 Martin an Radziwill, 10. Februar 1934 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

128 *Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler*, Ausst.-Kat. Städtischer Kunstpalast, Düsseldorf 1934.

129 Grund an unbekannt (vermutlich an den Regierungspräsidenten Düsseldorf oder das Preussische Kultusministerium), ohne Datum (Personalbezogenes F. Radziwill, Mappe Nr. III, A6.7, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf); Hupp an Ebel, 1. Juni 1934 (wie Anm. 122).



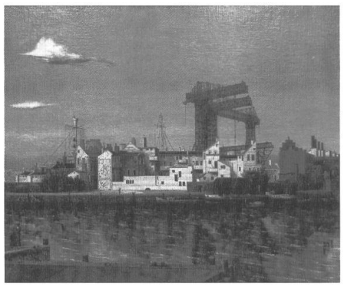


Abb. 15: Franz Radziwill, Der Sender Norddeich, 1933, Öl auf Leinwand auf Holz, 80 x 99,5 cm, Deutsches Postmuseum, Frankfurt a.M.

Abb. 16: Franz Radziwill, Vorstadthäuser in Bremen, 1933, Öl auf Leinwand, 81 x 99 cm, SMS Schloemann Siemag-AG, Düsseldorf.

Abb. 17: Franz Radziwill, Wilhelmshaven, 1928, Öl auf Leinwand auf Sperrholz, 95 x 115 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

und der Auswahl zweier seiner Bilder – »Die Strasse«, die seit 1933 bei Wendland im Kultusministerium gehangen hatte,[130] und »Der Sender Norddeich«, 1933 (Abb. 15) [131] – für den deutschen Pavillon der im selben Monat eröffneten Biennale in Venedig erreichte Radziwill seinen Zenit als kunstpolitischer Aktivist und staatlicher Künstler.

Radziwills Auswahl und ihre Rezeption

Fünf Gemälde stellte Radziwill in der von seinem Freund Theo Champion geleiteten Gruppe in Düsseldorf aus, in der neben ihm die Maler Herbert Böttger, Alfred Mahlau und Georg Schrimpf vertreten waren. Zusammen mit dem Bild »Vorstadthäuser in Bremen«, 1933 (Abb. 16) und einer nicht näher identifizierbaren Landschaft zeigte er sein erfolgreiches Gemälde »Wilhelmshaven«, 1928 (Abb. 17), das seit 1930 einem rheinischen Sammler gehörte, und seine zwei seit November 1930 beinahe ununterbrochen durch die Kunstwelt zirkulierenden Kriegslandschaften, »Der Unterstand am Naroczsee« und »Cambrai« (Abb. 5, 6). Damit entsprach er dem Prinzip der »Gemeinschafts-Ausstellungen«, nicht nur die neuesten Bilder zum Verkauf anzubieten, sondern die nach dem Ermessen des Künstlers besten und wichtigsten Arbeiten zu zeigen, um ein massgebendes Urteil über die Qualität seines Werks zu ermöglichen.

Zwei spezifische Ziele scheint Radziwill mit dieser Auswahl verfolgt zu haben: Implizit bekräftigte er mit der Zusammenstellung von den drei früheren Bildern und dem neuen, stilistisch praktisch identischen Gemälde seine im Februar 1933 geäusserte Ansicht, dass »eine neue Welt mit neuer Anschauung in der Kunst schon lange angebrochen« sei.[132] Diese Ansicht über die Unabhängigkeit einer seit längerem bestehenden, authentisch nationalen Malerei vom Erfolg einer politischen Partei artikulierte er nochmals in einem Interview, das in der »Völkischen Zeitung« im April 1934 erschien: »Unser Stil ist der«, erklärte Radziwill, »dass wir keinen haben. Vielleicht haben wir ihn deshalb gerade am meisten«. Der »Vorkämpfer einer artgemässen völkischen Kunstform«, wie Radziwill genannt wurde, fuhr fort: »Man erwarte auf der Gemeinschafts-Ausstellung aber keine sozialistische Kunst. Es gibt sie so wenig, wie es in der Landschaft einen sozialistischen Baum gibt. Unser Nationalsozialismus heisst: Tuchfühlung nehmen mit dem Volksgenossen.«[133] Damit folgte er in den Wochen vor der Eröffnung der taktischen Linie der Ausstellungsleitung, die jedweden Anspruch auf Vollständigkeit und repräsentative Endgültigkeit vermeiden wollte, um Erwartungen zu dämpfen und Spannungen mit den Mitgliedern der stark unterrepräsentierten alteingesessenen

130 Radziwill an Alfred Hentzen, 31. Januar 1934: Hanfstaengl an Radziwill, 21. Februar 1934 (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, ad Spec. 20, Bd. 82/3: 356, 360). In meinem Gespräch mit Wendland am 18. Mai 1994 erwähnte er seine Vorliebe für Backsteinarchitektur. Obwohl er eine Anekdote über Martin erzählte und den Verlust seiner von diesem geschaffenen Büste bedauerte, konnte oder wollte er sich an Radziwill nicht erinnern.

131 Radziwill malte das Bild 1933 für die Berliner Rundfunkausstellung (vgl. W. A. Luz [Arbeitsgemeinschaft Bildender Künstler »Rundfunk«] an Radziwill, 27. Mai, 1. und 14. Juni 1933 [Franz Radziwill Haus und Archiv]; Büscher, Gustav/W. A. Luz, *Ein Jahr neuer Rundfunk*, in: Velhagen & Klasings Monatshefte 48, Nr. 9, Mai 1934, S. 241ff.). In seinem ersten, handschriftlichen Werkregister trug Radziwill das Bild mit dem Datum 1933 ein (Franz Radziwill Haus und Archiv). Es wird jedoch in Schulzes Werkverzeichnis mit dem Datum 1932 versehen (vgl. Firmenich/Schulze 1995 [wie Anm. 11], S. 374).

132 Radziwill an seine Frau, ohne Datum, veröffentlicht in: Maass-Radziwill 1995 (wie Anm. 11), S. 47.

133 Gespräch mit Prof. Radziwill (wie Anm. 60). Diese Erörterung der Planung und Rezeption der »Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler« in Düsseldort basiert weitgehend auf den zahlreichen Zeitungsausschnitten, die im Stadtarchiv Düsseldorf (XXIV 1505) gesammelt sind.

134 Ungefähr gleichzeitig äusserte sich Grund: »Man erwarte nun aber von unserer Gemeinschafts-Ausstellung nicht etwa eine sinnfällige Manifestation des Stils des neuen Staates. Es ist wiederholt von führender Stelle sehr richtig betont worden, dass es nicht Aufgabe der nächsten Jahre sein kann, den Stil des neuen Reiches zu schaffen, wohl aber die Unterlagen dazu. Und diese Unterlage heisst: Sichwiederbesinnen auf Volkstum und Bodenverbundenheit, Wiederaufnahme zerrissener heimischer Kunstüberlieferung, Sauberkeit

Abb. 18: Franz Radziwill, Dämonen (ursprünglich Revolution), 1933/34 (mit nachträglichen Veränderungen aus den 50er Jahren), Öl auf Leinwand auf Holz, 99 x 125,5 cm, Sammlung Vittorio Olcese.

