

# Aufstieg und Fall deutscher Museumstätigkeit 1912-1937

Autor(en): **Roh, Juliane**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 1: **Wohnungsbau**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87014>

## **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.

## Aufstieg und Fall deutscher Museumstätigkeit 1912–1937



1



2

Als 1912 die Kölner Sonderbund-Ausstellung auf der Weltbühne erschien, da konnte man nicht ahnen, daß fünfundzwanzig Jahre später die selben Meister als entartet an den Pranger gestellt werden würden, um dann nach abermals fünfundzwanzig Jahren in einer ähnlichen Ausstellung den alten Ehrenplatz zurückzuerhalten. Deutschland als Schauplatz eines fünfzigjährigen Kampfes um die neue Kunst!

Es begann mit frühen Siegen, als deutsche Museen schon lange vor dem Ersten Weltkrieg Bilder der großen französischen Impressionisten, ferner von Van Gogh und Gauguin, von Picasso, der «Brücke» und dem «Blauen Reiter» erwarben. Wo gab es damals etwas Vergleichbares? Hatte doch das Luxembourg-Museum zunächst sogar die Annahme einer Schenkung verweigert, welche die großartige Impressionistensammlung von Caillebotte zum Inhalt hatte. Erst 1928 wurde diesen Bildern ein Platz im Louvre eingeräumt. Wo waren die europäischen Städte, deren öffentliche Museen wahrhaft zeitgenössisch sammelten? In Deutschland erwarb Tschudi moderne Kunst für Berlin und München, Hagelstange für Köln, Wichert für Mannheim, Reiche für Barmen, Osthaus für Hagen und Gosebruch für Essen. Nach dem Krieg konnte diese Stellung nicht nur gehalten, sondern sogar beträchtlich ausgebaut werden: zu den bisherigen Sammelzentren heutiger Kunst traten Hamburg, Lübeck, Frankfurt, Hannover, Dresden, Halle, Magdeburg und Breslau. Aber auch kleinere Städte, wie Dessau, Erfurt, Zwickau, Chemnitz, Duisburg, Witten oder Mönchen-Gladbach (Kaesbach-Stiftung), hatten nun ihr Museum für Gegenwartskunst. Zu den Pionieren der Vorkriegszeit kamen weitere bedeutende Museumsleute, wie Justi in Berlin, Pauli und Sauerlandt in Hamburg, Heise in Lübeck, Hartlaub in Mannheim, Wiese in Breslau, Grote in Dessau, Dorner in Hannover, Posse und P. F. Schmidt in Dresden (letzterer schon 1924 entlassen). Nachdem vor 1914 noch ganz Europa und vor allem natürlich



3

1  
Pablo Picasso, Die Familie Soler, 1903. Ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Köln; heute Musée des Beaux-Arts, Lüttich  
La famille Soler  
The Soler Family

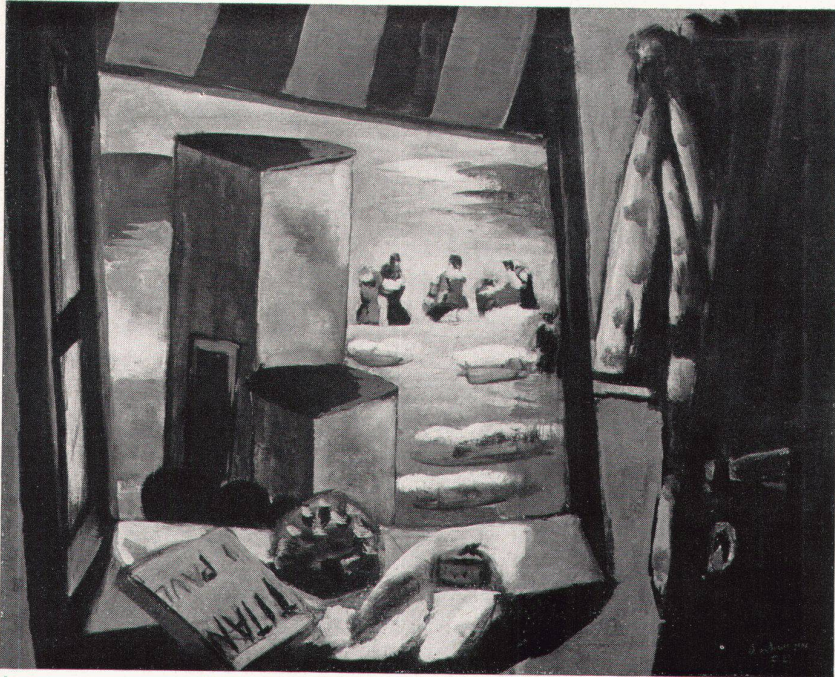
2  
Alexander Archipenko, Archaischer Kopf (Frau Kamenjew), 1909. Stein. Ehemals Sammlung Carl Ernst Osthaus, Hagen; heute Städtische Galerie im Landesmuseum Hannover  
Tête archaïque (M<sup>me</sup> Kamenjew), 1909. Pierre  
Archaic Head (Mrs. Kameniev). Stone

