

Memorial-Literatur Jiddisch in hebräischer Schrift und die frühen polnischen Opferbilanzen

Erste Bilanzierungen ermordeter Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus wurden nach 1945 in Frankreich und in Polen gemacht. Dies geschah mehrheitlich aus dem Umfeld der überlebenden Künstler, die die Opfer persönlich gekannt haben. Sowohl Józef Sandel wie auch Hersch Fenster publizierten die ersten Memorialschriften in Jiddisch (in hebräischer Schriftform), was die spätere Rezeption dieser Recherchen sehr stark erschwert hat, selbst in Israel, wo die Zahl der Leser, die Jiddisch noch lesen können, sich im Laufe der Jahrzehnte – trotz einer jüngeren Renaissance-Bewegung – kontinuierlich vermindert hat. Auch Chil Aronsons Publikation «Scènes et visages de Montparnasse» von 1963 erschien in jiddischer Sprache in hebräischer Schreibform.

Hersch Fenster

Hersch Fenster wurde 1892 in Baranow in der Region von Krakau geboren. Hier besuchte er den Chedder und die Sekundarschule. Während des Ersten Weltkriegs studierte er in Wien und erlangte hier das höhere Lehrdiplom. Während eines Aufenthaltes lernte er in Tarnow seine Frau Léa Gelernter kennen, die er 1928 in Paris heiratete. Seine publizistische Arbeit begann er für die deutschsprachige Abend-Post in Wien von 1919–1921. Für sie schrieb er Gedichte und Geschichten. Er arbeitete auch für die Jiddische Presse in Warschau, u.a. für die «Literarischen Bletter». In Wien engagierte er sich in der zionistischen Organisation Poalé Sion und in der anarchistischen Bewegung. Ab 1922 liess er sich in Paris nieder und betätigte sich in verschiedenen Funktionen, u.a. als Sekretär von Shalom Ash, als dieser sich in Meudon aufhielt. An der Sorbonne setzte er seine Studien fort und unterrichtete bundistische Kinder in der jiddischen Sprache. Den Immigranten gab er Französisch- und Englisch-Unterricht. Er bewegte sich unter den Künstlern des Montparnasse-Kreises, u.a. Nahum

Aronson, Mané-Katz, Isaac Antcher, Isaac Dobrinsky, Alfred Aberdam, Léon Weissberg, Ephraïm Mandelbaum, Jacob Macznik und weiteren Künstlern. In seiner Wohnung trafen sich Künstler und Intellektuelle jüdischer Herkunft aus allen Gesellschaftsschichten zu Tafelrunden. 1937 gründete er an der Rue Richer 41 im IX. Arrondissement ein «Foyer amical» für die jüdischen Flüchtlinge. Dort wurden bis 1940 Mahlzeiten serviert, Feste gefeiert und Diskussionen geführt, und man besuchte gemeinsam Theateraufführungen. Nach der deutschen Besetzung von Paris flüchtete Hersch Fenster mit seiner Frau und der Tochter Vivienne in die Dordogne nach La Force bei Bergerac. 1941 wurde er von der französischen Polizei im Lager Cantal interniert, nach einem Unfall der Tochter erhielt er die Spezial-Erlaubnis zur Familie zurückzukehren. Einige Zeit später drohte jedoch die erneute Internierung, sodass er zunächst nach Grenoble weiterflüchtete und schliesslich nach Saint-Gervais in den Hoch-Savoyen unweit der schweizerischen und der italienischen Grenze, wo die ganze Familie sich wieder einfand. Hier wurde er von der Gendarmerie verhaftet, aber durch die Intervention italienischer Soldaten, die die Gegend besetzt hielten, konnte er sich der drohenden Deportation entziehen. Über die grüne Grenze flüchtete er in die Schweiz, wo er in einem Lager interniert wurde. Seine Ehefrau und der am 18. April 1943 geborene Sohn wurden in einem anderen Lager untergebracht. Vivienne wurde von einer Familie aufgenommen.

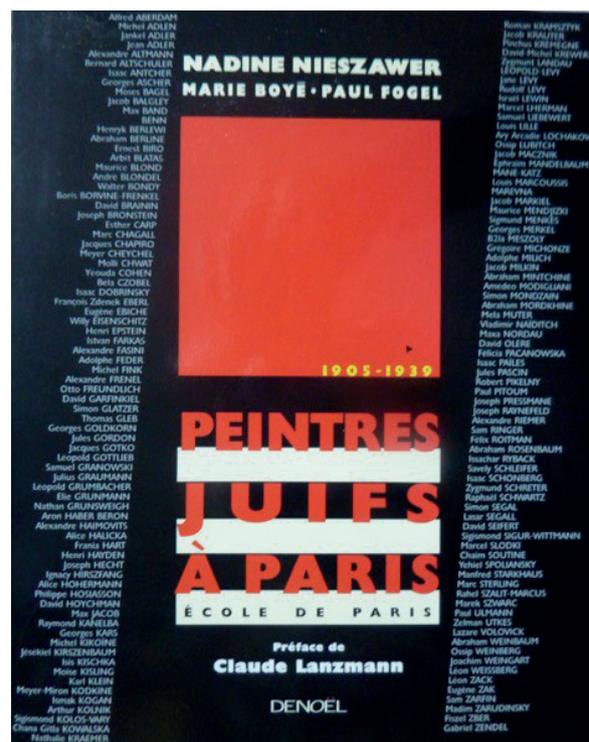
Nach dem Krieg kehrten sie an die Rue Ledion zurück, wo sie seit 1932 gewohnt hatten. Sie gründeten eine Suppenküche für die überlebenden Flüchtlinge und der Ort wurde zu einem Begegnungsort für jiddische Kultur. Schon in der Schweiz hatte er die Absicht gefasst, der Opfer unter den Künstlern durch eine Publikation zu gedenken. Ab 1946 sammelte er Dokumente, recherchierte im ehemaligen Auslieferungslager Drancy, besuchte Familienmitglieder, die hatten flüchten können, befragte sie und begab sich an die Adressen, wo die Verhaftungen stattgefunden hatten, um dort die Hauswarte der

ehemaligen Wohnorte und Ateliers zu kontaktieren. Grossen Schwierigkeiten begegnete er bei Recherchen von Dokumenten auf den Polizeipräfekturen. Er erhielt viele Briefzeugnisse, sammelte Werkfotos und Porträts der Künstler. 1951 erschien das von ihm finanzierte, auf Jiddisch geschriebene Buch mit dem Titel «Undzere farpainikte Kinstler» mit einem Vorwort von Marc Chagall.

Chil Aronson

Chil Aronson wurde im polnischen Nakow geboren und wuchs in einer chassidischen Familie auf. Diese war jedoch bereit, den vier Söhnen parallel eine liberale Erziehung zukommen zu lassen. 1903 liess sich die Familie in Warschau nieder, wo Chil die polnische Schule besuchte und wo er in den Museen auch sein Interesse für Kunst zu entwickeln begann. Als Autodidakt begann er mit der Aquarellmalerei, gab diese aber sehr bald wieder auf. In der Illustrierten Woche, einer jiddischen Zeitung, die in Warschau erschien, publizierte er seinen ersten Beitrag. In diesem Umfeld lernte er Schriftsteller und Journalisten kennen. Der Kontakt mit Bildern von Chagall, Epstein, Feder, Krémègne aus Paris, die «peinture française» also, begann sein Leben zu bestimmen, sodass er sich 1929 nach Paris begab und zum Leiter einer Galerie an der Rue Bonaparte 12 wurde, wo er jüdische Maler der Ecole de Paris ausstellte. Von 1928 bis 1937 schrieb er über italienische und über jüdische Kunst, meistens Biografien, die in verschiedenen polnischen und amerikanischen Zeitschriften auf Jiddisch erschienen. So wurde er zum Spezialisten für die jüdischen Maler und 1937 zum Gründer einer Vereinigung jüdischer Künstler in Paris. Während des Krieges flüchtete er nach Montauban, Toulouse und dann nach Nizza. Nach Kriegsende war er Mitarbeiter verschiedener jiddischer Zeitungen: «Unzer Wort», einer Zeitung mit zionistischer Tendenz, «Naïe Press», mit kommunistischer Tendenz, und der «Pariser Tsaitchrift». Sein 1963 erschienenes Buch «Scènes et visages à Montparnasse» ist eine Sammlung von Beiträgen für die «Naïe Press», ausgehend von Erzählungen und Interviews mit den Künstlern. Er wollte die Biografien der im Montparnasse lebenden jüdischen Künstler vereinigen. Es sind keine akademischen Texte. Seine Beschreibungen sind von einer spontanen, freien Art des Autors geprägt, von seinem Enthusiasmus für die jüdischen Künstler, in denen er die Akteure einer jüdischen Wiedergeburt

