

Brief über die Lage der Kunst im Dritten Reich

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **21 (1934)**

Heft 9

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86546>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

dass neben den pompösen Hauptwerken «Buchenwald» (Luzern) und «Eichenwald» (Zürich) vollständig analoge, nur etwas kleinere Gemälde gibt, die ebenfalls als Naturstudien bezeichnet werden. Für die durch figurliche (oft biblische) Motive belebten Landschaften darf die von Naturpathos erfüllte «Ernte» (Basel) als Hauptbeispiel gelten. Das Bestreben, Einzelbäume im Hochformatbild als riesenhaft erscheinen zu lassen, erinnert deutlich an Waldmüller, während der Einfluss des Naturdramatikers Calame ganz ins Erzählende umgedeutet ist. Wie fein die inneren Zusammenhänge dieser Ma-

lerei sind, ersieht man aus dem grossen Luzerner Bild «Waldlandschaft mit Figuren», auf dem später Frank Buchser Christus und den Teufel («Versuchung») flüchtig übermalt und in ziemlich frecher Genremalerei durch südländische Bauernfiguren ersetzt hat. Kostüme und Kulissen passen bei diesem Theaterstück nicht mehr zusammen. Bei Robert Zünd wirkt das komponierte Gemälde oft fiktiv und hart; aber seine Naturbeobachtung im kleinen ist ebenso wertvoll wie seine erfinderische Art, im Umkreis von Luzern immer neue Ausblicke zu entdecken.

E. Br.

Brief über die Lage der Kunst im Dritten Reich

I. Die Gegenspieler Goebbels und Rosenberg

Nach dem ersten Bildersturm gegen die als «bolschewistisch» verdächtige Moderne hatte es den Anschein, als dürfe die moderne Kunst Hoffnung schöpfen, wenigstens neben einer quasi offiziellen nationalsozialistischen Kunst geduldet zu werden. Der Reichspropagandaminister stand ihr mit einer gewissen Sympathie gegenüber. Er hatte zu seinem Mitarbeiter einen jungen Maler aus dem Rheinland, *Hans Weidemann*, berufen, der sich lebhaft für die moderne Kunst einsetzt und seinerzeit die Ausstellung deutscher religiöser Kunst für die Weltausstellung in Chicago zusammenstellte, zu der er auch Werke von Nolde und Barlach wählte. Weidemann wurde dann Leiter des Kulturamts in der Deutschen Arbeitsfront, einer kulturpolitisch recht einflussreichen Instanz. Der im Sommer 1933 als kommissarischer Direktor der Nationalgalerie in Berlin eingesetzte frühere Leiter des Museums in Halle, *Alois Schardt*, konnte sich zwar als Verteidiger der Moderne nicht halten. Aber seine vielbeachtete Kunstrede, deren völkischer Radikalismus nur Kopfschütteln erregen konnte, hatte immerhin den Erfolg, eine lebhafte Diskussion in Gang gebracht zu haben. Bei der Neuordnung der Nationalgalerie (Kronprinzenpalais) durch Schardts Nachfolger *Eberhard Hanfstaengl* fand schliesslich die «expressionistische» Kunst (*Nolde, Heckel, Rohlf's, Schmidt-Rottluff, Klee, Feininger, Barlach*) in vorsichtiger Auswahl Aufnahme. Man sah wohl ein, dass mit einer rückständigen Schmücke-dein-Heim-Kunst, die «jeder gesunde S.-A.-Mann versteht» (Rosenberg), keine Reklame, weder in Chicago noch in Berlin, zu machen ist.

Für die Rosenbergs muss es natürlich ärgerlich sein, dass nun langsam die Bilder aus den «Schreckenskammern» wieder zurückwandern und die neue Kunstzeitschrift «Kunst der Nation», die der frühere Leiter der Abteilung für Kulturpolitik im Jugendamt der deutschen Arbeitsfront *Otto Andreas Schreiber* herausgibt — offenbar mit wohlwollendem Einverständnis des Propagandaministers — zwar ein Kunststreben proklamiert, das «immer stärker der Sehnsucht des Volkes nach seiner

höchsten rassischen Gestalt Ausdruck gibt», aber doch Künstler der einstigen «Brücke», Barlach u. a. abbildet und für diese «Kunstbolschewisten» eintritt.