3  
Wilhelm Lehmbruck, Mädchentorso sich umwendend, 1913/14. Steinguß. Nachlaß Lehmbruck, Stuttgart  
Torse de jeune fille se retournant, 1913/14  
Girl's Torso turning. Stone moulding

Frankreich im Blickfeld standen – man kann die Geltungskurve der jungen «Weltkunst» sehr genau an den Berliner «Sturm»-Ausstellungen Herwarth Waldens verfolgen –, konzentrierte sich in der Zeit nach 1918 die Sammeltätigkeit der Museen mehr auf die in Deutschland lebenden Meister, deren es ja nicht wenige gab. In diesem Zeitraum füllen sich die deutschen Kunsthallen mit Bildern der inzwischen zu Ruhm gelangten Malern der «Brücke» und mit Werken von Marc und Macke, die beide im Kriege gefallen waren. Aber auch die «Blauen Vier», also Jawlensky, Kandinsky, Klee und Feininger, werden gesammelt, letzterer ganz besonders, weil die Anwendung des kubistischen Zerlegungsstils auf Stadtbilder vielen Menschen ohne Schwierigkeiten einleuchtete. Schlemmer und Baumeister, Lissitzky und Moholy folgten als die jüngeren in einigem Abstand. Breiten Raum nahmen diejenigen Meister ein, die Expressionistisches mit einem stoßkräftigen Realismus verbanden: Kokoschka, Beckmann und Hofer. Von ausländischen Meistern wurde Munch besonders bevorzugt. (Die Nazis konnten 82 Werke von ihm beschlagnahmen.) Auch Otto Dix, George Grosz und Xaver Fuhr (alle kurz nach 1890 geboren) wurden damals gerade museumsreif. Unverhältnismäßig schnell konnte sich die Neue Sachlichkeit Eingang verschaffen, obgleich Künstler wie Schrimpf, Kanoldt, Scholz oder Radziwill dann nicht ganz die in sie gesetzten Erwartungen erfüllten. Interessant ist, welche Folgen eine Unterlassungssünde der Sonderbund-Ausstellung zeitigte – es fehlten dort sämtliche italienischen Futuristen, es fehlten aber auch Delaunay, Léger, Marcel Duchamp, Picabia. Kaum einer dieser Meister (ausgenommen Delaunays Bild in Mannheim, das heute im Guggenheim-Museum in New York hängt) landete später in einem deutschen Museum. Auch Modigliani blieb ziemlich unbeachtet. Bei der Plastik beschränkte man sich bis auf wenige Ausnahmen, wie Maillol, Ernesto de Fiori und Hermann Haller, auf deutsche Meister. Die Bedeutung Lehmbrucks war schon auf der Sonderbund-Ausstellung voll erkannt worden. Später standen vor allem Barlach, aber auch Kolbe, Scheibe und Scharff im Vordergrund des Sammelinteresses, zu denen dann noch Gerhard Marcks kam. An Brancusi, Lipschitz und Laurens wurde noch vorbeigesehen. Immerhin befand sich der «Dreiklang» von Belling, eine rein kubistisch-abstrakte Plastik, in der Berliner Nationalgalerie. Man darf nicht vergessen, daß im verarmten Deutschland der zwanziger Jahre viele französische Meister doch verhältnismäßig teuer waren, so daß ihre Anschaffung bei den lokalen Ankaufskommissionen wohl auf größere Schwierigkeiten stieß. Immerhin gab es in der Berliner Nationalgalerie Bilder von Picasso, Braque und Gris, die kurz vor dem großen Bildersturm noch schleunigst abgestoßen wurden. Mannheim verlor einen schönen Derain, die «Masken» von Ensor und seine beiden Chagalls (der wundervolle, farbenschwelende Rabbiner hängt heute in Basel). Frankfurt raubte man sein Matisse-Stilleben, das es jüngst für 500000 DM zurückerwarb, für mehr als das Sechzigfache des Luzerner Schätzpreises von 1939.