Künstlerverbände abzubauen.[134] Die letzteren argwöhnten, dass sich mit der für eine städtische Veranstaltung verhältnismässig kleinen Ausstellung eine neue Clique etablieren wollte.[135] Radziwills Äusserung entspricht aber auch seiner und Martins fundamentalen, von der Richtigkeit der eigenen Kunst überzeugten Haltung, mit der er gegen kitschig-überschwengliche, billig parteipolitische, opportunistische Malerei Stellung bezog.[136]

Nichtsdestotrotz war Radziwill Darstellungen mit politischem Inhalt nicht prinzipiell abgeneigt. Das beweist das grosse, wahrscheinlich im Frühjahr 1934 gemalte Bild »Revolution« (heute in wesentlich veränderter Form als »Dämonen« bekannt; Abb. 18). Ursprünglich zeigte die Leinwand lediglich einen aus stigmataartigen Wunden blutenden SA-Mann und ein paar Spatzen vor einem adretten, bodenständigen Backsteinhaus. Hiermit zeigte Radziwill seine Auseinandersetzung mit der kultischen, nationalsozialistischen Ikonographie des sich für deutsche Kultur und Nation aufopfernden »politischen Soldaten« (Abb. 19).[137] Auch Radziwills öffentlicher Beitrag zur »Gemeinschafts-Ausstellung« verdeutlichte seine keinesfalls abweisende Haltung gegenüber einer politisch aussagekräftigen Malerei und deutet auf das zweite Ziel seiner Auswahl hin. Das Bild »Wilhelmshaven«, das an Vermeers stolze Vedute von Delft erinnert,[138] war eine Ansicht aus dem Jahr, in dem die republikanische Reichsregierung mit dem intensivierten Wiederaufbau der Kriegsflotte begann. Radziwills Darstellung der Stadt widerlegt den Bericht des

künstlerischen Schaffens und nationaler Gesinnung, sich einem Gemeinschaftsgedanken unterzuordnen.« (Grund, Peter, *Volk und Kunst. »Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Kunst«*, in: Volksparole, 11. April 1934).

135 Vgl. die Meldung, die Radziwill Anfang März 1934 verfasste, »um alle falschen Urteile gleich abzubiegen« (Franz Radziwill Haus und Archiv, veröffentlicht in rheinischen Zeitungen zwischen dem 3. und 6. März 1934); Grund 1934 (wie Anm. 134); *Kunst-Umschau: Gemeinschaftsausstellung Deutscher Künstler in Düsseldorf*, in: Westdeutscher Beobachter (Köln), 10. April 1934.

136 Allerdings hatten auch andere Mitglieder der nationalsozialistischen Kunstszene, die man eher zu Martins und Radziwills Gegnern rechnen muss, seit 1932 in der Debatte um eine nationalsozialistische Kunst eine ähnliche Haltung angenommen (vgl. Hosaeus, Hermann, *Nationalsozialismus, Kunst und Künstler*, in: Deutsche Kultur-Wacht, Sondernummer, 1932, S. 4–5; Frickhoeffer, Otto, *Nationalsozialistische Partei-Kunst?*, in: Die Berliner Front, Nr. 6, 19. November 1932, S. 9–10; Goebbels,

Abb. 19: Gustav Stöcker, So war unser Kampf!, in: Deutsche Studenten-Zeitung 2, Folge 13 (28. Juni 1934), S. 3, Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Nummer 13 — DEUTSCHE STUDENTEN-ZEITUNG — Seite 3

So war unser Kampf!

30.7.32: Reinke, Otto, Bote, Königsberg Pr., SA-Scharführer. Beim Verteilen von Wahlzetteln für die NSDAP. in der Seitenstraße von einem Stoßtrupp der KPD. auf offener Straße überfallen und durch einen Messerstich in die Halsschlagader so schwer verletzt, daß er wenige Minuten danach verstarb.

Gedenktafel ermordeter SA.-Kameraden.

Feiglinge stellten sich 1918 auf den Boden der Tatsache, verschuldeten dadurch eine Zeit, in der es mit Deutschland rasend bergab ging, in der Deutschland an den Rand des Abgrunds gebracht wurde. Hätten sie damals so gehandelt, wie sie heute reden, sie hätten sich zu jenem Haufen Unentwegter geschlagen, hätten zu diesen gehalten und es wäre ihnen möglich gewesen, das Verhängnis von fast 15 Jahren der Schmach abzuwenden, aber sie waren zu feige. Sie blieben lieber zu Hause, lebten ihren Sattlein, kannten nur Geld und abermals Geld und bereicherten sich auf Kosten anderer, wurden Betrüger am Volk und an der Volksgemeinschaft. Hätten sie so gehandelt, wie sie heute reden, in den Jahren, als ein junger Gefreiter in München aufstand und ein Volk aufrief gegen dieses Regime, sie hätten sich zu ihm geschlagen und die Befreiung Deutschlands hätte nicht 15 Jahre auf sich warten lassen. Aber sie waren abermals zu feige. Sie liefen es zu, daß die Getreuen des Führers in unzähligen Gaustschlachten, in unzähligen Ueberfällen hingemordet wurden, sie redeten nichts davon, sie wollten nichts davon hören, denn es paßte ihnen nicht. Es stand zu sehr im Gegensatz zu ihrem Eigenleben, zu ihrer eigenen aufreibenden Ruhe. Dieser frische Wind, der durch diese Bewegung ging, paßte nicht in ihre sumpfige, verkommene Denkungsart. Sie fühlten, daß hier eine Bewegung heranwuchs, die ihnen feindlich gesinnt war, die gewillt war, ihr Leben anders zu gestalten, sie herauszureißen aus ihrem Moder und sie hineinzustellen in Arbeit und Kampf, sie hineinzustellen in die große Front eines ringenden Volkes.

Hätten jene Menschen so gehandelt, wie sie heute reden — 10 Jahre lang hatten sie Zeit, sich zu dieser Bewegung zu finden, aber sie fanden den Weg nicht. Sie verleugneten diese Bewegung, sie machten diese Bewegung verächtlich, sie verschwiegen diese Bewegung.

Aber plötzlich, als diese Bewegung aus eigener Kraft sich durchgesetzt hatte, da waren diese Menschen da, nicht mit der Tat, aber mit den Worten, sie redeten und redeten. Sie wollten diese Bewegung kaputt reden mit ihren leeren Phrasen und Worten.

Diese Bewegung läßt sich aber nicht mehr zerreden, diese Bewegung hat in einem Kampfe, in dem nicht geredet abgehandelt wurde, Hunderte von Toten gehabt, die auf das Konto derjenigen kommen, die heute reden. Denn die haben früher von diesen Toten nichts wissen wollen. Sie haben es zugelassen, daß eine marxistische Mordwelle über Deutschland hinwegbrauste, wie sie gemeiner und tierischer nicht sein konnte. Sie haben diese marxistische Mordwelle in Schutz genommen und haben ihr eine Lebensberechtigung zuerkannt und haben in gleichem Atemzuge den Kampf der Braunhemden als fanatisch, als absurd abgetan. Auf ihr Konto sind diese Toten zu stellen, die viehisch von verkommenen Marxisten hingemetzelt wurden. Auf ihrem Schuldkonto stehen sie — aber sie reden und reden von ihren Erfolgen, von ihrem Kampf. Sie reden, um ihre Schuld vergessen zu machen — aber ihr Reden wird ihnen nichts nützen, denn die Kameraden derer, die durch die Schuld jener feigen Packs gefallen sind, sie denken heute noch genau so wie vordem. Sie haben nichts vergessen und sie können es diesen Menschen nie vergeben, die die unendlich große Schuld am Tode ihrer Kameraden haben.