In Wahrheit schaute aber Hitler nicht duldsam zu. Er hat es bis heute zwar vermieden, mit Worten im Kunststreit Partei zu nehmen. Um so entscheidender aber griff er mit Taten ein. In eigener Machtvollkommenheit bestimmte er den Monumentalstil des neuen Staates. Der Münchner Kunsttempel und die klassizistischen Parteipaläste am Königsplatz, von denen Göbbels kürzlich sagte, dass sie «in ihrer Vollendung einmal unserer Zeit auch für die Jahrhunderte das monumentale Gesicht in Stein geben werden», sollen die «neue künstlerische Renaissance des arischen Menschen» einleiten, von der Hitler in seiner Nürnberger Rede sprach. Zum Vollstrecker seines Kulturwillens, dem die relativ tolerante Haltung des Propagandaministers der Moderne gegenüber entgegenstand, berief Hitler einen Mann, der seinen persönlichen künstlerischen Anschauungen näher steht als Göbbels: *Alfred Rosenberg*, den Chefredakteur des «Völkischen Beobachters», dem im Januar die «Ueberwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der Partei und aller gleichgeschalteten Verbände, sowie des Werkes «Kraft durch Freude» übertragen wurde. Mit Rosenbergs Einsetzung als Reichskulturwart ist Göbbels' Einfluss auf kunstpolitischem Gebiet stark zurückgedrängt; vor allem ist die kulturelle Arbeit in der Arbeitsfront nun seinem Einfluss gänzlich entzogen. Der zu erwartende verschärfte reaktionäre Kurs in der Kunstpolitik hat sich bisher schon deutlich bemerkbar gemacht. *Weidemann*, der das Vertrauen von Göbbels hatte, ist als Leiter des Kulturamts der Arbeitsfront ausgeschieden und mit ihm auch *Otto Andreas Schreiber*, der Herausgeber der «Kunst der Nation» und Wortführer der im Juli vorigen Jahres gegen die «wilhelminische Reaktion» (vgl. «Werk» 1933, Heft 8) revoltierenden Studentenschaft. Die Arbeitsgemeinschaft der Juryfreien in Berlin, die unter Leitung von Professor *Sandkuhl* sich um die Pflege und Förderung der zeitverbundenen Kunst grosse Verdienste erwarb,

musste sich — mit der «Vereinigung bildender Künstler» zusammen — auflösen, nachdem ihr die Veranstaltung weiterer Ausstellungen verboten worden war. Wohl nicht zufällig erfolgte das Verbot auf die von den Juryfreien veranstaltete *Barlach*-Ausstellung und nachdem der Präsident der Münchner Kunstakademie, *German Bestelmeyer*, sich über eine begeisterte Würdigung der Barlach-Ausstellung im «Berliner Tageblatt» als beflissener Nationalsozialist entrüstet hatte. Die kunstpolitische Haltung der Zeitung stehe, schrieb Bestelmeyer, «im vollkommenen Gegensatz zu dem in klarer Weise kundgegebenen Willen des Führers». Hat nun Rosenberg über Göbbels gesiegt, in dem doch die Moderne ihren Beschützer sah? In Wahrheit mochte Göbbels gar nicht versucht haben, seine Leute gegen Rosenberg zu halten oder die Moderne zu beschützen. Dem Propagandaminister genügt offenbar das Lippenbekenntnis zur Moderne:

«Ich verwahre mich dagegen, dass der Nationalsozialismus reaktionären Tendenzen huldige... Aber ebenso bewusst und unbeirrt lehnen wir es ab, alles das als modern hinzunehmen, was extravagant ist... Wir Nationalsozialisten sind alles andere als unmodern. Wir fühlen uns als Träger fortgeschrittenster Modernität... Denn modern sein heisst nichts anderes, als dem Zeitgeist nahestehen oder ihm vorausseilen...» (Rede auf der Tagung der Reichskammer der bildenden Künste in München am 3. Juni.)