sah, denn er war Zeuge einer Transformation: Das Volk des Buches, das sich ganz auf die Literatur konzentrierte, das mit dem Wort und der Liturgie lebte, dessen Ziel der göttliche Dienst im Gebet und im Studium lag, öffnete sich für die bildenden Künste. Er befragte den Ursprung dieses neuen Impulses. Die Inhalte der beiden Publikationen fanden erst sehr viel später auf Französisch Eingang in das von Nadine Nieszawer, Marie Boyé und Paul Fogel 2000 veröffentlichte Buch «Peintres Juifs à Paris. Ecole de Paris» (Editions Denoël). Darin sind etwas über 150 jüdische Künstler aufgeführt, davon über 60, die aus Frankreich deportiert wurden und den Tod fanden. Einige von ihnen, die lange in Paris gelebt hatten, befanden sich wieder in ihrer Ursprungsheimat, so der (christlich getaufte) Roman Kramsztyk, der sich zur Zeit der Errichtung des Warschauer Ghettos eher zufällig in dieser Stadt befand und ins Warschauer Ghetto gelangte, und Istvan Farkas, der mit seiner Ehefrau, der Malerin Ida Kohner nach langen Jahren des Aufenthalts in Paris, nach dem Tode des Vaters nach Budapest zurückkehrte, um die Leitung des elterlichen Verlags Wolfner & Singer zu übernehmen. Obwohl auch er der Ecole de Paris zugerechnet wird, wurde er 1944 in Budapest verhaftet. Viele aus Osteuropa stammenden jüdischen Künstler, insbesondere viele der Shtetl-Maler hatten Paris oft nur für einen kurzen Aufenthalt besucht und waren deshalb in Paris kaum oder überhaupt nicht bekannt.



Józef Sandel

Józef Sandel hat jene auf dem Boden des Zwischenkriegs-Polen lebenden jüdischen Künstler in seinem 1957 in Warschau (Warschau) erschienen zweibändigen Werk «Umgekumene jidische kinstler in Pojln» versammelt und so ähnlich wie Hersch Fenster eine Opferbilanz erstellt. Es enthält Kurzbiografien und einen Teil mit schwarz/weiss Abbildungen (von einer minderen Qualität, wie sie im damaligen Offset-Druck in Polen üblich war). Die wenigen Abbildungen konnten deshalb nur ein höchst blasses Abbild einer untergegangenen Kunst vermitteln. Viele der darin reproduzierten Werke befinden sich heute in der Kunstsammlung des Jüdischen Historischen Instituts, das auch das Emanuel Ringelblum-Archiv beherbergt und zentraler Ort für die Geschichte des polnischen Judentums ist. Józef Sandel wurde 1894 in Kolomja geboren. Er starb 1962 in Warschau. Seine Frau Ernestyna Podhorizer-Sandel (1903-1984) arbeitete am Jüdisch-Historischen Institut in Warschau als Konservatorin.

Aus der Widmung des Buches ist zu entnehmen, dass viele von Józef Sandels Familienangehörigen Opfer des Holocaust waren. Er widmete sein Werk dem «Andenken seiner Mutter Bracha, seinem Bruder Mair Ben Awigdor, seinen Schwestern Sara Beile und Ester Lahitsche, welche von Nazis in Kolomeja umgebracht worden sind». In Sandels Darstellung gibt es eine Reihe von Namen von nach Paris ausgewanderten jüdischen Künstlern der Ecole de Paris, die selbstverständlich auch bei Hersch Fenster vorkommen. Für die Rezeption in der deutsch- französisch- und englischsprachigen Kunstgeschichts-Literatur war das Jiddische in hebräischer Schriftform für alle nicht-jüdischen Fachleute denkbar ungeeignet. Die Anzahl der potentiellen Leser des Jiddischen ging in ganz Europa und über Jahrzehnte auch in Israel zurück. Auch für alle deutschsprachigen Kunsthistoriker, die einen erleichterten Zugang zum Jiddischen haben, verringerte sich die Bedeutung dieser Publikationen, weil die Sprache in hebräischer Schriftform geschrieben wurde. So fanden die Resultate der jiddisch verfassten Opferbilanzen in der späteren Literatur über die Nazi-Kunstdiktatur und in der „Entarteten Kunst“-Forschung nirgends Erwähnung und werden bis heute nirgends zitiert. Einzig das polnische Künstlerlexikon (Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy.) wertet diese Sammlungen systematisch aus.

Opferbilanz der nicht-jüdischen Opfer in Polen

Aus französischer Sicht wurde in jüngster Zeit gelegentlich übersehen, dass in Polen nicht nur jüdische Künstler umgekommen waren, sondern in sehr grosser Zahl auch nichtjüdische polnische Künstler. Sie wurden im Rahmen der «Intelligenzaktionen»- meistens gleich nach der deutschen Besetzung 1939 verhaftet, in Gefängnisse und auch in Konzentrationslager überführt und in den meisten Fällen schon im Jahr des Überfalls erschossen. Sie erlitten das gleiche Schicksal wie viele Professoren, Anwälte und Richter, Politiker und Offiziere der polnischen Armee. Hier drängt sich auch gleich eine begriffliche Definition der Opfer auf. Künstler starben in den Bombardements der ersten Kriegstage, wie Stanisław Osostowicz, manche kamen nach Verhaftungen ins Pawiak-Gefängnis in Warschau oder ins gleichermassen berüchtigte Montelupich-Gefängnis in Krakau oder ins Stammlager Auschwitz. Eine ganze Reihe von Künstlern starben während des Warschauer Aufstandes in der letzten Kriegsphase. Von vielen Dutzend Opfern weiss man nichts Genaues über den Todesort, das Todesjahr oder die Todesumstände, obwohl wir vom Geburtsjahr her auf einen gewaltsamen oder unnatürlichen Tod schliessen müssen. Zahlreich waren die Selbstmorde in der politisch fast ausweglosen Situation zwischen den Fronten, besonders in Lemberg/Lviv, in Wilna und Kovno aber auch in der Bukowina. Nach Honigmann wurden im Distrikt Galizien zwischen Juni 1941 und Juni 1943 550'000 Juden ermordet. Weitere 40'000 starben an Hunger, Folter und Krankheiten. 20'000 wählten den Freitod. Dies ergibt gemessen an der Gesamtopferzahl eine Suizidrate von über 3%. Eine solche Selbstmordrate drückt den Grad der Verzweiflung und Ausweglosigkeit aus, in die die jüdischen Bürger in diesen von den Weltkriegsmächten umkämpften Gebieten geraten waren. Neben den häufigsten Schicksalen der Deportation in Konzentrationslager oder in die Stalinschen Lager im Osten, starben auch viele als Partisanen, oder sie wählten kurz vor der Deportation den Freitod.

Eine Liste dieser Opfer unter den bildenden Künstlern Polens wurde bereits 1946 in «Głos plastyków» publiziert und 1965 wurde in Krakau eine Ausstellung gezeigt unter dem Titel «Oskarżamy hitlerizm i hitlerowców o zbrodnię». Der Verband der polnischen Künstler publizierte 1970 eine Liste von Kurzbiografien in einer Sondernummer des ver-

bandseigenen Bulletins. Die Autorin dieser Sondernummer, J. Jaworska, organisierte fünf Jahre später eine Ausstellung mit dem bildnerischen Schaffen, das in Nazi-Gefängnissen und Konzentrationslagern während der deutschen Besatzung entstanden war. Bei all diesen Publikationen finden sich nur kurze biografische Angaben und Werkhinweise. Die häufig sehr rudimentären Angaben fanden später, ergänzt durch Einzelforschungsarbeit, Eingang in das bereits erwähnte polnische Künstlerlexikon «Słownik artystów polskich», das heute beim Band R angelangt ist. Deshalb sind diese frühen Opferbilanzen und insbesondere auch Sandels Recherchen für die jüdischen Künstler nach wie vor entscheidende Quellen, wenn man sich mit dem Gesamtphänomen der Opfer zur Zeit der deutschen Besatzung beschäftigt. Eine Rezeption dieser polnischen Forschung ist in der deutschsprachigen Kunstliteratur bis 2000 inexistent. Nach 1990 wurden die Einzeluntersuchungen in Polen verstärkt und die Resultate zunehmend auch in kleineren und grösseren Werkmonographien, sowie vielen Aufsätzen publiziert. Für die jüdisch-polnischen Künstler existieren u.a. Publikationen über Maurycy Trembacz, Efraim und Menasse Seidenbeutel, Roman Kramsztyk, Jan Gotard und Bruno Schulz. Einzeluntersuchungen gibt es u.a. zu den nicht-jüdischen Künstlern Jan Rubczak, Karol Hiller und Stanisław Kubicki. Eine Weiterführung der Arbeit von Sandel in einer neueren zeitgemässen Publikation wurde bis heute nicht in Angriff genommen, obwohl die Erforschung des polnischen Beitrags innerhalb der Ecole de Paris zu einem wichtigen Forschungsgegenstand geworden ist. Zur Künstlerkolonie in Kazimierz, wo sich, in diesem Schtetl am Ufer der Weichsel, jüdische und nicht-jüdische Künstler in den zwanziger und dreissiger Jahren trafen, entstanden in der jüngeren Zeit eine Reihe von Ausstellungskatalogen, herausgegeben vom örtlichen Museum und seinem langjährigen Leiter Waldemar Odorowski.