Es ist heute nötig, die Erinnerung wachzuhalten an diese Jahre des Kampfes, an die Jahre, in denen der feige Mord in den Straßen Deutschlands regierte. Diese Bilder der gemordeten Kameraden sollen Zeugen sein von dem Verbrechen, das ein feiges Bürgertum auf dem Gewissen hat — sie sollen denen, die den Kampf nie kannten, ein Bild des Kampfes geben, damit sie eine Ahnung von der Großartigkeit der Bewegung bekommen. Diese Bilder sollen nicht nur Anklage sein — sie sollen Aufruf sein an jene, die uns nicht kannten, das Erbe jener Toten mit zu übernehmen, mitzukämpfen für Deutschland — sie sollen Dank sein für diese Toten, die ihr Leben gaben für uns!

Es ist heute nötig, denen, denen das Erinnern peinlich ist, und denen, die kein Erinnern haben, weil sie den Kampf nicht kannten, immer und immer wieder zuzurufen: So war der Kampf! Vergeßt es nie!

Vergeßt es nie!

Gustav Stöcker.

8.8.32: Hellmann, Friedrich, Schlosservorsteher, Berlin, SA.-Mann. Auf dem Nachhauseweg von einer Massenversammlung durch Kommunisten erschossen (Unterleibsschuß).

8.8.32: Schulz, Fritz, Friseur, Berlin, SS.-Anwärter. Nach dem Reichstagswahlsieg erschossen, als er mit Kameraden an einem kommunistischen Lokal vorbeiging.

9.9.31: Thielsch Hermann, Autoschlosser, Berlin, SA.-Mann. Beim Vorbeimarsch vor einem SA.-Lokal von kommunistischer Terrorgruppe erschossen.

Gedenktafel

für in Deutschland Gefallene

Jeder von uns, der fiel,
hatte Deutschland zum Ziel,
daß es wieder frei,
stark und herrlich sei!
Unser Herz, das brach,
unser siegender Ruhm ruft:
„Folgt nach!"

Wilhelm von Schyll.

Revolutionskalender

21.–29. Juni 1933.

Am 23. Juni gibt das Gesetz zur Schaffung der Reichsautobahnen Hunderttausenden neue Arbeit und Brot. Eine Großtat deutschen Geistes, deutscher Arbeit und Kühnheit beginnt.

In dem Streite der protestantischen Kirche klärt der preußische Kultusminister die Lage durch die Ausschreibung allgemeiner Kirchenwahlen. Am 24. Juni erringen die auf nationalsozialistischem Boden stehenden „Deutschen Christen" einen überwältigenden Sieg. Der Wehrkreispfarrer Müller wird zum Reichsbischof bestellt und bildet die geeinte deutsche protestantische Reichskirche.

Am 29. Juni zieht Hugenberg endlich die Konsequenzen seines unverantwortlichen Sabotageversuches auf der Londoner Weltwirtschaftskonferenz und gibt sein Ministeramt zurück.

Am gleichen Tage bestimmt die Regierung, daß der Stellvertreter des Führers der NSDAP. in Zukunft an Kabinettssitzungen und Ministerreden teilnimmt.

Das Reichs-Wirtschaftsministerium übernimmt Dr. Schmitz, der alte Programmmaniker der NSDAP., Gottfried Feder wird Staatssekretär. Damit hat auch das Wirtschaftsgebiet eine starke nationalsozialistische Führung bekommen.

Zum Reichs-Landwirtschaftsminister wird der Bauernführer der NSDAP., R. Walter Darré, berufen. Der entscheidende Schlag gegen die kapitalistische Reaktion ist geführt, der Neuaufbau des Reiches in den Grundfesten gesichert.

Juni 1934: Die Revolution geht weiter.

Denk daran!

Die Bilder zum Artikel „So war unser Kampf" sind mit Genehmigung des Eckart-Kampf-Verlags dem Buche „Kerker", von Otto Strasser, entnommen.

Joseph, *Die deutsche Kultur vor neuem Anfang* [Rede zur Gründungsfeier der Reichskulturkammer am 15. November 1933], in: Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, hrsg. von Ernst Adolph Dreyer, Berlin 1934, S. 23–32, besonders S. 29–30). In seiner Rede in Düsseldorf erklärte auch Rosenberg: »Wenn wir auch die Kunst in unsere Weltanschauung einbeziehen, so bedeutet das keine Politisierung im oberflächlichen Sinne. Für uns ist Politik gestaltende Geschichte und Gestaltung des gesamten deutschen Lebens. Bescheiden müssen wir zugeben, dass wir noch keine künstlerische Darstellung des Lebensgefühls besitzen, das uns seit vierzehn Jahren erfüllt.« (*Eröffnung der Düsseldorfer Kulturwoche*, in: Volksparole, 6. Mai 1934).

137 Vgl. Van Dyke 1994 (wie Anm. 11); Soiné, Knut, *»Wohin in dieser Welt?« Zur Malerei Franz Radziwills 1933–1945«*, unveröffentlichtes Manuskript, 1994; März 1995 (wie Anm. 28), S. 27; Van Dyke 1996, S. 189–202; Peters 1996 (wie Anm. 11), S. 143–166. Zum nationalsozialistischen Heldenkult vgl. Behrenbeck, Sabine, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, (Kölner Beiträge zur Nationsforschung 2), Vierow bei Greifswald 1996.

138 Dieser kunsthistorische Bezug wurde von einem Kritiker im Frühjahr 1934 erkannt (Schneider, Otto Albert, *Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler. Düsseldorf Mai-Oktober*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 5. Mai 1934).

139 Kisch, Egon Erwin, *Die Weltumseglung der »A. Lanna 6«*, in: Der Rasende Reporter, 2. Aufl., Berlin 1996 [1925], S. 28–53, besonders S. 37. Kisch schrieb die Geschichte im Jahr 1920.