Ueber das wahre Verhältnis der Nationalsozialisten zur Modernität gibt allein schon die Zusammensetzung der Reichskammer der bildenden Künste, ihres Präsidiums und ihrer neu berufenen Verwaltungskammer Auskunft; weithin unbekannt Namen oder unter den Architekten namhafte Vertreter der Biedermeierrenaissance oder der kunstgewerblichen Architektur im Vorkriegsdeutschland wie *Schmittlhenner*, *Fritz Hoeger* (Architekt des Chilehauses), *Bestelmeyer*, *Lörcher*, *Hönig*.

II. «Kraft durch Freude» — die Kunst im Dienst des «Feierabendwerks»

Die Organisation der Arbeitsfront soll dazu dienen, «Kunst an das Volk heranzubringen, damit das Volk zur Kunst kommt» (Ley). Das «Haus der deutschen Arbeit» soll «äusserlich architektonisch das Schönste sein, was die Stadt zu bieten hat... sich grundsätzlich von dem Kitsch der Gewerkschafts- und Volkshäuser unterscheiden». So liest man in den Kundgebungen — und man vernimmt, dass das Volk «das Beste vom Besten» u. a. empfangen soll aus der Hand des (seither verstorbenen) Hitlerschen Hofarchitekten Troost.

Weidemann, Schreiber und ihr Kreis waren damit nicht einverstanden, sie schwören auf Göbbels' Wort: «Wir leben in einer jungen Zeit, ihre Träger sind jung, die Ideen, die sie erfüllen, sind jung» und machen Front gegen eine «weichliche Sofakissenkultur einer satten liberalistischen Bürgerlichkeit».

Ihnen waren die «Schreckenskammern» kein volkstümlicher Jahrmarktscherz. «Wir müssen das Volk zu einem neuen Respekt vor der künstlerischen Gestaltung erziehen», heisst es in der «Kunst der Nation». Dort gibt O. A. Schreiber in einem Artikel «Das Geltungsbedürfnis der Zwanzigtausend» Aufschluss, wie sich diese jungen Künstler die Kunst in den Dienst des «Feierabendwerks» gestellt denken.

Dieser Artikel ist aufschlussreich für die Tendenzen, die im «Kulturamt der Arbeitsfront vor Rosenbergs Berufung herrschten. Die Grundidee ist die sowjetrussische. Die Nationalsozialisten weisen allerdings lieber auf das italienisch-faschistische Dopolavoro hin. Der Kampf der jungen Nationalsozialisten geht nach zwei Fronten: für volksverbundene Kunst, aber gegen Kitsch. Im revolutionären Pathos werden die Ziele hoch und weit genommen, die Wege zu kurz und die Bedingungen zu unkompliziert eingeschätzt. Die Methode des politischen Machtkampfes wird auf das kulturpolitische Gebiet übertragen, ganz wie es die Reaktion gegen die Moderne tut — nur das Ziel ist ein anderes:

«Die Aufgabe der Maler im kommenden Jahr heisst, ... mit der gleichen Konsequenz und Sturheit, die wir im politischen Kampf der letzten Jahre anwandten, das Volk für die Kunst zu gewinnen... Der Staat hat den Künstlern durch den Reichsminister Goebbels die grösstmögliche Freiheit innerhalb der Staatsgrenzen zugestanden. Wir müssen nun das Zeug haben, innerhalb dieser Freiheit das Notwendige selbst zu tun. Der heutige Kunstbetrieb wird uns nie eine starke Wirkung auf das Volk ermöglichen. Die Maler selbst werden ihn daher faschistisch umgestalten».