Auf die anscheinend so unangefochtene Ankaufspolitik der deutschen Museen in den zwanziger Jahren, die ja meist von einer regen Ausstellungstätigkeit begleitet war, folgte 1933 der erste vernichtende Gegenschlag. Zweiundzwanzig deutsche Museumsdirektoren verloren ihre Stellung; als entartete geltende Maler und Bildhauer mußten ihre Lehrstühle aufgeben. Schon 1933 gab es Schandausstellungen. Die Mannheimer Kunsthalle wurde damals von zwei Kitschmalern okkupiert, deren einer Jerusalem von Saft hieß. Sein teutonischer Schwulst ist mir dunkel in Erinnerung.

Trotz dieser Willkürakte gaben manche damals den Kampf noch nicht verloren. In der Zeitschrift «Kunst der Nation» setzte sich O. A. Schreiber noch weiterhin für die Expressionisten ein. Auch Aloys Schardt verteidigte sie als germanisch-nordisch. Man berief ihn, der Museumsdirektor in Halle gewe-



4



5

sen war, als Nachfolger Justus ans Berliner Kronprinzenpalais, wo er sich aber nur kurze Zeit halten konnte. Kunsthändler und Kunstvereine versuchten eine Zeitlang gegen den Strom zu schwimmen, nachdem im NS-Lager über das, was als «deutsch» zu gelten habe, zunächst noch Uneinigkeit herrschte. Im Mannheimer Kunstverein, dessen Geschäftsführung ich gerade übernommen hatte, konnten in der Zeit zwischen 1933 und 1936 noch große Kollektivausstellungen von Macke, Hofer, Kerschbaumer und Rohlfis stattfinden – Ausstellungen, welche die stets bergwöhnnte Kunsthalle nicht mehr hätte wagen können.

Auch die neue Garnitur der Museumsdirektoren – das muß zu ihrer Ehre betont werden – hielt sich im Rahmen des noch Möglichen tapfer. Natürlich konnte man den offiziell veremten Künstlern nichts mehr abkaufen; man unterstützte aber jüngere Kräfte, die keineswegs zur Phalanx des Dritten Reichs gehörten. Mit Ausnahme des gefährlichen Grafen Baudissin, dem man das Folkwang-Museum in Essen übergeben hatte, waren die deutschen Museen auch nach 1933 noch nicht in die Hände ausgesprochener Parteigänger geraten.

Private Sammeltätigkeit in Deutschland ging trotz allem ungründig weiter. Einzelne Künstler, wie Barlach oder Nolde, hatten ihre Gönner, die weiter treu zu ihnen hielten. Unerschüttert blieb auch mancher Kunsthändler, vor allem in Berlin, wo in der Galerie Möller im Mai 1937 noch eine Nolde-Ausstellung zu dessen 70. Geburtstag stattfand und Buchholz im gleichen Jahre Barlach-Plastiken zu zeigen wagte. Diese Ausstellung wurde allerdings von parteiamtlicher Seite geschlossen, nachdem sich Buchheim zuvor in drei Verhören unbeirrbar zu Barlach und Marcks bekannt hatte.

Der letzte Vernichtungsschlag gegen die moderne Kunst wurde dann im Sommer 1937 geführt, als Hitler persönlich das «Haus der deutschen Kunst» in München eröffnete. Vorher hatte man in einer Großrazzia sämtliche Museen in Deutschland nach «entarteten» Bildern durchgekämmt, die beschlagnahmt und zum Teil nach München in die berühmte Schandausstellung gebracht wurden. Heute wissen wir, daß es keine endgültige Niederlage, sondern nur eine verlorene Schlacht gewesen ist, bei der es viele Tote, aber auch Gefangene gab, von denen ein nicht geringer Teil überlebte. Gefangene insofern, als man in den Verliesen des Propagandaministeriums jene den deutschen Museen geraubten Kunstwerke einsperrte, um sie nun entweder einer endgültigen Liquidation oder aber einem gewinnbringenden Tausch zuzuführen.