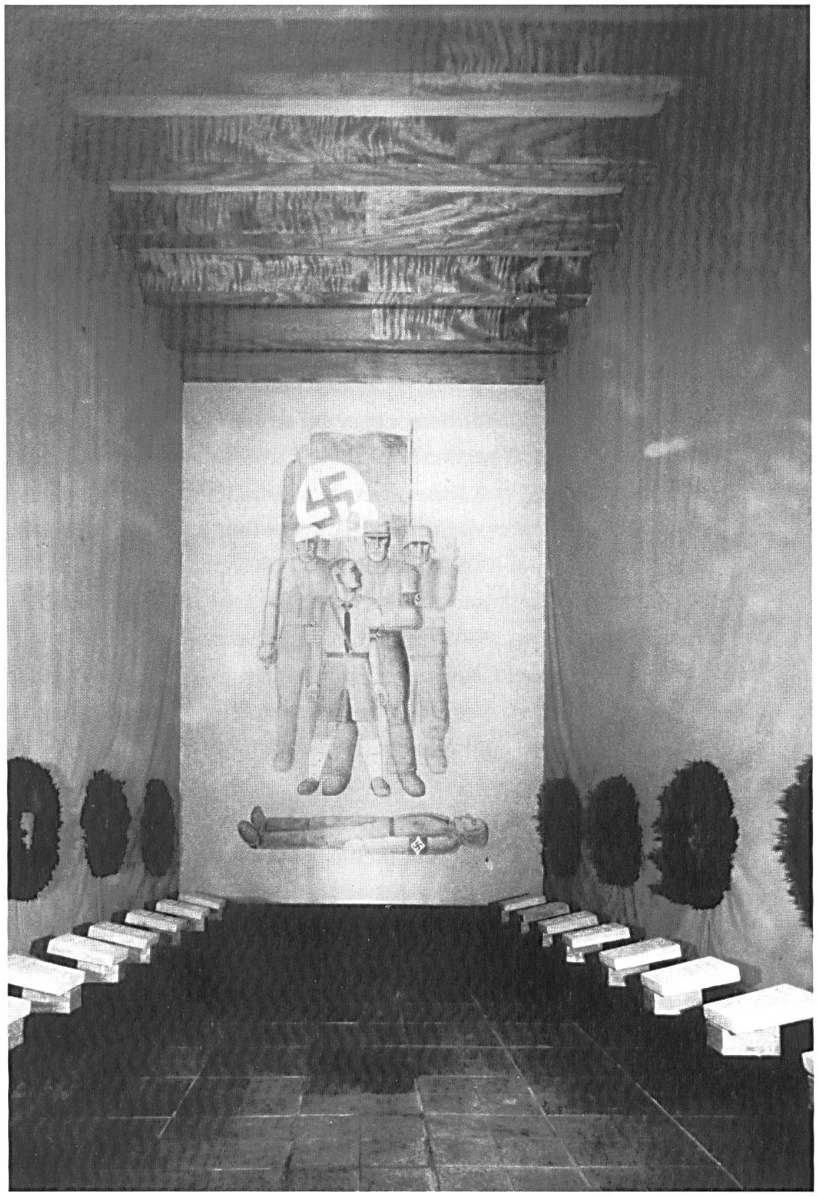
140 In einer vorbereitenden aquarellierten Zeichnung war nur der Mast eines Schiffes erkennbar (vgl. Firmenich/Schulze 1995 [wie Anm. 11], S. 294).

141 Die genaue Identifizierung des Blattes ist nicht möglich. Meistens werden die sechs Holzschnitte auf 1936 datiert, weil sie erst dann fertiggestellt und mit dieser Jahreszahl versehen wurden (vgl. Alberg, Werner, *Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 62–67).

142 Für einige Kritiker war die Ausstellung insgesamt nicht politisch genug; gerade dies gefiel anderen, die daraus eine wenig opportunistische Haltung der Ausstellungsleitung ableiteten. Für die erste Position vgl. Lers, *Zwei Ausstellungen in Düsseldorf: Der Kampf der NSDAP. – Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler 1934*, in: Essener Volks-Zeitung, 8. Mai 1934; für die zweite Schn., *Eröffnung heute, Samstag: Gemeinschafts–Ausstellung deutscher Künstler in Düsseldorf, Mai–Oktober*, in: General Anzeiger, 5. Mai 1934, und Flemmig, *In Düsseldorf: Gemeinschaftsausstellung Deutscher Künstler*, in: Völkischer Beobachter, Reichsausgabe, 5. Juli 1934.

linken Reporters Egon Erwin Kisch, der 1920 Wilhelmshaven als eine sterbende Stadt beschrieben hatte.[139] Aus den pittoresken Häusern ragt ein gewaltiger, aber filigraner Werftkran empor. Das Bild scheint keine bedrohliche Übermacht der Technik zu versinnbildlichen, denn Radziwill stellte den Kran vor einem strahlenden blauen Himmel dar und veranschaulichte eine symbiotische Beziehung zwischen Stadt und Kriegsmarine durch seine sorgfältige Abstimmung der Umrisse des Kreuzers mit denen der Häuser links.[140] Schliesslich waren »Der Unterstand am Naroczsee« und »Cambrai« die einzigen Bilder der Ausstellung mit offenem politischem Inhalt, abgesehen von einem Blatt der Holzschnittfolge »Totentanz der SA« des Graphikers Richard Schwarzkopf.[141] Mit diesen drei Gemälden profilierte sich Radziwill im Vergleich zu den übrigen, knapp 500 Exponaten als aussergewöhnlicher Maler, der sich mit bedeutsamen historischen Themen ernsthaft auseinandersetzte.[142] Radziwills Auswahl seiner Bilder verband ihn als nationalsozialistischen

Abb. 20: Leo Sebastian Humer, Wandgemälde in der »Ehrenhalle für die Gefallenen des I. Weltkrieges, der SA, SS und HJ«, 1934, Technik und Masse unbekannt. Foto Nr. III 413 008 (Fotograf Julius Söhn), Stadtarchiv Düsseldorf.



Künstler mit Schwarzkopf, der seit Ende 1933 als Lehrbeauftragter an der Düsseldorfer Kunstakademie tätig war, und mit dem im Oktober 1933 nach Düsseldorf berufenen Leo Sebastian Humer, der ein den »Opfertod« eines SA-Mannes symbolisierendes Wandgemälde für die »Ehrenhalle« der Propagandaschau malte (Abb. 20).[143]

Radziwill war einer der Ausstellungsteilnehmer, mit dessen Arbeiten sich die Kritiker in ihren Besprechungen am ausführlichsten beschäftigten.[144] Sie waren von der Thematisierung der Technik in seinen gelegentlich unheimlich wirkenden Bildern stark beeindruckt. Am erfolgreichsten war »Wilhelmshaven«, das von einem Kritiker der »Völkischen Zeitung« als »eines der unvergesslichsten Bilder der Ausstellung« und von einem nationalsozialistischen Kritiker als Höhepunkt von Radziwills Werk bezeichnet wurde.[145] In der konservativen »Kölnischen Zeitung« schrieb Werner Witthaus, dass Radziwill »das Erschaute und in der Erinnerung

143 Ein ehemaliger Student Radziwills berichtet, dass er zufällig und überraschend sah, wie Humer die Figur des SA-Mannes in Radziwills Bild »Revolution« zeichnete, während Radziwill Modell stand bzw. lag (vgl. Radziwill 1995 [wie Anm. 41]).

144 Champions gesamte Gruppe war von einigen Kritikern als die beste der Ausstellung bezeichnet worden (vgl. *Kunst in Düsseldorf*, in: Neue Zürcher Zeitung, 18. Juli 1934, und Pfitzner, C., *Die »Gruppe Champion«*, in: Nationalzeitung [Essen], 8. September 1934).

145 E. L., *Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler, Düsseldorf*, in: Völkische Zeitung, Nr. 18, Mai 1934; Inflex, *Künstler verlangen nach Aufgaben. Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler in Düsseldorf*, in: Westdeutscher Beobachter, 3. September 1934.