Literatur:

Lista pomordowanych przez Niemców, poległych i zmarłych w latach 1939–1946 artystów plastyków [Liste der zwischen 1939 und 1946 von den Nazi ermordeten, im Krieg gefallenen und gestorbenen bildenden Künstler], in: Głos plastyków (Warszawa), Dezember 1946

Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji [Die Ausstellung der jüdischen bildenden Künstler – Opfer der deutschen Besatzung 1939–1948], Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1948.

Hersch Fenster. Undzere farpainikte Kinstler. Nos Artistes Martyrs. Paris 1951. Introduction by Marc Chagall.

Josze Sandel. Umgekumene jidische kinstler in Pojln. Varshe 1957. Żydowscy Artystyci plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce. Bd I u. II Warszawa Idisz Buch 1957.

Chil Aronson. Scènes et visages de Montparnasse (Bilder un gestalten fun monparnas). Préface de Marc Chagall. Paris 1963. (Jiddisch in hebräischen Lettern.)

Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców o zbrodnię [Wir klagen den Nationalsozialismus und die Nationalsozialisten wegen der Verbrechen an. Ausstellungskatalog vom Verband der Polnischen bildenden Künstler], Kraków 1965.

Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków. Numer specjalny 1970 [Bulletin des Verbandes der Polnischen bildenden Künstler. Sondernummer hg. von J. Jaworska].

Jaworska, J., Nie wszystkim umrę. Twórczość plastyczna w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945 [Nicht ganz werde ich sterben. Das bildnerische Schaffen in Nazigefängnissen und Konzentrationslagern 1939–1945], Warszawa 1975.

For di kinstler – kedoschim

Tsi hab ich sei allemen gekent? Tsi bin ich gewen
in seier atelier? Tsi hab ich gesen seier kunst
fon naent, tsi fon weiten?
Und izt gei ich arois fon sich, fon meine joren
ich gei zu seier unbekanten kewer.
Sei rufen mich, sei schlepen mich in seier grob
Arein – mich dem unschuldikn – dem schuldikn.
Sei fragen mich wo bistu gewen?
Ich bin entlofen ...
Sei hat men gefirt zu di toitbeder
Wo sei hoben farsucht den tam von seier schweiss.
Jemolt hoben sei dersen di licht
Fon seire nit dermalte bilder.
Sei hoben gezeilt di nit derlebte joren
Welche sei hoben opgeheit und opgewart
Kedei oiszufiren die troime seier –
Nit derschlafene, farschlafene.
Sei habe opgesucht in seier kop
Dem kinderwinkel, wo die lewana erumgeringelt
mit schternen, hat sein angesagt a helle zukunft.
Di junge liebe in finstern zimmer, un gras
oif Berg un taln, di oisgeschnitzte frucht,
vargossene mit milch, farschatene mit blumen
hat sei farsprochen a gan eden.
Die hend von seier muLer, die oigen ihre
hoben sei begleitet zur bahn, zum weiten
rum.
Ich se: ot schlepen sei sich itzt in schmaLes
barwesse oif schtume wegen.
Die brider fon Israels, Pissaro un
Modigliani. brider unsere – es firen sei
mit schtrik die sin von Diurer, Kranak
un Holbein – zum toit in di krematories.
Wie ken ich, wie soll ich fargisn trenen?
Men hat sie oisgeweikt schoin lang mit salz – von
meine oigen.
Men hat sei oisgtrokent mit schpot, kedei ich
sol farlire di letzte hofenung.
wie soll ich weinen.
as jeden tag hab ich gehert:
men reisst arois fon mein dach di letzte bret,
wen ich bin oisgematert zu firen a
milchome faren schQkl erd, oif welchn
ich bin gebliben schein, in welchn men
wet mich schpeter leigen schlafen.
Ich seh dem feier, dem roich und gas
wos hoibt sich zum bloien wolkn un
macht im schwarz.

Für die Märtyrer - Künstler

Hab ich sie alle gekannt? Bin ich gewesen
in ihrem Atelier gewesen? Hab ich ihre Kunst gesehen
von Nahem und von Weitem?
Und jetzt geh ich heraus, in meinem Alter
Ich geh zu ihrem unbekanntem Grab.
Sie rufen mich, sie schleppen mich in ihr Grab
hinein – mich den Unschuldigen, den Schuldigen.
Sie fragen mich, wo bist du gewesen?
Ich bin weggelaufen ...
Sie hat man geführt in die Bäder des Todes,
wo sie den Geschmack ihres Schweißes schmeckten.
Dann haben sie das Licht erblickt
ihrer nicht gemalten Bilder.
Sie haben gezählt die nicht erlebten Jahre,
welche sie gehütet und bewahrt haben
um ihre Träume auszuführen –
nicht zu Ende geträumte, verschlafene.
Sie haben aufgesucht in ihrem Kopf
den Kinderwinkel, wo der Mond umgeben
von Sternen ihnen ein helle ZukunJ angesagt hat.
Die junge Liebe in finsternem Zimmer, und Gras
auf Berg und Tal. die aufgeschniLene Frucht,
mit vergossener Milch, bedeckt mit Blumen
hat ihnen einen Garten Eden versprochen.
Die Hände ihrer MüLer, ihre Augen haben
sie begleitet zur Bahn zum weitentfernten
Ruhm.
Ich seh: da schleppen sie sich jetzt in Lumpen,
barfuss auf stummen Wegen.
Die Brüder von Israels, Pissaro und
Modigliani, unsere Brüder - Es führen sie
mit Stricken die Söhne von Dürrer, Cranach
und Holbein – zum Tod in die Krematorien.
Wie kann ich, wie soll ich Tränen vergiessen?
Man hat sie vollgetränkt schon lang mit Salz - von
meinen Augen.
Man sie ausgetrocknet mit SpoL, damit ich
die letzte Hoffnung verliere.
Wie soll ich weinen?
Wenn ich jeden Tag gehört hab,
man reisst heraus von meinem Dach das letzte Brett
Wenn ich zu ermattet bin, zu führen
einen Krieg um ein Stückchen Erde, auf welchem
ich stehen geblieben bin, in welches man
mich später schlafen legen wird.
Ich sehe das Feuer, den Rauch und Gas,
das zur blauen Wolken steigt und
sie schwärzt.

Ich seh die oisgerissene har un zeiner.
Sie warfn an oif mir mein oifgereizten
kolorit.
Ich schtei in midbar for kupes schtiwl,
kleider, esch un mist un murmle ois mein
kadisch.
Un wie ich schtei asoi – geien arob zu mir
von meine bilder der oisgemalter David mit
sein harpe in sein hent. Er will mir
helfn weinen und oischiplen kapitlech
Tehilim.
Es geit noch im arunter Moshe unserer
Er sagt: schreckt sich nit for keinem,
er heist aich ruik ligen.
Bis wannen er wet noch a mol oiskritzen
neie luchot for a neier welt.
Es lescht sich der letzter funk
der letzter guf farschwindt.
I wert schQl wie for a neiem mabul
Ich schtei oif un segen sich mit aich.
Ich nem den weg zum neier bet ha mikdasch
und zind an a licht dorten
for eier bild.

Mark Schagal 1950
In: Hersch Fenster
Unsere Farpeinigte Kinstler
Mit a wort frier fon Mark Schagal
1951
Paris, Qschi aleph

Übersetzung von Dina und Klaus Kühne-Stern mit Unter-
stützung von Cornelia Toffler und Isi Gechter

Ich sehe die ausgerissenen Haare und Zähne.
Sie warfen mir an mein aufgereiztes
Kolorit.
Ich steh in der Wüste vor Haufen von Stiefeln,
Kleider, Asche und Mist und murmle mein
Kadisch.
Und wie ich so stehe – kommen herab zu mir
von meinen Bildern der ausgemalte David mit
seiner Harfe in seinen Händen. Er will mir
helfen zu weinen und anzuschauen Kapitel
aus den Psalmen.
Es kommt nach ihm herunter unser Moses
Er sagt: erschreckt vor keinem,
er heisst euch ruhig liegen.
Bis er noch einmal einritzen will
neue Gebotsfaheln für eine neue Welt.
Es löscht sich der letzte Funke,
der letzte Körper verschwindet.
Ich werde sQll wie vor einer neuen Sintflut
Ich steh auf und verabschiede mich von euch.
Ich nehme den Weg zum neuen Tempel
und zünde dort ein Licht an
für euer Bild.