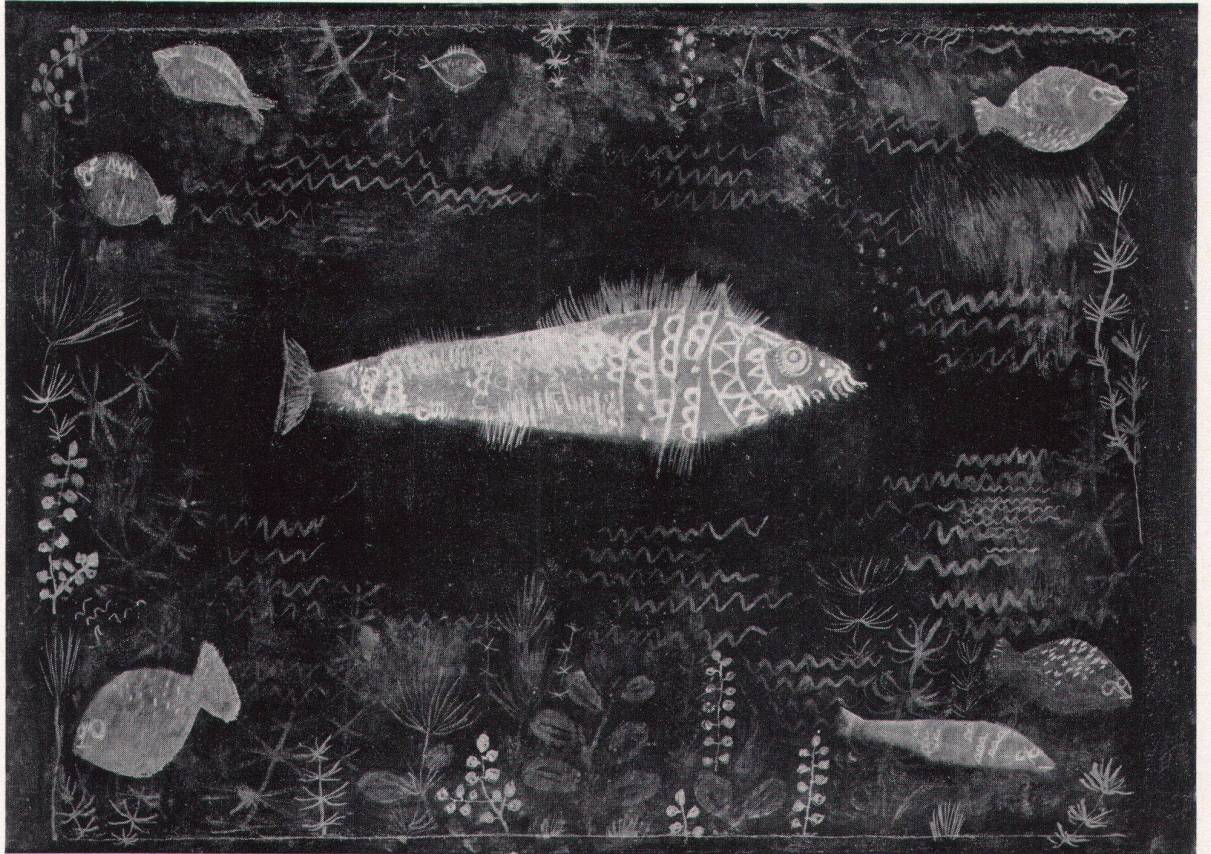
Die Geschichte der Luzerner Auktion von 1939 ist bekannt. 125 Spitzenwerke aus deutschen Museen wurden angeboten, wovon immerhin dreißig Arbeiten, vor allem von deutschen Expressionisten, unverkäuflich blieben. Daß diese 1942 mit elf weiteren Werken für ganze 4000 Franken an einen Schweizer

4

Max Beckmann, Badekabine, 1928. Ehemals Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München; 1949 als Geschenk zurückerhalten  
Cabine de plage  
Changing-booth