Hastende kühl in eine phantastisch ausgedachte schillernde Unwirklichkeit [überträgt]. Er ist wagemutig in der Konstruktion«. Er wolle unbedingt »über das Verharrende« hinwegkommen: »Dieser ungehemmte Wille hebt sie [Radziwill und Bernhard Gaertner, d. Verf.] und noch einige andre aus der Masse heraus [...].«[146] Wie schon in Berlin im Frühjahr 1933 ragte Radziwill auch hier hervor.

Allerdings betrachteten mehrere Kommentatoren die Eigenartigkeit von Radziwills Malerei mit Argwohn. Ein führender Düsseldorfer Kunstkritiker beschrieb ihn anerkennend als einen Maler, »der unser hartes Zeitalter der Technik, der kämpferischen Auseinandersetzung der Menschen mit den Elementen und miteinander unerbittlich scharf und doch wiederum romantisch sieht«. An der koloristischen »Krassheit« und dem »rücksichtslosen Willen zur Sachlichkeit« von Radziwills Bildern nahm der Rezensent aber Anstoss.[147] Paul Joseph Cremers, ein nationalistischer Schiftsteller in Essen, schrieb nicht nur von Radziwills »Temperament und Können«, sondern verwendete für dessen Bilder auch die negativ besetzten Termini »Kälte« und »Kunstverstand«, die Ungemütlichkeit, Unnatürlichkeit und rationale Kalkulation implizierten; Cremers war keineswegs der einzige, der sich so äusserte.[148] Die beunruhigenden Qualitäten der »Neuromantik«, die ihre Fürsprecher vor 1933 hervorgehoben hatten, wurden nun zunehmend mit Skepsis aufgenommen.[149] Ausgehend von Radziwills vermeintlich »russischem Blut«, das Schapire und Niemeyer betont hatten, konnten diese Qualitäten nun – wie es einige Monate später in Mannheim geschah – Anlass zu gegensätzlichen Betrachtungen geben.[150]

Während der Weimarer Republik waren künstlerische und literarische Darstellungen des Weltkriegs bekanntlich wie kaum etwas anderes dazu geeignet, erbitterte ideologische Kontroversen zu entzünden. Seit ihrer ersten Ausstellung im Herbst 1930 hatten Radziwills Kriegsbilder hingegen nur Zustimmung in der Öffentlichkeit erfahren, waren immer wieder als erhaben und für ein Kriegsdenkmal geeignet charakterisiert worden.[151] Dieser Konsens bildete sich jedoch 1934 in Düsseldorf nicht heraus. Einerseits galt einem Kritiker der »Völkischen Zeitung« das Bild »Cambrai« als »grandiose Vision des Krieges«.[152] Andererseits lösten die beiden »Panoramen der Verwüstung«[153] beim Kritiker des »Westdeutschen Beobachters« Unbehagen aus; von ihm stammt die erste ablehnende Rezension der Bilder, die überliefert ist. Man spüre ihnen »die Absicht, Gruseln zu machen, an und wird verstimmt«.[154] Andere Kommentatoren äusserten sich über die Gemälde weder klar bejahend noch explizit kritisch.[155] Diese geteilte Rezeption verdeutlicht, dass Radziwills politisch engagierter Versuch, die »Neuromantik« der nationalsozialistischen Kunstwelt zu adaptieren, auf erhebliche Schwierigkeiten stiess. Das galt vor allem für seine Bilder mit historischen und politischen Themen. Nach der Ermordung der SA-Führung am 30. Juni 1934 hätte das Bild »Revolution« durch seine erzählerische Offenheit eventuell als Kritik an Hitlers Verhalten gedeutet werden können; jedenfalls ist bisher keine öffentliche Ausstellung des Gemäldes bis 1949 dokumentiert.[156] Im Gegensatz dazu stellte Radziwill seine Kriegslandschaften immer wieder aus. Für das Bild »Cambrai« fand er jedoch erst 1939, durch die Vermittlung eines befreundeten Admirals, mit General Hugo Sperrle, dem ehemaligen Kommandeur der Legion Condor in Spanien, einen Käufer.[157] Im Frühjahr 1934 und danach fand Radziwills Malerei in und ausserhalb der nationalsozialistischen Presse immer wieder Aufmerksamkeit und Anerkennung. Für viele Betrachter war

146 Witthaus, Werner, *Rückblick auf eine Kunstschau*, in: Kölnische Zeitung, 2. Oktober 1934.

147 Schneider 1934 (wie Anm. 138).

148 Cremers, Paul Joseph, *Deutsche Kunst 1934. Die Gemeinschafts-Ausstellung in Düsseldorf*, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 6. Mai 1934. Vgl. auch Lers 1934 (wie Anm. 142).

149 Van Dyke 1994 (wie Anm. 4), S. 146.

150 Vgl. mt., *Galerie Buck. Kollektion Prof. Fr. Radziwill*, in: Hakenkreuzbanner. Das Nationalsozialistische Kampfblatt Nordwest Badens, 24. Juli 1934; Galerie Buck an Firma Dr. Becker und Newmann, 28. Juli 1934 (Franz Radziwill Haus und Archiv); Van Dyke 1996, S. 187 und S. 217. Zur Charakterisierung von Radziwill als »russisch« vgl. Schapire, Rosa, *Franz Radziwill*, in: Das Kunstblatt, H. 1, 1921, S. 17–19; Niemeyer, Wilhelm, *Über den Maler Franz Radziwill*, in: Kündung I, Nr. 3, 1921, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 231–232; ders., *Franz Radziwill-Ausstellung neuer Malereien im Kunstverein*, in: Kündung I, Nr. 11/12, 1921, veröffentlicht in: ebd., S. 232–235; ders., *Der Maler Franz Radziwill*, in: Hamburger Nachrichten, 21. November 1930, veröffentlicht in: ebd., S. 235–239.

151 Zur Rezeption von »Narocz« und »Cambrai« vor 1934 vgl. Van Dyke 1996, S. 52–60 und S. 143–147.

152 E. L. 1934 (wie Anm. 145).

153 Zu diesem Begriff siehe Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993, S. 89–95.

154 Inflex 1934 (wie Anm. 145).

155 Lasch, Bernd, *Rundgang durch die Ausstellung*, in: Volksparole, 5. Mai 1934; Cremers 1934 (wie Anm. 148).

156 März 1995 (wie Anm. 28), S. 27, und Schulze, in: Firmenich/Schulze 1995 (wie Anm. 11), S. 376. Das Bild hing in Radziwills Atelier nach dessen Rückkehr nach Dangast, wie ein Foto von ca. 1936 zeigt, wo es von seinen Bewunderern aus der Gauleitung in Oldenburg hätte betrachtet werden können. Für eine unkommentierte Abbildung des Fotos vgl. *Franz Radziwill. Raum und Haus*, hrsg. von Konstanze Radziwill und Hans Heinrich Maass-Radziwill, überarb. Neuaufl., München/Luzern 1988, S. 26.

157 Admiral Hermann von Fischel an Radziwill, 2. November und 21. Dezember 1938; Luftgaukommando VII (München) an Radziwill, 14. Januar 1939; Radziwill an Luftgaukommando VII, 19. Januar 1939 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

sie jedoch formal zu unkonventionell, ikonographisch zu ambivalent und damit schlichtweg zu unverständlich, als dass sie hätte vorbehaltlos akzeptiert und gepriesen werden können.