Marc Chagall 1950
In: Hersch Fenster
Unsere umgebrachten Künstler
Mit einem Vorwort von Marc Chagall
1951
Paris, 9. April

Vom ersten Bewusstsein der Opferdimension zum totalen Schweigen

Eine der zentralen Fragestellungen von memoriart33-45 ist es, darzustellen, wie in der deutschsprachigen Kunstgeschichts-Literatur erst langsam ein Bewusstsein der Opferdimension betreffend der bildenden Künstler entstanden ist, wie man das Thema zusehends gemieden, die Wahrnehmung kanalisiert und schon bekannte Tatsachen schliesslich aus dem Blickhorizont von Epochendarstellungen geräumt hat. Für dieses Wegschauen und Verleugnen braucht es keine Verschwörungstheorie. Folgt man dem Diskurs verschiedener Autoren durch mehrere Jahrzehnte, kann man bewusste und auch unbewusste Verdrängungsmechanismen erkennen. Die jüdische Memorialliteratur (s. Newsletter 1) hatte Ende 50er Jahre bereits über 200 Künstler-Opfer identifiziert. Opfer tauchen in Form von Kurzbiografien in Vollmers Künstler-Lexikon ab dem 3. Band K-P (1956) und dann hauptsächlich in den beiden Nachtragsbänden 5 (1961) und 6 (1963) auf. Diese Informationen stützten sich weitgehend auf polnische und polnisch-jüdische Autoren und betreffen auch mehrheitlich polnische und polnisch-jüdische Künstler, so dass auch fortan nur wenige deutsch- oder anderssprachige Opfer, also Deutsche, Tschechen, Holländer, Ungarn usw. erfasst worden sind. Erst nach 1990 begann die französische, russische, polnische und ukrainische Rezeptionsgeschichte der Ecole de Paris. «Montparnasse déporté» wurde in Frankreich und in Italien durch eine Ausstellung mit begleitendem Katalog thematisiert. Durch mehrere Publikationen auf Französisch, Englisch und Russisch wurde das Exil deutscher und osteuropäischer Künstler, ihre Verhaftung und Auslieferung über das Sammellager Drancy in die Vernichtungslager bekannt. Für alle diese Erkenntnisse gibt es in deutscher Sprache nicht die geringsten Spuren einer sprachüberschreitenden Rezeption.

Die Forschung zur «Entarteten Kunst», von den Konfiskationen bis zur Verwertung und Vernichtung der Werke durch die Nazi-Kunstbehörden, ging von Paul Ortwin Raves verdienstvoller Studie «Kunstdiktatur im Dritten Reich» (1949) aus. In seiner Liste von

1'600 Namen lassen sich zwei Dutzend Künstler-Opfer und eine kleine Zahl von verfemten Künstlern finden, die in auswegloser Situation den Freitod gewählt haben. Weil seine Namens-Liste keine Lebensdaten aufführt, blieben diese Opfer zunächst unerkannt, und es bedarf einiger grundsätzlicher Überlegungen, wieso diese Schnittmenge mit der Kunstverfemung (angesichts hunderter physischer Opfer) relativ klein ist.

Hauptgrund: die Anzahl jüdischer Künstler war im deutschsprachigen Raum bei einem Anteil von weniger als 1% Juden an der Gesamtbevölkerung zwar proportional eher gross, insgesamt aber dennoch eher unbedeutend, ausser in einigen Organisationen wie der Berliner Secession. Aufgrund der frühen Verfemung retteten sich viele jüdische Künstler zusammen mit vielen anderen Verfemten der Moderne noch rechtzeitig in sichere Exil-Länder und nach Palästina. Viele, die sich aber in Holland, Belgien, Frankreich in Sicherheit wähnten, wurden zusammen mit Opfern anderer Herkunftsorte deportiert und ermordet. Bis heute sind allein um die 150 deutschsprachige Opfer bekannt.

Die folgende kurze Rezeptionsgeschichte folgt den wichtigsten Publikationen zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus und der frühen Literatur zur «Entarteten Kunst» im Zeitraum 1945 bis 1970. Es wird später zu zeigen sein, dass Werner Haftmanns Publikation «Verfemte Kunst» (1986) zu einer folgenschweren Weichenstellung in der Wahrnehmung der 12 Jahre währenden Katastrophe führte, welche das Leben von mindestens 1'000 Kunstschaaffenden (unter den Millionen anderen Opfern) gefordert hat. Seine nonchalante und skandalöse Aussage: «Wie viele unter diesen Umständen starben und verdarben, ist gar nicht festzustellen» – wider alle damals verfügbaren Erkenntnisse – wurde nach dem Fall der Mauer und mit dem Beginn des Internetzeitalters und in der Folge des Wiederauftauchens vieler Bilder, gründlich widerlegt. Aber seine Minimierung der Opfertatsache (auf wenige Namen wie Otto Freundlich, Felix Nussbaum und Rudolf Levy) unter dem von ihm gewählten Label «Kunst der inneren und äusseren Emigration» wurde fortgeschrieben bis in die jüngste Zeit, etwa in Jost Hermands Studie «Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil» von 2010.

Hinter jeder Geschichtsschreibung stehen Akteure in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext und politischen Umfeld. Deshalb ist es von Bedeutung, biografische Angaben zu einzelnen Autoren und ihren individuellen Beweggründen mitzubeobachten. Auffällig viele, die sich dem Thema der Kunstpolitik des Nationalsozialismus und ihren Opfern zugewendet haben, waren selbst Holocaust-Überlebende oder beklagten Opfer unter ihren Angehörigen. Andere hatten Verfolgung und Berufsverbot in der Nazi-Zeit erlebt. Jetzt, nach dem Krieg, waren sie erneut Aussenseiter, weil sie linke oder marxistische Positionen vertraten und in einzelnen Fällen sogar mit Berufsverbot belegt wurden, sodass ihre beruflichen Karrieren gestoppt und sie zu Parias ihres Faches erklärt wurden.

Selektive Kriterien der Opferbeobachtung gelangten sowohl in der BRD wie in der DDR zur Anwendung. Für die grosse Zahl von Opfern, wie sie in den ersten Jahrzehnten nach der Katastrophe ins Bewusstsein drangen, gab es kein fachspezifisch gerichtetes kunstgeschichtliches Interesse. Dass Kunstschaffende wegen ihres Malstils und ihrer politischen Gesinnung zu «Entarteten» Künstlern erklärt worden waren, wurde zum extensiv erforschten Gegenstand der Kunstgeschichte, nicht aber, dass eine Vielzahl anderer deportiert und liquidiert worden waren. Man hätte den hunderten dieser Künstleropfer ein Kapitel des Gedenkens schreiben können. Die Tatsache des Ignorierens in der deutschsprachigen Kunstgeschichte, irgendwelche Opfer unter den Künstlern wahrzunehmen, bedarf einer historischen Überprüfung und Revision.

Parallel mit der Verdrängung des Opfer-Themas aus der Kunstgeschichte ist in der BRD auch die Ablehnung jener Kunst zu rechnen, die sich in der Nachkriegszeit ikonografisch mit der Beschreibung von Gewalt, Folter und Terror der Nazi-Zeit beschäftigt hat. Diese an die dunkle Vergangenheit erinnernden Realismus-Positionen wurden vom Publikum aus psychologisch verständlichen Gründen fortan gemieden. Die von den USA mitbeeinflusste Kunst der 50er und 60er Jahre stand im Zeichen eines totalen Neubeginns: Der Konstruktivismus (mit seiner Vorgeschichte), Abstrakter Expressionismus, Zero etc. wurde zum Mainstream einer von allen mimetischen Inhalten gereinigten Kunst.

Vergessen, Verschweigen, Verdrängen führen angesichts vorhandener Bilder zu einer unaufhaltbaren Pendelbewegung. Jedes Jahr erscheinen neue Rekonstruktionen bisher unbekannter Werke. Es stimmt optimistisch, dass noch für viele Opfer eine angemessene Rezeption ihres Werkes gelingen wird. Auf Wikipedia sind gegenwärtig über hundert biographische Hinweise zu finden.