5

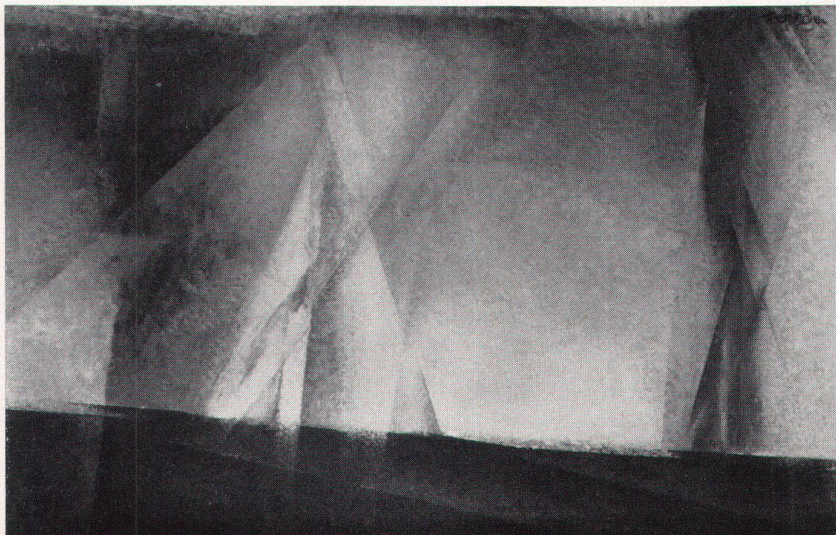
Ernst Ludwig Kirchner, Blick ins Tobel, um 1919. Ehemals Nationalgalerie Berlin; heute Privatbesitz  
Le torrent  
The Ravine



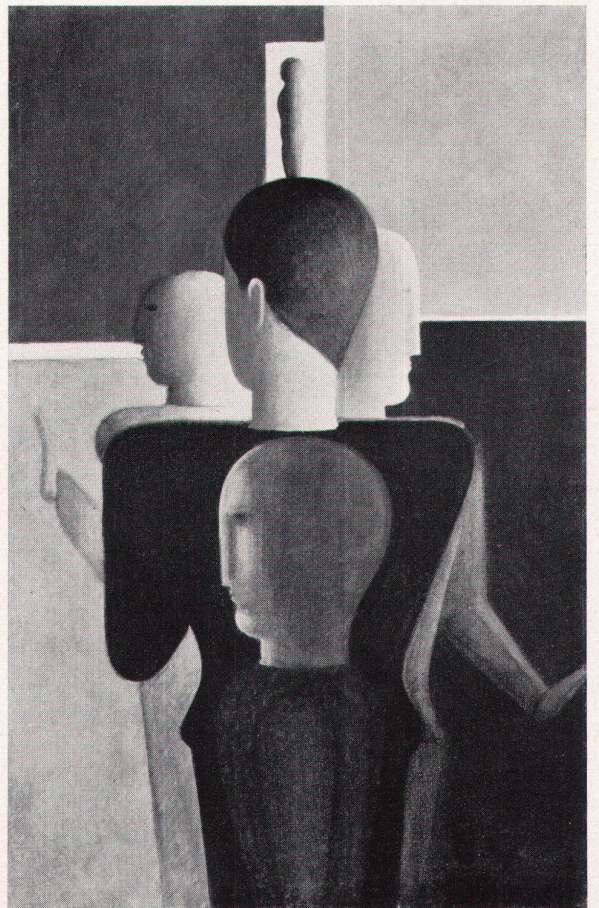
6 Paul Klee, Der goldene Fisch, 1925. Ehemals Nationalgalerie Berlin; heute Kunsthalle Hamburg  
Le poisson d'or  
Golden Fish

7 Lionel Feininger, Segelpyramide, 1930. Ehemals Museum Dessau; heute Privatbesitz Stuttgart  
Pyramide de voiles  
Pyramid of Sails