Das Ende der »Gemeinschaft«

Am 23. Dezember 1933 berichtete Martin Radziwill, dass die zweite »Gemeinschaft« in Berlin »heiss umstritten« gewesen sei. In erster Linie richtete sich die Kritik anscheinend gegen ihre Mittelmässigkeit. In seinem Brief bemüht Martin sich um eine Rechtfertigung: »Namen herauszustellen, ist Sache der Museen. Stile wachsen nicht programmatisch. Aber es gilt, aus Vorhandenen eine Basis zu schaffen, auf der auch der Einzelne, Schöpferische erst stehen kann. Was ist Leistung, wenn sie nicht als Bekrönung eines breiten Stufenbaus dasteht? Darum sollen sich die Wenigen, die zum Grösseren berufen sind, zur Gemeinschaft bekennen, die sich aus guten, aber nicht n u r aus schöpferischen Kräften aufzubauen hat.«[158] Ungeachtet der Ablehnung, die dieser pädagogisch anmutende Ansatz bei Martins erklärten Zielen geradezu herausfordern musste, verfolgte auch die Leitung der »Gemeinschafts-Ausstellung« in Düsseldorf die programmatische Absicht, keine »Sensationen« und nicht nur die Teilnahme von »Namen« zu suchen.[159] Diese Ausrichtung war vermutlich stark sowohl von der sozialpolitischen Notwendigkeit, möglichst vielen örtlichen und regionalen Künstlern die Teilnahme zu ermöglichen, als auch von Absagen bedingt.[160] Die klar strukturierte, aber künstlerisch durchschnittliche Ausstellung mit vielen überregional unbekannten Teilnehmern wurde jedoch ausschliesslich als begründeter Bruch mit der chaotischen, liberalen und individualistischen Vergangenheit propagiert. Sie sollte ein Exempel für eine in der Breite des Volkes statt in der Bodenlosigkeit der Gesellschaft aufgebaute Kunstpolitik statuieren.

Die Reaktion auf die Ausstellung war gemischt. Neben einigen Kommentatoren, die die Zusammenstellung vorbehaltlos bejubelten,[161] fanden etliche Beobachter, dass die regionale Gewichtung der Veranstaltung deren nationalen Anspruch nicht einlöste. Sie vermissten auch zahlreiche namhafte Künstler, die vom Regime bereits anerkannt worden waren oder deren Status noch nicht geklärt war.[162] Über die ausgestellten Exponate schrieben die Rezensenten mehr oder weniger höflich, aber im allgemeinen zurückhaltend und gelegentlich ausgesprochen gelangweilt vom »anständigen Durchschnittsniveau«, vom »gediegenen« oder »gesunden« Mittelmass.[163] Trotz dieser Zeichen von Enttäuschung würdigten dennoch die meisten Kunstkritiker die Absichten der Ausstellungsleitung und betrachteten deren Programm als einen bemerkenswerten Beitrag zur Reform des Ausstellungswesens im Sinne des Nationalsozialismus. So schloss im Juli 1934 ein Artikel im »Völkischen Beobachter«: »Die diesjährige Ausstellung in Düsseldorf ist Aufbruch in eine neue Zeit künstlerischen Wollens und Wirkens.«[164] Diese optimistische Prognose sollte sich nicht bewahrheiten. Vielmehr war die »Gemeinschafts-Ausstellung« der Höhe- und zugleich Schlusspunkt von Martins und Radziwills Versuch, die Kunstwelt von Grund auf zu verändern.

Wenige Tage nach der Eröffnung der Düsseldorfer »Gemeinschafts-Ausstellung« argumentierte Martin in einer Düsseldorfer Zeitung, dass »das Mannestum des

158 Martin an Radziwill, 23. Dezember 1933 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

159 *Die werdende Kunstausstellung. Die Kunst aus dem Volke für das Volk – Schon viele Säle fertig*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 20. April 1934; *Düsseldorfer Gemeinschaftsausstellung fertig*, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 20. April 1934. Vgl. auch: Gespräch mit Prof. Radziwill (wie Anm. 60) und Grund 1934 (wie Anm. 134).

160 Witthaus, Werner, *Deutsche Kunstausstellung Düsseldorf. Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler. Ein erster Überblick*, in: Kölnische Zeitung, 5. Mai 1934.

161 Ernst, Wolfgang, *Eine riesige Ausstellung in Düsseldorf. Schau der deutschen Revolution. Der Kampf der NSDAP und Gemeinschaftsschau deutscher Künstler*, Zeitungsausschnitt ohne Angaben (Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, RW 4, Nr. 8); v[on]. Börries, *Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler, Düsseldorf 1934*, in: National-Zeitung, 4. Mai 1934; Klein, Dr. Karl, *Neue Deutsche Kunst* [...] , in: Düsseldorfer Tageblatt, 5. Mai 1934.

162 Eine Kritik lautete beispielsweise: »Wo sind in dieser Ausstellung so wesentliche Vertreter der Malerei wie Hüther, Schlemmer, Weidemann, Hofer, Kanoldt, Jäckel, Götz, W. Klemm, Dix oder Siebert? Warum vermisst man bei den Plastikern Barlach, Marcks, Arno Breker, Knecht, Bleeker, Thorak und Kolbe?« (E. L. 1934 [wie Anm. 145]). Vgl. auch Dr. St., *Gemeinschafts-Ausstellung Deutscher Künstler. Zur heutigen Eröffnung im Düsseldorfer Kunstpalast*, in: Der Mittag, 5./6. Mai 1934.

163 Vgl. z.B. Sprüngli, Theo A., *Gemeinschaftsausstellung in Düsseldorf*, in: Magdeburgische Zeitung, 26. Mai 1934; Dr. St. 1934 (wie Anm. 162); ders., *Die Düsseldorfer Ausstellung 1934*, in: Westfälische Landeszeitung, 5. Mai 1934.

164 Flemmig 1934 (wie Anm. 142).

Volkes« sich in »grossen Verbänden« für den »schweren Kampf um neue echte Gemeinschaft« einreihen sollte, weil in ihnen »gemeinschaftliches Empfinden seine erste und allgemeinste Prägung [erführe]«. Er gab jedoch zu bedenken, dass solche Verbände, die er als »soldatische Form« bezeichnete, für individuell arbeitende Künstler ungeeignet wären. Diesen Gegensatz hob er wiederum dadurch auf, indem er die Kleingruppen, die den Kern seines »Gemeinschafts«-Konzeptes bildeten, mit den im Weltkrieg entwickelten Stosstrupps verglich: »Gekämpft wird nicht mehr mit cäsurenlos aufgereihten Massen, sondern mit kleinsten selbstverantwortlichen und selbsthandelnden Einheiten. Das gilt im Künstlerischen wie im Soldatischen. Ist diese formale Ähnlichkeit auf extremsten Gebieten nur ein Zufall? Oder ist der Künstler nicht doch ein Soldat? Berufener Kämpfer einer neuen Kultur, Soldat eines tausendjährigen Reiches?«[165]