Eine Forschungsgenese 1945 – 1970 im Umfeld des Kalten Kriegs

«Kunstdiktatur im Dritten Reich» und «Entartete» Kunst

1949 erschien ein folgenreicher Bericht, geschrieben aus der direkten Erfahrung eines im Innern der wichtigsten Kunstsammlung der Moderne in Deutschland wirkenden Kurators, derjenigen im Kronprinzenpalais, Abteilung der Berliner Nationalgalerie, während der nationalsozialistischen Zeit. Paul Ortwin Rave war 1937 protokollierender Zeuge der von den Nazis aufoktroierten Kunstsäuberungen, die sein Chef Eberhard Hanfstängl nicht mitzutragen bereit war. Rave war noch in der Nazizeit zum kommissarischen Direktor ernannt worden. Er blieb auch nach 1945 bis 1950 Direktor der Nationalgalerie. Raves Bericht war ein schonungsloser Tatsachenbericht, fussend auf eigenen Tagebuchaufzeichnungen und von ihm verfasster Protokolle. In seinem Bericht setzte er sich kritisch-analysierend mit der nationalsozialistischen Kunstpolitik, insbesondere der Aktion «Entartete Kunst», auseinander. In der Darlegung der Genese der Sammlung, seiner Promotoren und Gönner und schliesslich ihrer Gegnerschaft ist es eine kompetente historische Darstellung, die auch geeignet war, den Autor von Verdächtigungen der Kollaboration zu entlasten. Die erste Fassung des Berichts, die Rave in gedruckter Form an eine grössere Zahl von Museumskollegen verschickte, trug noch den harmlos klingenden Titel «Kunstnormung im Dritten Reich». Das leicht zu entschlüsselnde Pseudonym Paul Corv markierte eine bewusste Distanz gegenüber seiner übrigen wissenschaftlichen Tätigkeit. Er erhoffte sich von den Berufskollegen an anderen Museen redaktionelle Unterstützung. Diese bekam er in Form lobender Unterstützung von allen Seiten. Die zweite Fassung, die sich im Umbruch nur durch wenige Änderungen und einige Korrekturen unterscheidet, erhielt lediglich durch Zusatzinformationen aus Mannheim eine Ergänzung zu den Vorgängen bei der Beschlagnahme und der Verwertung der modernen Kunst, die im gesamten Bericht ausführlich beschrieben werden. Rave rechnete ab mit den absurden Rassevorwürfen gegen die angebliche jüdische Dominanz bei den akquirierten Werken in der Sammlung des ehemaligen Kronprinzenpalais.

In einem Subtext ist der Bericht auch eine Warnung angesichts der Situation der Berliner Nationalgalerie im Spannungsfeld des beginnenden Kalten Krieges. Rave appellierte zu Gunsten der erneut bedrohten Kunstfreiheit. Der Bericht ist auch Dokument der Karriere eines jungen Kunstwissenschaftlers, der zum verwaltenden Beamten der Nazis wurde und sich in einem schwierigen Umfeld zu behaupten wusste.

Die Aufarbeitung der Vorgänge rund um die «Entartete Kunst» war eine sehr verdienstvolle Arbeit, die von allen Fachkollegen mit grossem Lob bedacht wurde. Rave hatte eine Forschung initiiert, die sich entlang den Beschlagnahmelisten und des Verzeichnisses der Kunstwerke auf der Ausstellung «Entartete Kunst» in München im Sommer 1937 durch die Jahrzehnte weiterentwickelte, bis sie Jahrzehnte später in die Arbeit der Forschungsstelle «Entartete Kunst» an der Freien Universität Berlin mit ihrer Online Datenbank konfiszierter Werke mündete. Noch bevor die sogenannte Fischer-Liste, zuerst nur fragmentarisch, und erst 2003 vollständig zum Vorschein kam, konnte man auf der Suche nach konfiszierten Werken auf die Anhänge in seinem Bericht zurückgreifen.

Bemerkenswert ist, dass es bei Rave ausschliesslich um die Gewaltausübung gegen die Autonomie der Museumsleitungen und der von ihnen geführten Sammlungen ging. Es ging um den Sachschaden, den die nationalsozialistische Politik in den öffentlichen Sammlungen angerichtet hatte. Nie ging es um die Opfer unter den entlassenen Kunsthistorikern und der verfeimten und verfolgten Künstler. Keine Zeile Raves richtete den Blick auf geplünderte jüdische Sammlungen, auf Künstler, die das Land verlassen hatten und ins Exil geflüchtet waren. Davon sprachen die ihm zur Verfügung stehenden Unterlagen der Nazi-Kulturbehörden nicht. Es scheint, als sei er zu diesem Zeitpunkt völlig ahnungslos gewesen, dass es nebst den allen vertrauten Auswirkungen durch Kriegsschäden auch Deportationen von Kunsthistorikern und Künstlern gegeben hatte. Jeder Deutsche war in seiner eigenen Familie mit den Kriegstoten konfrontiert. Es ist verständlich, dass zu diesem Zeitpunkt der Fokus sich nicht auf die vermisste Gene-

ration und die verschwundenen Künstler richtete. Gegen sechs Millionen deutsche Soldaten und Ziviltote hatte der Krieg gefordert, fast gleichviel wie die Nazis Juden ermordet haben. Noch waren Tausende von deutschen Soldaten in sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Das Aufräumen richtete sich zunächst auf die Trümmer, auf die durch Konfiskation und Plünderung dezimierten Bestände. Es galt das Gerettete zu sichern und neu zu organisieren. Es ist, als wäre die verwundete deutsche Seele zunächst nur in der Lage gewesen, vermisste und zerstörte Werke und nicht Menschenopfer wahrzunehmen. Die immense Katastrophe, die sich ereignet hatte, wurde zum eigenen Schutz in den Sachschäden verortet, denn die Toten waren allgegenwärtig. Die Lücke, die durch Emigration entstanden war, benannte als erster Hans Hildebrand, der den «Verlust Deutschlands an künstlerischer Kraft durch Auswanderung» in einem Aufsatz thematisierte. Die Menschen-Opfer mit Namen zu benennen, brauchte sehr viel mehr Zeit.

Für den Umschlag von Raves Bericht wurde Corinth's 1925 gemaltes Bild «Ecce Homo», einst in der Sammlung der Nationalgalerie, gewählt. Das 1937 konfiszierte Bild stand stellvertretend für die Kunstverfemung, wurde doch auch dieses Werk in der Ausstellung «Entartete Kunst» gezeigt. Es wäre nahe liegend, mit Blick auf die darin gezeigte Verfolgung Christi an den nationalsozialistischen Massenmord und die physische Verfolgung von Menschen und im Zusammenhang mit der «Kunstdiktatur» auch an die Ermordung von Künstlern zu denken. Von dieser physischen Verfolgung ist allerdings bei Rave mit keiner einzigen Zeile die Rede. Während man in Polen und in Frankreich zu eben dieser Zeit Opferbilanzen zu erstellen begann und nach vermissten Künstlern suchte, beschäftigte man sich in der deutschsprachigen Kunstgeschichte mit der Rehabilitation der Moderne und suchte die in den Sammlungen entstandenen Lücken zu schliessen.

Die unsichtbare Präsenz von Opfern in Raves Liste der Verfemten

Zwischen den physischen Opfern des Nationalsozialismus unter den bildenden Künstlern und den fast 1'600 künstlerisch Verfemten, die in den Konfiskationslisten auftauchen, gibt es nur eine kleine Schnittmenge. Da in Raves summarischer Liste nur Namen (ohne Lebensdaten) und die entsprechende Zahl an konfiszierten Werken figurierten, konnte man 1949 auch nicht auf einen Zusammenhang mit physischen Opfern schliessen. Sie blieben hier sozusagen unbemerkt mitanwesend. Lediglich 24 verfemte Künstler wurden auch physische Opfer durch Deportation oder durch Massnahmen der Polizeigewalt. Sechs Künstler starben als politische Opfer in Polizeigefängnissen. Zu erwähnen sind sechs Künstler, die den Freitod aufgrund ihrer Verfolgungssituation und anderer Umstände wählten. Von diesen rund dreissig Künstlern hatten lediglich sieben Künstler schon einen gewissen internationalen Namen und waren anfangs der 30er Jahre in deutschen Museumssammlungen mit Werken vertreten. Unter den Deutschen sind es Otto Freundlich, Rudolf Levy und Paul Gangolf, die bereits verschiedene Werkankäufe durch Museen zu verzeichnen hatten. Eher von lokaler Ausstrahlung war das Werk der Künstler Alma del Banco, Hermann Lismann und Heinrich Tischler. Dazu kommen drei Nicht-Deutsche wie der Ungar Istvan Farkas, der Pole Hennoch Barczinski und der Tscheche Josef Čapek. Ihre damalige Museumspräsenz war mit 1 bis 2 Werken unbedeutend. Einzig Moissei Kogan, rumänischer Abstammung, fällt mit vierzig konfiszierten Werken auf. Er, der seine Ausbildung in den Jahren 1903 – 1910 in München absolviert hatte, später in Paris lebte, hatte in Deutschland bereits eine gewisse Bekanntheit erlangt. Er wurde durch Rodin und Maillol gefördert und war in Paris ab 1925 in der Jury des Salon d'Automne. Er wurde 1943 in Frankreich von der Gestapo als Jude verhaftet und über Drancy nach Auschwitz deportiert.