Diese «faschistische» Umgestaltung soll durch Einführung des «straffsten Führerprinzips im öffentlichen Kunstleben» durchgeführt werden. Die Forderung einer künstlerischen Diktatur sei, «vom Volk aus gesehen, sozialistisch, da sie das Volk vor minderwertigen Eindrücken schützen will, vom Künstler aus gesehen aber aristokratisch». Das klingt verführerisch. O. A. Schreiber sagt:

«Jeder Pfennig, der für die Produktion eines notleidenden Talentlosen rollt, ist den wirklichen Künstlern gestohlen, die inzwischen weiterhungern... Nur wenn die Kunst die schärfsten Maßstäbe an sich selbst legt, wird sie ein neues Menschentum mit Aussicht auf Durchschlagskraft auf ihre Fahne schreiben können.»

Und noch deutlicher:

«Die Malerei... hebt durch das Mittel der Formung die Hässlichkeit auf... Ausschlaggebend ist dabei nicht das Dargestellte und Inhaltliche. Formung ist die erste Voraussetzung dafür, dass man ein Gemälde überhaupt des Ansehens für wert findet! Mit Inhalt allein ist nichts getan... es liegt immer und nur, über alle Inhalte und Inhaltlosigkeiten, Stile und Methoden hinweg, an dem Charakter der Gestaltung!»

Das ist eine unmissverständliche Absage an die «nationale» und «heroische» Unkunst, die sich breitzumachen sucht. Mag man noch so skeptisch sein in bezug auf die Hoffnungen, die Weidemann oder Schreiber auf die Kunsterziehung des Volks im Rahmen des «Feierabendwerks» und eine sich den übernationalen europäischen

Aufgaben verschliessende «völkische Kultur» setzen, es liegt hier — in ihrem Widerstand gegen eine flache politische Gesinnungskunst — in ihrer Forderung künstlerischer Qualität einige Gewähr für eine freiere Entwicklung der deutschen Kunst auch im «totalen Staat» und ein Funken Hoffnung, dass sich der deutsche Geist wieder zu seiner Weltoffenheit zurückfinde.

Schreiber vertritt auch heute noch die Ideen, die er seinerzeit als Leiter der Jugendabteilung zusammen mit Weidemann zu verwirklichen strebte. In Nr. 11 der «Kunst der Nation» vom 1. Juni schreibt Schreiber unter dem Titel «Die Reichweite» über eine Kunstaussstellung für Industriearbeiter und -angestellte:

«Keine Kunstaussstellung dieses Jahres hat wohl soviel Besucher (aus geistiger Sehnsucht), soviel Interesse und (bei entsprechenden Preisen) soviel Käufer aufzuweisen, wie die Graphikausstellungen des Kulturamtes der Deutschen Arbeitsfront in den Fabriken, deren erste Reichsleiter Rosenberg mit einer Kampfansage an das Kunstmonopol der «gebildeten Bürger» eröffnete. Hier in den Siemenswerken, bei Osram, bei der AEG wartet ein Volksteil auf seine Entdeckung für die Kunst. In der Bauernschaft wartet ein zweiter, in der Handwerkerschaft ein dritter, in der Gelehrtenschaft ein vierter. Das sind noch nicht alle. Wenn man sich fragt, an wen sich die Kunst überhaupt bisher gewandt hat, erkennt man, dass die Methoden der Kunstübermittlung und Kunstwerbung völlig veraltet sind.» A. T.—I.