Damit erinnerte Martin an die Grenzziehung zwischen der Etappe bzw. der bürgerlichen Gesellschaft und den gemeinschaftlichen Gruppen der Frontsoldaten, die in der nationalistischen, neokonservativen Kriegsliteratur der Weimarer Republik geläufig gewesen war.[166] So formulierte er, nur wenig verschleiert, eine elitäre, ja avantgardistische Gegenposition zur zentralisierten, zünftigen Reichskammer der bildenden Künste, deren bürokratische Regelung der Kunstwelt später auch den inzwischen völlig einflusslos gewordenen Wendland zur Kritik anregte.[167] Noch im Dezember 1934 verteidigte Martin die verschiedenen »Gemeinschafts«-Ausstellungen als Versuche, »die nationalsozialistischen Grundsätze der Gemeinschaft und der persönlichen Verantwortung im Kunstausstellungswesen zur Wirkung« kommen zu lassen.[168] Dennoch muss ihn ständige Kritik an den Ausstellungen wohl ermattet haben; im Juli 1935 zeigte er sich vom »unorganischen Gebilde« des »sogenannten Kunstaufbaus« enttäuscht.[169] Ab Ende 1934 widmete er sich gänzlich der von ihm geleiteten Ateliergemeinschaft Klosterstrasse und ihren Ausstellungen in Berlin. Obwohl er sich immer noch glücklich schätzte, wenn seine Vorstellungen und Entwürfe in der NSDAP Anerkennung fanden,[170] konnte Martin sich mit der Verwandlung der »Bewegung« in eine Staatspartei, in der nun andere kunstpolitische Vorstellungen massgebend waren, nicht recht versöhnen. Sein Rückzug in die Ateliergemeinschaft ist ein deutliches Zeichen seines wachsenden Abstands von der Kunstpolitik des Regimes. Diese Entwicklung und sein Beistand für kunstpolitisch problematische, ausgegrenzte Künstler sind jedoch nicht, oder nur »sehr begrenzt«, wie Meinik richtig erkennt, mit politischem Widerstand gleichzusetzen.[171]

Auch für Radziwill stand die »Gemeinschafts-Ausstellung« am Anfang einer Phase der Enttäuschung. Zweifellos hing dies mit den für ihn ungünstig verlaufenden Entwicklungen innerhalb der Düsseldorfer Kunstakademie und der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste zusammen. Ausserdem mag ihn die Entscheidung der Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf im Frühjahr 1934, eines seiner Bilder nicht wie in Aussicht gestellt zu erwerben, erzürnt haben.[172] Schliesslich wird die weitverbreitete Ernüchterung und Unzufriedenheit über den Alltag nach der Euphorie der »nationalsozialistischen Revolution« auch Radziwill bedrückt haben; sein späteres Urteil, dass die »Gemeinschafts-Ausstellung« eine arge Enttäuschung für die daran teilnehmenden Maler gewesen sei, war mit einer Kritik am unüberwundenen Materialismus der deutschen Gesellschaft verknüpft.[173]

James A. Van Dyke

165 Martin 1934 (wie Anm. 40). Vgl. auch Witthaus, Werner, *»Gruppe« – »Mannschaft«. Kunstbrief vom Niederrhein*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 24. Mai 1934; *Deutsche Kunst ins deutsche Heim!* [...], in: Volksparole, 3. August 1934.

166 Prümm 1976 (wie Anm. 44), S. 143–146.

167 Wendland an Hans Hinkel, 29. Januar 1936 (Bundesarchiv, Aussenstelle Zehlendorf [ehemals Berlin Document Center], RKK 2400 0371 20). Der Architekt wurde spätestens im Oktober 1935 von seiner Position im Reichs- und Preussischen Kultusministerium verdrängt (vgl. Wendland an Hinkel, 7. Oktober 1935, ebendort).

168 Martin, Günther, *Die Gemeinschaftsausstellung. Antwort an Otto Andreas Schreiber*, in: Deutsche Zeitung, 16. Dezember 1934.

169 Martin an Radziwill, 5. Juli 1935 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

170 Martin an seine Mutter, 3. Dezember 1934 (Nachlass Martin).

171 Meinik 1994 (wie Anm. 11), S. 21.

172 Stadtarchiv Düsseldorf IV 338, 83–90.

173 Radziwill an Champion, 15. November 1935 (Nachlass Champion, Fotokopie im Franz Radziwill Haus und Archiv).

Auf jeden Fall notierte Martin im Dezember 1934, dass Radziwill ihm »niedergeschlagen« aus Düsseldorf mitgeteilt hätte, dass »die katholische Umgebung [...] kein Boden für seine Arbeit« sei.[174] Kurze Zeit später berichtete der gegen den Maler intrigierende Führer der Studentenschaft der Düsseldorfer Kunstakademie, dass Radziwills Engagement für die NSDAP nachgelassen hätte und er nicht mehr in Uniform auftreten würde.[175] Obwohl dieser Bericht von Radziwills enthusiastischer Zustimmung zur »Einigkeit des neuen Reiches« im März 1935 relativiert wird,[176] bleibt festzuhalten: Nach der »Gemeinschafts-Ausstellung« versuchte Radziwill nur ein weiteres Mal, eine Ausstellung nach Martins Vorstellungen zu organisieren. Diese bescheidene Veranstaltung zeigte jeweils fünf bis acht Arbeiten von sechs Malern, die Radziwill durch »Die Gemeinschaft« oder die »Gemeinschafts-Ausstellung« kennengelernt hatte. Die Ausstellung fand im Mai 1935 im Schleswig-Holsteinschen Kunstverein in Kiel statt, fern von Düsseldorf oder anderen Kunstzentren. Sie erregte kein Aufsehen.[177]

Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung informierte Radziwill die Mitarbeiter des Kunstvereins in Kiel, dass »gegen eine Ausstellung von ihm Protest eingelegt werden könnte«.[178] Obwohl seine »neusachlichen« oder »neuromantischen« Bilder ihre Betrachter oft irritierten, waren es doch seine expressionistischen Anfänge, die Radziwill im Frühjahr 1935 einholten. Im Herbst 1934 entdeckte der umtriebige, bei vielen Parteigenossen verhasste Agitator Walter Hansen frühe Malversuche und Bilder von Radziwill in Hamburg und denunzierte ihn dort sowie auch in Düsseldorf und Weimar als getarnten, den Nationalsozialismus sabotierenden »Kunstbolschewisten«.[179] Dennoch versicherte die Leitung des Kunstvereins in Kiel Radziwill, dass sie keine Bedenken gegen seine »ernsten und sehr schönen Bilder« hege.[180] Diese Mitteilung erfolgte, nachdem der von Hitler persönlich bestellte[181] Direktor der Nationalgalerie, Eberhard Hanfstaengl, der 1933 die Kriegskunstausstellung in München organisiert und 1934 den deutschen Pavillon in Venedig betreut hatte, dem Direktor des Kunstvereins in Kiel geschrieben hatte: »Von den Schwierigkeiten, die Radziwill gehabt hat und noch hat, habe ich zwar gehört, aber ich glaube nicht, dass man ihm, der doch erst nach dem Umsturz Professor an der Düsseldorfer Akademie geworden ist, ausserdem der SA angehört, ernstlich etwas anhaben kann.«[182] Hanfstaengls Auffassung sowie Radziwills zuversichtlicher Glaube an die persönliche Unterstützung des Reichs- und Preussischen Kultusministers Rust erwiesen sich jedoch als verfehlt.[183] Fotos, die Hansen nach Weimar geschickt hatte, erregten die Aufmerksamkeit von Paul Schultze-Naumburg, der sie dem Parteirichter Walter Buch und Hitlers Stellvertreter Rudolf Hess oder seinem Stab in München vorlegte.[184] Ungefähr zum selben Zeitpunkt, als Hanfstaengl seinen Brief verfasste, schickte Hess oder ein Mitglied seines Stabs eine Anfrage betreffend Radziwill an das Reichs- und Preussische Kultusministerium.[185] Das Ministerium gab dem Druck der Reichsleitung der NSDAP schnell nach. Am 25. Juni 1935 wurde der überraschte Maler seiner Professur enthoben.