Mit Kriegsbeginn waren die Feme-Ausstellungen, die die Kunstentartung anprangern sollten, bereits kein Thema mehr. Die physische Vernichtung begann mit Ausnahme einzelner Künstler, die an Haftbedingungen in Gefängnissen und Lagern starben (Heinrich Tischler, Johannes Wüsten), erst nach der Besetzung Polens, meist durch Erschiessung von

Paul Ortwin Rave, 1893 in Elberfeld geboren, leistete 1914 - 18 Militärdienst und studierte nach dem Ersten Weltkrieg in Bonn Altphilologie und Kunstwissenschaft. Er promovierte 1922 und kam anschliessend an die Verwaltung der Nationalgalerie in Berlin, an der er bald zum Kustos ernannt wurde und das Schinkel-Museum leitete. Unter Ludwig Justi arbeitete er mit am Aufbau der Sammlung für moderne Kunst in der Nationalgalerie. Als Justi 1933 von den Nationalsozialisten entlassen, sein Nachfolger Alois Schardt kurze Zeit später ebenfalls in Ungnade gefallen war und sich dessen Nachfolger Eberhard Hanfstaengl weigerte, bei der Beschlagnahmung moderner Kunstwerke für die Ausstellung «Entartete Kunst» durch die nationalsozialistischen Kunstpolitiker Adolf Ziegler und Wolfgang Willrich mitzuarbeiten, übernahm Rave 1937 kommissarisch die Leitung der Sammlung im Kronprinzenpalais und wurde Direktor der Nationalgalerie. Die Stellung als Direktor behielt er auch nach dem Krieg, trat aber 1950 zurück, als sich die Spaltung Berlins abzeichnete. Schon 1953 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Rave kehrte 1954 noch einmal in den Staatsdienst zurück und leitete die Kunstbibliothek in Westberlin bis zur Pensionierung 1961. Er verstarb 1962 im Alter von 68 Jahren. Es wird immer wieder betont, dass sein bevorzugtes Arbeitsfeld die preussische Kunst um 1800, nämlich die Forschung zu Carl Blechen und zu Carl Friedrich Schinkel gewesen ist, zu der er hauptsächlich publiziert hat. Er war aber beispielsweise auch Kurator einer Ausstellung mit deutschen Zeichnungen der Nationalgalerie, die 1942 im Musée Royal des Beaux-Arts in Bruxelles gezeigt wurde, darunter mit bedeutendem Anteil auch Vertreter der neuen nationalsozialistischen Kunst mit Eduard Thöny, Richard Scheibe, Otto Andreas Schreiber und Hans Schweitzer-Mjölñir. Im Vorwort des Katalogs betonte er die Bedeutung der deutschen Zeichnung im 19. Jahrhundert, ohne auf die Künstler der Gegenwart näher einzugehen.

Künstlern im Rahmen der Intelligenz-Aktion, wenig später in Deutschland mit der Aktion T4. Elfriede Lohse-Wächtler und Ida Maly, evtl. auch Robert Guttmann, alle 1940 ermordet, sind Euthanasie-Opfer, die auch gleichzeitig zu den verfemten Künstlern gehörten. Für das Phänomen dieser geringen Überlappung im Gesamtphänomen der Künstler-Verfolgung gibt es zunächst zwei Erklärungen: Eine grössere Anzahl der ermordeten Künstler waren erstens zu jung, als dass sie schon öffentliche Werkankäufe verzeichnen konnten, d.h. ihr Werk war noch zu wenig bekannt. Und zweitens lösten ihr Ausdrucksstil und ihre künstlerische Haltung kein Missfallen aus, das den Kriterien der Entartung entsprochen hätte. Überprüft man dies bei den heute ca. 150 deutschsprachigen Opfern und klammert die mehreren hundert Künstler aus, die aus den besetzten Ländern (Frankreich, Niederlande, Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei) deportiert worden sind und in deutschen Sammlungen bis auf wenige Namen (Barczinski, Čapek, Farkas und Kogan) nicht vertreten waren, so kommt man zum Schluss, dass die ermordeten Künstler, auch wenn sie eine gewisse Bekanntheit hatten wie Julie Wolfthorn oder Malva Schalek, in einem gesellschaftlichen Nischenbereich tätig waren, der in einer breiteren Kunst-Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt geblieben war. Das heisst, sie lebten primär von privaten Aufträgen. Julius Klinger war als Plakatgrafiker praktisch der einzige aus dem Bereich der angewandten Gestaltung, der aufgrund der Konfiskation eines einzigen Werks auch auf die Liste der Verfemten kam.

Für viele jüdische Künstler war die Verfemung ein aufmerksam wahrgenommenes Warnsignal, um noch in den dreissiger Jahren an eine Emigration zu denken. Allerdings bilden die jüdischen Künstler unter den Exilierten keine Mehrheit. Der Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste kam einem Berufsverbot gleich und traf alle Künstler sehr hart, soweit sie sich nicht durch ein privates Umfeld und durch eigene Vermögenswerte abgesichert gesehen hatten. Einige Künstler jüdischer Herkunft, die früh ins Exil gegangen waren, findet man im Kreis der Berliner Secession (u.a. Annot und Rudolf Jacobi, Josef Oppenheimer, Eugen Spiro, Jacob Steinhardt, Ludwig Meidner und Charlotte Berend-Corinth). In einer grösseren Zahl (von gegen fünfzig) wanderten Künstler jüdischer Herkunft nach Palästina aus. Sie folgten den etwa zwanzig Künstlern, die schon in

NS-Opfer unter den künstlerisch Verfeimten

(gemäss der von P.O. Rave 1949 publizierten Liste)

	Anzahl konfiszierter Werke		Anzahl konfiszierter Werke	
Heinrich Barczinski Lodz 1896 – 1939	1	J	Elfriede Lohse-Wächtler Dresden 1899 – 1940 Pirna	9 T4
Josef Čapek Hronov 1887 – 1945 KZ Bergen-Belsen	2	P	Peter Ludwigs Aachen 1888 – 1943 Düsseldorf	6 P
Max Dungert Magdeburg 1896 – 1945 Alt-Töplitz	1	P	Ida Maly Wien 1894 – 1941 Hartheim b. Linz	1 T4
Eduard Einschlag Leipzig 1879 – 1942 (Treblinka?)	1	P	Hugo Meyer-Thur Thur 1881 – 1941 KZ Fuhlsbüttel	4 P
Istvan Farkas Budapest 1887 – 1944 Auschwitz	2	J	Fritz Schulze Leipzig 1903 – 1942 Berlin-Plötzensee	3 P
Otto Freundlich Stolp 1878 – 1943 Lublin-Majdanek	19	J	Henry van Straten Antwerpen 1892 – verschollen	6 J
Paul Gangolf Berlin 1879 – 1939/40?	26	J	Heinrich Tischler Cosel 1892 – 1938 Breslau	2 J
Paul Goesch Schwerin 1885 – 1940 Brandenburg a.d.Havel (?)	1	T4	Rudolf Wacker Bregenz 1893 – 1939 Bregenz	1 J
Paula Grünfeld Breslau 1885 – 1943 Auschwitz	3	J	Johannes Wüsten Heidelberg 1896 – 1943 Zuchthaus Brandenburg	17 P
(Robert) Guttmann (?) Susice 1880 – 1942 Ghetto Lodz	1	T4		
Julius Klinger Wien 1876 – 1942 Minsk	1	J	Alma del Banco Hamburg 1862 – 1943 Hamburg	13 J/ FT
Moissei Kogan Orgjejew 1879 – 1943 Auschwitz	40	J	Ernesto de Fiori Rom 1884 – 1945 Sao Paulo	11 J/ FT
Robert Kohl Wien 1891 – 1944 KZ Blechhammer	1	J	Georges Kars Kralupy 1882 – 1945 Genf	6 J/ FT
Julo Levin Stettin 1901 – 1943 Auschwitz	2	J/P	Ernst Ludwig Kirchner Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch b. Davos	639 FT
Rudolf Levy Stettin 1875 – 1944 Carpi	13	J		
Rosy Lilienfeld Frankfurt a.M. 1896 – 1942 Auschwitz	12	J	Anita Rée Hamburg 1885 – 1933 Kampen/Sylt (Freitod)	4 J/ FT
Hermann Lismann München 1878 – 1943 Majdanek	14	J	Florenz Robert Schabbon Bielefeld 1899 – 1934 Berlin (Freitod)	2 FT