III. Einschaltung der deutschen Künstlerschaft in den Arbeitsprozess der Nation

In München, das Hitler zur Hauptstadt der deutschen Kunst erklärte, tagte Anfang Juni die Reichskammer der bildenden Künste. Ihr Präsident *Eugen Hönig* (ein Architekt neubarocker Bauten) bezeichnete als Auf-

gabe der Reichskammer, vierzigtausend deutsche Maler, Bildhauer, Graphiker und Kunstgewerbler «aus der Form des Beamtenstaates in die des Ständestaates» überzuführen und in den Arbeitsprozess der Nation einzuschalten. Diesem Zweck soll eine Anweisung des Reichspropagandaministers an sämtliche öffentliche Bauverwaltungen dienen:

«Ich halte es für unerlässlich, dass bei allen Hochbauten (Neu-, Um- und Erweiterungsbauten) des Reiches, der Länder, der Gemeinden, der Körperschaften des öffentlichen Rechtes und der Körperschaften, bei denen Reich, Länder oder Gemeinden die Aktienmehrheit oder die Mehrheit der Geschäftsanteile besitzen, grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet wird.»

Nur Bauten, deren Bausumme den Betrag von 10 000 Mark nicht übersteigt, sollen ausgenommen bleiben.

Zu den Arbeiten der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks rechne ich u. a. Kunstschöpfungen auf dem Gebiete der Malerei, der Bildhauerei, der Schmiedekunst, der Giesserei, der Kunstglaserei, der Kunstschnitzerei, der Kunsttischlerei und ähnlicher Kunsthandwerke. Ich rechne hierzu nicht alle serien- und fabrikmässig hergestellten Erzeugnisse...»

Bis 1. September 1934 ist dem Reichspropagandaminister zu melden, welcher Prozentsatz der Bausumme in jedem Falle «für die künstlerische Durchdringung und Gestaltung des einzelnen Bauwerks» aufgewendet wurde. Falls die Aktion auf dem Wege der freundlichen Empfehlung keinen Erfolg haben sollte, stellt Göbbels Regelung auf gesetzlichem Wege in Aussicht.»

Diese Methode der Arbeitsbeschaffung bringt zweifellos unter die Künstler etwas Geld. Aber inwiefern ist damit «das alte Versorgungssystem ein für allemal verlassen», das «in so verderblicher Weise die Verantwortung des einzelnen auf eine Kollektive ablenkt und den einzelnen träge und unverantwortlich macht» (Hönig)?

-Iz.

Die Brille: Beim schwarzen Kaffee

von Josuah Fensterriegel

Emanuel: So ernst, mein Freund?

Ich kenne Dich zwar noch recht gut, trotz Schiller:

Du scheinst mir wieder mal bei einem Konkurrenzchen danebengetreten zu sein?

Stimmt's?

Isidor: Es stimmt.

Emanuel: Daran gewöhnt man sich, verlass Dich drauf.

Wie heisst denn das Malörchen?

Isidor (dumpf): Kantonalbank Basel.

Emanuel: Dacht ich mir's doch! Die liebe Vaterstadt!

Die Jury dürfte an dem Unglücksfall schuld sein?!

Isidor: Es ist eine Sache von grundsätzlicher Bedeutung.

Emanuel: Das klingt ja höchst feierlich. Wo fehlt's denn?

Isidor: Die Platzfrage —

Emanuel (lacht): In Basel ist die Platzfrage, glaub ich, die zweithäufigste Todesursache. Ich bin ganz Ohr.

Isidor: Die erste Konkurrenz ist verunglückt, weil der Bauplatz zu klein war.

Emanuel: Selbstverständlich. Derlei riskiert man immer, wenn man sich um die Aufstellung eines vernünftigen Vorprojekts drückt.

Isidor: Und nun stellt man den Konkurrenten nochmals ein zu knappes Grundstück zur Verfügung. Dazu fünfeckig.

Emanuel: Fünfeckig?

Isidor: Ja, fünfeckig! Natürlich nicht regelmässig fünfeckig, sondern so ein bisschen verschoben, verdrückt, krumm, schiefwinklig. Dunkelstes Mittelalter.

Emanuel: Das ist heute modern.

Uebrigens tust Du dem Mittelalter unrecht: erst in der schoflen Zeit, die auf den Dreissigjährigen Krieg folgte, hat man unsere Städte verhunzt und verbockt