Damit begann ein neues, ambivalentes Kapitel in Radziwills Karriere. Dieses spitzte sich, trotz der Unterstützung von gut postierten Freunden im Rheinland wie Werner Peiner und nationalsozialistischen Funktionären und Führern in Nordwestdeutschland wie Gauleiter Karl Röver in Oldenburg, zwischen September 1937 und Mai 1938 zu. Unter anderem wurde »Die Strasse« beschlagnahmt, grössere

174 Martin an seine Eltern, 30. Dezember 1934 (Nachlass Martin, Abschrift im Franz Radziwill Haus und Archiv). Es bleibt unklar, ob Radziwill sich tatsächlich über seine »katholische Umgebung« beklagte, oder ob Martin dessen Situation so analysierte. Jedenfalls existieren Anhaltspunkte dafür, dass Radziwill den Katholizismus für ein ebenso grosses Problem für die deutsche Nation wie die jüdische Bevölkerung hielt; Radzwill und seine Freunde waren, dies sei hier angemerkt, keineswegs frei von Antisemitismus (vgl. Radziwill an Niemeyer, 24. Juni 1924, veröffentlicht in: Wietek 1990 [wie Anm. 1], S. 98; Radziwill an seine Frau, 9. April 1932 [Franz Radziwill Haus und Archiv]; Interview mit Constant Vecht [dem Sohn von Radziwills langjährigem holländischen, jüdischen Kunsthändler Jack Vecht], in: Radziwill 1995 [wie Anm. 41]).

175 Personalakte Radziwill (wie Anm. 110).

176 Vgl. Radziwills »Reisebericht von der Fahrt mit dem Panzerschiff ›Deutschland‹ nach Südamerika vom 14. März bis zum 18. April 1935«, veröffentlicht in: Soiné 1992 (wie Anm. 96), S. 165–179, besonders S. 174.

177 Im Januar 1935 forderten der Schleswig-Holsteinsche Kunstverein und Radziwill die Maler Heinrich von Basedow, Herbert Böttcher, Fritz Burrmann, Theo Champion, Alfred Duprés, Peter Förster, Hasso von Hugo, Franz Lenk, Gerd Meyer, Werner Peiner und Georg Schrimpf auf, jeweils sechs bis acht Gemälde für eine Ausstellung einzureichen. Es konnte bisher festgestellt werden, dass Burrmann, Champion, Duprés, Hugo, Meyer und Radziwill Arbeiten ausstellten (vgl. die Korrespondenz zwischen Radziwill und dem Schleswig-Holsteinschen Kunstverein zwischen Januar und Mai 1935 [Franz Radziwill Haus und Archiv]).

178 A. Haseloff (Schleswig-Holsteinscher Kunstverein) an Eberhard Hanfstaengl, 13. Mai 1935 (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Sep. 35/6: 242).

179 Für eine detaillierte Rekonstruktion des Ablaufs der Kampagne gegen Radziwill zwischen November 1934 und Juni 1935 vgl. Van Dyke 1996, S. 212–229. Vgl. zu Hansen am ausführlichsten Zuschlag, Christoph, *»Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21), Worms 1995, S. 371–376.

180 Haseloff an Radziwill, 15. Mai 1935 (Franz Radziwill Haus und Archiv).

181 Ludwig Thormaehlen an Max Sauerlandt, 10. Dezember 1933 (Nachlass Sauerlandt).

182 Durchschrift von H[anfstaengl]. an Prof. Dr. Haseloff, 14. Mai 1935 (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Sep. 35/6: 241).

183 Radziwill an Niemeyer, 21. Juni 1935, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 144.

184 Vgl. Brenner 1963 (wie Anm. 16), S. 183–184, sowie den Schriftwechsel zwischen E. Herfurth, Schultze-Naumburg, Buch und Hansen (Thüringisches Volksbildungsministerium, Abt. C-938: 49–51, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar).

185 Oppen an den Regierungspräsidenten von Düsseldorf, 15. Mai 1935 (Personalakte Radziwill [wie Anm. 110]).

Abb. 21: Abbildung eines Ausschnitts von Otto Dix, Bildnis des Malers Franz Radziwill, in: Ausstellungsführer Entartete Kunst, Berlin 1937.

Ausstellungen von Radziwills Bildern verboten und der karikierende Teil von Dix' »Bildnis des Malers Franz Radziwill« als physiognomische Studie im Führer der Ausstellung »Entartete Kunst« abgebildet (Abb. 21).[186] In dieser Phase spielte Martin keine ausschlaggebende Rolle für Radziwills Laufbahn mehr, obwohl er mit dem Maler in freundschaftlichem Kontakt blieb und diesen gelegentlich besuchte. Radziwills Karriere war nach 1935 nicht länger von der Vorstellung geprägt, dass sich eine neokonservative Avantgarde und die NSDAP gemeinsam für die Erneuerung der Kunstwelt mit selbstbestimmten, volksverbundenen Künstlern einsetzen könnten. Obwohl in seinen Gedanken noch präsent, rückte dieses Ideal einer »Gemeinde des Geistes« für Radziwill in die Ferne.[187] In dieser Phase kämpfte Radzi-

186 Van Dyke 1996, S. 278–301.

187 Radziwill an Herbert Koch, 6. Februar 1936 (Franz Radziwill Haus und Archiv). Vgl. auch Radziwill an Niemeyer, 7. Februar 1936, veröffentlicht in: Wietek 1990 (wie Anm. 1), S. 146; Lothar von Drasenovich an Radziwill, 17. Mai 1936 (Franz Radziwill Haus und Archiv). In den ersten Jahren des Zweiten Weltkrieges erhoffte sich Radziwill von einem militärischen Sieg eben jene kulturelle und gemeinschaftliche Auferstehung Deutschlands, die einst die »nationalsozialistische Revolution« hätte bringen sollen (vgl. Radziwill an Koch, 10. September 1941 [Franz Radziwill Haus und Archiv]).

will, der trotz seiner bitteren beruflichen Enttäuschung aktives Mitglied der NSDAP blieb, um seine Rehabilitation als Maler. Er versuchte die Angriffe seiner Verfolger zu entkräften und für sich neue kunstpolitische Fundamente aufzubauen. Radziwill bemühte sich um Orientierung und Perspektiven innerhalb des Gefüges des Hitler-Staates, um sich durchzuschlagen.