P = Politische Opfer,
FT = Freitod
T4 = Euthanasie-Opfer
J = Opfer jüdischer Herkunft

den zwanziger Jahren dorthin ausgewandert waren, wie der unter den Secessions-Künstlern bekannte Hermann Struck, der in der Nazizeit vielen Flüchtlingen geholfen hat. Die Zahl der Auswanderungen in die USA, nach England und in südamerikanische Länder umfasst mehrere hundert Künstler. Man kann den Schluss ziehen, dass die Kunstverfemung einige Dutzend jüdische Künstler veranlasste ins Exil zu gehen und dass dieses Exil sie vor einer späteren Deportation bewahrte, wenn der Exilort ausserhalb des nationalsozialistischen Machtbereichs lag. Zahlreiche im Exil lebende jüdische Künstler wurden später aus Frankreich, Italien, Holland und Belgien deportiert und ermordet. (Es seien hier nur Rudolf Levy, Felix Nussbaum, Otto Freundlich und Charlotte Salomon unter den bekannteren erwähnt) Wem, wie etwa Marc Chagall und Jacques Lipchitz die Flucht in die USA gelang, oder nach England wie Jankel Adler und Ludwig Meidner, entging so der Deportation, die auch sie mit grösster Wahrscheinlichkeit bedroht hätte. Grundsätzlich kann man sagen, dass die Verfemung ein Vorgang ist, der sich im Wesentlichen in der Vorkriegszeit abspielte. Aufgrund der zahlreichen Pranger-Ausstellungen konnte dies auch durch eine breite Öffentlichkeit wahrgenommen werden. In grösserer Zahl beginnt die physische Vernichtung der Rassenverfolgung, die auch viele Künstler trifft, nach der Besetzung Polens. Ab dem Jahr 1942 spielte die Tatsache, dass die Deportierten Künstler waren, in den meisten Fällen überhaupt keine Rolle mehr. Wir haben es mit zwei zeitlich klar trennbaren Phasen zu tun, mit der Folge einer nur geringfügigen Schnittmenge.

Das Auftauchen erster Namen

Es dauerte mehr als ein Jahrzehnt, bis die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung Opfer unter den Künstlern wahrzunehmen begann, im Gegensatz zu den jiddischen Publikationen, die anfangs und Ende fünfziger Jahre in Warschau und Paris erschienen waren, worin bereits über zweihundert Namen öffentlich wurden. Günter Aust verfasste 1960 eine Monografie über Otto Freundlich und publizierte dessen Briefe und Aufsätze. Im Frankfurter Kunstverein fand 1959 eine Gedächtnisausstellung für Hermann Lismann statt. Eine kleine Gedenkschrift zu Rudolf Levy erschien 1961 und eine weitere zu Paul Ganguolf 1962.

Hiepe: «Gewissen und Gestaltung»

Eine erste explizite Liste von Opfern erschien 1960 in Richard Hiepes «Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand». Nebst einem Verzeichnis «antifaschistischer und verfolgter Künstler» enthält die Publikation eine Opferliste mit 20 Kurz-Biografien. Darin aufgeführt sind *Friedl Dicker, Alfred Frank, Otto Freundlich, Bruno Gimpel, Hans Grohmann, Heinz Kiwitz, Julo Levin, Rudolf Levy, Peter Ludwigs, Paul Meller, Hugo Meyer-Thur, Franz Monjau, Harald Quedenfeld, E.O.Plauen, Hilde Seemann-Wechsler, Fritz Schulze, Kurt Schumacher, Emil Stumpp, Johannes Wüsten und Philipp Zöllner*.

Hiepe stand offensichtlich in Kontakt mit der in der DDR tätigen Autorengruppe um Erhard Frommhold, kündigte er doch für 1961 eine Publikation zur Widerstandskunst an, die aber schliesslich erst 1968 im Verlag der Kunst Dresden erscheinen konnte. Das Buch mit dem Titel «Kunst im Widerstand» ist eine gewichtige Publikation, in deren lexikalischem Teil acht Jahre später ebenfalls 20 Opfer unter den Künstlern des Widerstandes genannt werden, nicht identisch mit der bei Hiepe publizierten Liste.

Bei Frommhold sind die meisten der unter den Opfern und Überlebenden, die er erwähnt, Linkaktivisten. Erstmals tauchen auch international bekannte Namen von ungarischen, polnischen und tschechischen Künstlern auf. Keine Erwähnung erfuhren Künstler wie Freundlich, Nussbaum, Levy oder Dicker-Brandeis. In beiden Publikationen (Hiepe und Frommhold) sind die jüdischen Opfer in der Minderzahl gegenüber den Künstlern des politischen Widerstands. Hiepe liess die in den vier ersten Bänden von Vollmers Künstlerlexikon (1953-58) erwähnten Opfer weitgehend unberücksichtigt, so weit sie nicht seinem Kriterium der Widerstandskunst entsprach. Oder hatte er Vollmers Lexikon ganz einfach nicht zur Kenntnis genommen?

Durch Jahrzehnte blieb der Fokus kunstgeschichtlicher Forschung auf die Jahre zwischen 1933 und 1939 gerichtet. Das diktatorische Regime mit seinen Gesetzen und Erlassen interessierte die Kunsthistoriker, weil es darum ging die Mechanismen dieses Unrechtsstaates im Bereich der Kunst zu verstehen. Was nach 1939 geschah, war Sache der allgemeinen Geschichte, der Geschichte im Zeichen des Terrors und des Krieges.

Richard Hiepe, geboren 1936 in Hamburg, war während zweieinhalb Jahren Stipendiat am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München vom 1.4.1958 bis 30.9.1960. In dieser Zeit entstand das 1960 publizierte Buch «Gewissen und Gestaltung». Er war Mitbegründer und Redakteur der marxistischen Zeitschrift «Tendenzen». In seinem Buch «Die Kunst der neuen Klasse» plädierte er für einen breiten Realismusbegriff und wandte sich gegen eine dogmatische Verengung, wie sie durch die sowjetische Kunstdoktrin nach 1932 erfolgt war. Er orientierte sich sowohl an der sozialkritischen Kunst der zwanziger Jahre als auch an der mexikanischen Revolutionskunst, sowie an dem in der DDR praktizierten Sozialistischen Realismus. Er erhielt Lehraufträge für Ästhetik, Kunstgeschichte und Geschichte der Fotografie an der Universität Marburg, der Universität Osnabrück, der Fachhochschule Bielefeld und lehrte ab 1970 an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Wegen seiner Kandidatur auf der Landesliste der DKP wurde ihm 1972 ein Lehrauftrag an der Akademie in München entzogen. Am 10.7.1974 wurde Hiepe durch einstimmigen Beschluß des Senats der HfBK Braunschweig auf Platz eins eines Dreivorschlags für den Lehrstuhl Kunstwissenschaft an der Kunsthochschule in Braunschweig vorgeschlagen. Zwei Anhörungen in Hannover folgten. 1975 wurde ihm der Lehrauftrag an der Universität Osnabrück wegen des laufenden politischen Überprüfungsverfahrens entzogen. Eineinhalb Jahre nach der Erstellung des Berufungsvorschlages der Hochschule wurde am 9. April 1976 Richard Hiepe durch die niedersächsische Landesregierung wegen «fehlender Eignung zum Hochschullehrer» abgelehnt.

Vollmers Künstlerlexikon

Durch die Verstrickungen mit dem NS-Regime wurde der Seemann-Verlag, bisheriger Herausgeber des Thieme-Becker Lexikons, 1952 enteignet und zum VEB Seemann Verlag umbenannt. Der schon gedruckte letzte Band von Thieme-Becker wurde vor Auslieferung durch Kriegs-Bombardierungen in Leipzig zerstört, konnte aber aufgrund erhaltener Druckfahnen 1952 nachgedruckt werden. Nach Abschluss des «Thieme-Becker», in dem die nach 1870 geborenen Künstler nicht mehr aufgeführt waren, wurde eine Ergänzung und Aktualisierung des Werkes erforderlich. Hans Vollmer, seit 1923 Redaktionsleiter des Thieme-Becker und zu diesem Zeitpunkt schon 74-jährig, übernahm die Aufgabe eines Fortsetzungs-Werks, das nach ihm benannt ist. Im Vorwort des 1953 erschienenen 1. Bandes (A - G) schreibt er von den schwierigen Bedingungen der Informationsbeschaffung in der Nachkriegszeit, was vor allem im Kontakt mit Frankreich, Polen, der Niederlande und Belgien leicht nachvollziehbar ist. Nur vereinzelte Künstler, die Opfer des Holocaust geworden sind, wurden im 1. Band korrekt aufgeführt, u.a. Josef Čapek und Max Dungert. Eine Reihe weiterer Namen, wie Clara Arnhem, Else Berg, Paul Gangolf und weitere Namen werden in dieser Situation schwieriger Informationsbeschaffung ohne Lebensdaten aufgeführt. In grösserer Zahl figurieren jedoch ermordete Künstler mit dem Vermerk, dass sie noch in ihrem bisherigen Tätigkeitsumfeld leben, d.h. sie wurden mit dem Vermerk «ansässig» als noch am Leben bezeichnet: u.a. Friedrich Adler, Alma del Banco, Charlotte Bernstein-Landsberg, Mejer Bleekrode, Sophie Blum-Lazarus, Walter Bondy, Erich Brill, Dora Bromberger, Moses Cohen. Gewichtiger ist jedoch das Fehlen einer damals noch weitgehend unbekanntem Zahl von Opfern, die nirgends aufgeführt sind.