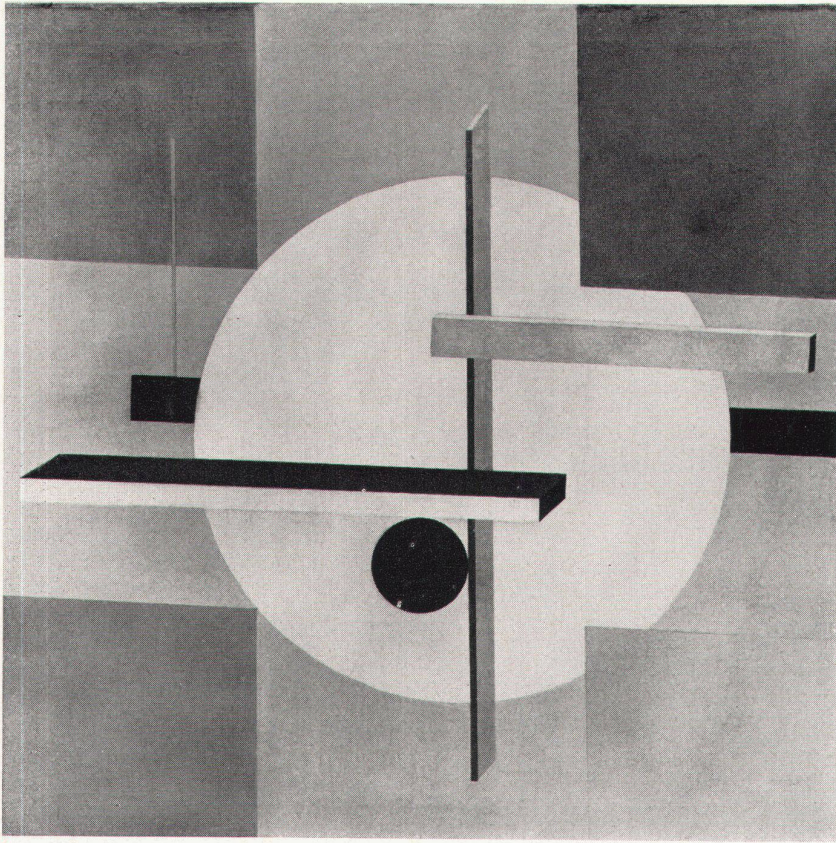
8 Oskar Schlemmer, Konzentrische Gruppe, 1925. Ehemals Nationalgalerie Berlin; heute Staatsgalerie Stuttgart  
Groupe concentrique  
Concentric Group



7



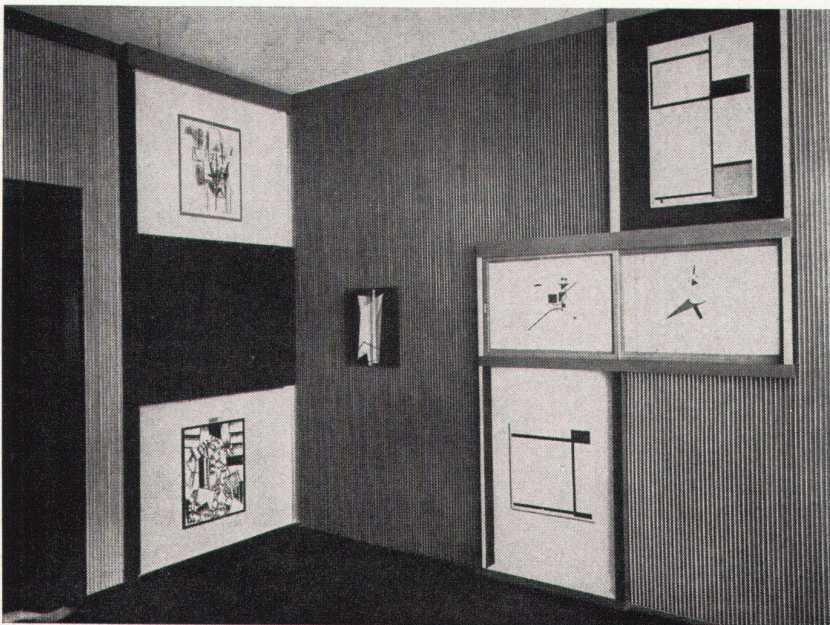
8



9

9  
El Lissitzky, Proun RVN. 2, 1919. Ehemals Landesmuseum Hannover; heute Privatbesitz Paris  
Proun RVN. 2  
Proun RVN. 2

10  
Das Abstrakte Kabinett im Landesmuseum Hannover, eingerichtet unter Alexander Dorner durch El Lissitzky, 1925; vernichtet 1936  
Le cabinet des abstraits au Landesmuseum de Hannover, tel qu'il avait été constitué en 1925 par El Lissitzky, Alexander Dorner étant directeur; détruit en 1936  
The room for abstract art in the Hanover Landesmuseum, set up in 1925 by El Lissitzky under the aegis of Alexander Dorner, destroyed 1936



10

Kunsthändler verhökert wurden, wirft trotz Kriegssituation ein bezeichnendes Licht auf die minimale Wertschätzung deutscher Kunst im Ausland. Eine rühmliche Ausnahme bildete Georg Schmidt, der seiner Ankaufskommission in Basel den Erwerb der «Bauernmahlzeit» (1919) von Kirchner vorschlug, damals aber nicht durchdrang, so daß jenes wichtige Werk aus der Hamburger Kunsthalle sich heute in Wuppertaler Privatbesitz befindet.

Was sich erst lange nach 1945 herausstellte, weil es mit dem Gebot absoluter Geheimhaltung belegt war, ist die Tatsache, daß einige in- und ausländische Kunsthändler auch noch nach der Luzerner Auktion und dem großen Autodafé in der Berliner Hauptfeuerwache (wo an die 5000 Werke in Flammen aufgingen) die Erlaubnis erhielten, «entartete» Kunstwerke im Tausch oder gegen entsprechende Geldsummen zu erwerben. Ein Beamter des Propagandaministeriums, Dr. Rolf Hetsch, hat hierbei eine entscheidende Rolle gespielt. Wahrscheinlich hat er den Wert der Tauschobjekte (es handelte sich meist um deutsche Meister des 19. Jahrhunderts) bewußt zu hoch angesetzt, um möglichst viele verfemte Bilder in Sicherheit zu bringen. Leider ist das größte Depot dieser Art, das im Atelier von Barlach in Güstrow angelegt war und von dem Kunsthändler B. Boehmer verwaltet wurde, später der Vernichtung durch die Russen anheimgefallen. (Wilhelm Arntz ist den dunklen Wegen dieser Tauschgeschäfte nachgegangen und berichtete darüber kürzlich in einer Artikelserie der Zeitschrift «Das Schönste».)

Durch den Ausverkauf deutschen Museumsguts ist ja etwas Merkwürdiges zustande gekommen. In keinem anderen Lande war vor 1933 mit solcher Intensität moderne Kunst von offizieller Seite gesammelt worden. Inzwischen ging durch die nationalsozialistische Verschleuderung so viel davon ins Ausland, daß diese bei uns verbotene Gestaltungsweise die Achtung der ganzen Kulturwelt errang. Entsprechende Bilder hängen heute in den öffentlichen Sammlungen von Basel und Bern, Lüttich und Amsterdam sowie in großen amerikanischen Kollektionen. Auch die Werke der deutschen Expressionisten sind inzwischen zu Weltrang aufgestiegen. Kokoschka und Beckmann haben durch ihre Emigration unfreiwillig dazu beigetragen, daß die neuere deutsche Ausdrucksart auch im Ausland zu beschleunigter Anerkennung gelangte. Was also die Nazis verhindern wollten, haben sie in Wahrheit gefördert. Eine Kunst, die sie als entartet diffamierten, entsühnt heute – nach fünfundzwanzig Jahren – Hitlers der pseudodeutschen Kunst geweihten Prunkbau.

Franz Roh kann in seinem Buch «'Entartete' Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich» (Fackelträger-Verlag, Hannover 1962) nachweisen, daß die Ursachen des Hasses tiefer lagen als die Scheinfassade seiner meist rassetheoretischen Begründungen. Jene Aggression gegen neue Regungen der Kunst schwelt auch heutzutage unter der Decke der Toleranz heimlich weiter. Bei den Besuchern der «Entarteten»-Ausstellung, die jetzt diese Bilder bejubelten, mag es nicht wenige gegeben haben, die frohlocken, wenn der abstrakten Kunst ein baldiges Ende prophezeit wird. Nichts bleibt so beständig wie Vorurteile, auch wenn eine Ausstellung wie die Münchner von 1962 sie endgültig zu widerlegen scheint.

Photos: 2 Landesgalerie Hannover; 3 Hermann Weishaupt, Stuttgart  
9 Dietrich Frhr. von Werthern, München