Das änderte sich auch kaum beim 2. Band, der zwei Jahre später, 1955, herauskam. Ein halbes Dutzend Opfer sind aufgeführt, darunter Otto Freundlich und Henri Epstein. Gegen ein Dutzend Künstler-Opfer figurierte auch hier als «ansässig» und so noch am Leben, ohne dass dies – zehn Jahre nach dem Krieg – überprüft worden wäre.

Einschlag, Eduard, Leipzig 1879, ansässig ebd.
 Ernst, Rudolf, ansässig in München
 Farkas, Istvan, Budapest 1887 - 1947 Paris
 Filipkiewicz, Stefan, Tarnow 1879, ansässig in Krakau
 Franken, Marianne, Amsterdam 1884, ansässig ebd.
 Fuhrken, Fritz ansässig in Bremen
 Gärtner, Hannah, Wien 1899, ansässig ebd.
 Garf, Salomon, Amsterdam 1879, ansässig ebd.
 Glasner; Jakob 1879, ansässig in Wien
 Gorynska, Wiktorya, Wien 1902, ansässig in Warschau
 Gotard, Jan, Warschau 1898, ansässig ebd.
 Graumann, Julius, Fürth 1878 ansässig in München
 Grunsweigh, Nathan, Krakau 1880 ansässig in Le Vésinet

Im 3. Band (K-P) von 1956 ist ersichtlich, dass die Redaktion mit Józef Sandel in Kontakt gekommen ist, der in Warschau an seinem Werk «Umgekumene jüdische kinstler in Pojln» arbeitete, das 1957 erscheinen sollte. Bei zwei Dutzend Opfern wurde vermerkt, dass sie in Todeslagern umgekommen sind. Es sind fast alles polnisch-jüdische oder polnische Künstler. Die Artikel sind mit Hinweis auf die Informationsquelle mit J.Sandel oder mit A.R.(yszkiewicz) gezeichnet. Noch in Band III sind die Falschangaben jedoch zahlreich, so heisst es etwa bei Moissei Kogan, er sei 1930 in Paris verstorben. (Diese Angabe sollte noch lange falsch zitiert werden, u.a. bei Haftmann 1965) Bei Felix Nussbaum heisst es: «ansässig in Berlin», bei Peter Ludwigs: «ansässig in Düsseldorf», bei Ida Kohner (Frau des ermordeten Istvan Farkas): «ansässig in Paris». (Sie wurde in den letzten Kriegstagen in Budapest von Pfeilkreuzlern erschossen.) Istvan Farkas selbst wurde im Vorgängerband als 1947 in Paris verstorben, angegeben. Die Zuverlässigkeit der Angaben (bezüglich der Künstler-Opfer) erhöhte sich ab dem vierten Band (Buchstaben Q-U), der 1958 erschien. Es werden hier bereits über 50 Opfer aufgeführt. 1961 erschien der 5. Band (V - Z) mit einem ersten Supplementteil für die Buchstaben A-D. Hier in diesem Supplementteil wurden nicht nur viele Korrekturen vorgenommen, es figurieren auch ca. 70 Eintragungen über Opfer, die meisten davon polnischer, ungarischer und tschechischer Herkunft. Deutschsprachige Opfer wurden weiterhin kaum wahrgenommen.

Im 6. Band (1961), Supplement für die Buchstaben H-Z, werden 68 Opfernamen aufgeführt. Die Gesamtzahl der bis zum Abschluss des sechsbändigen und öfters nachgedruckten Werks dokumentierten Opfer stieg von Band zu Band auf eine Zahl von

insgesamt 200. So musste man 1962 und auch noch Jahre danach folgern, dass sich ein Grossteil der deutschsprachigen jüdischen Künstler ins Exil habe retten können. Es brauchte noch viele Jahre regionale Forschungstätigkeit, um diesen Irrtum zu korrigieren. Die kunsthistorische Forschung hat sich anfangs sechziger Jahre auf die «entartete Kunst» konzentriert, später in den achtziger Jahren auf die Exil-Forschung.

Ausstellungskatalog «Entartete Kunst». Bildersturm vor 25 Jahren

1962 veranstaltete das Haus der Kunst in München, einst als repräsentativstes Gebäude der Nazizeit für die neue Kunst gegründet, die Ausstellung «Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren», die sich auf beschlagnahmte Kunst und verfermte Künstler konzentrierte. Der von Jürgen Claus herausgegebene Katalog enthielt erste wichtige Dokumente zur Kunstverfemung und zu Konfiskationen. Die im Haus der Kunst gezeigte Ausstellung umfasste 400 Exponate von 50 verfemten und verfolgten, in der Mehrzahl deutschen Künstlern, aber auch einigen französischen Künstlern wie Matisse und Vorläufern der Moderne wie Cézanne und van Gogh. Nolde und Kirchner waren entsprechend der grossen Zahl der Konfiskationen ebenfalls in sehr grosser Zahl vertreten. Es ging nicht um eine Rekonstruktion der Münchner Ausstellung von 1962, sondern um eine breite Auswahl aus den vielen tausend konfiszierten Bildern, darunter auch einige Dutzend Beispiele aus der historischen Ausstellung. Es war somit eine repräsentative Schau zum Thema der «entarteten» Künstler in einer optimalen Präsentation, somit das Gegenteil der historischen Ausstellung, die durch eine herabwürdigende Hängung und Kommentierung die Diskreditierung dieser Kunst erreichen wollte. Es zeigt sich bei der Auswahl, an der eine namhafte Kommission mitgewirkt hatte, bereits eine gewisse Kanonisierung der wichtigsten dreissig Namen unter den 1'600 Betroffenen, welche im Zusammenhang mit dem Begriff der «Entarteten Kunst» in der Folge fortgesetzt werden sollte. Direkte physische Opfer waren darunter keine. Otto Freundlich, Rudolf Levy und Hermann Lismann fehlten.

Hans Vollmer, 1878 in Charlottenburg geboren, studierte in Berlin und München Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie. Er übernahm 1923 die Redaktionsleitung des Thieme-Becker-Lexikons beim Verlag E. A. Seemann in Leipzig. Er arbeitete fast im Alleingang an dem Lexikon bis zum Abschluss im Jahre 1950. Danach begann er mit den Ergänzungen für das 20. Jahrhundert, dem Allgemeinen *Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, das in sechs Bänden 1953 bis 1962 erschien. Der VI. Band endete mit einem Dank Hans Vollmers an die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik. Diese wiederum dankte dem Vierundachtzigjährigen für seine fünfzigjährige Arbeit an diesem Gesamtunternehmen, für das er schon 1957 mit der hohen Auszeichnung des Vaterländischen Verdienstordens der Deutschen Demokratischen Republik ausgezeichnet worden war. Er starb 1969 in Leipzig.

Franz Roh: «Entartete Kunst»

Die Ausstellung war von Franz Roh mitangeregt worden, der im gleichen Jahr die Publikation «Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich» veröffentlichte. In verschiedener Hinsicht scheinen die beiden Publikationen auf einander abgestimmt zu sein. Sein Buch enthielt auf 150 Seiten Listen beschlagnahmter Werke, gegliedert nach ihrer Sammlungsherkunft von Aachen bis Stuttgart, und er reproduzierte alle Seiten des historischen Katalogs, somit auch die Titelseite des Ausstellungsführers, mit Otto Freundlich's «Der neue Mensch» von 1912. Dazu heisst es in einer Legende: «Dieser «Führer» durch die Ausstellung «Entartete Kunst» gibt gar nicht wieder, welche *bedeutenden* Werke zu sehen waren. Stattdessen begleitet ein pamphletartiger Text eine Illustrierung, die meist nur problematische oder monströse Nebenarbeiten berücksichtigt. Hiermit erweckte man den Eindruck, im Recht zu sein. Auf dem Umschlag wird eine brutal geformte Kopfplastik von Otto Freundlich sichtbar, der später im Konzentrationslager derartigen Typen zum Opfer fiel.» Weitere Opfer werden bei Franz Roh nicht benannt. Ein Dutzend Namen finden sich in den publizierten Beschlagnahmelisten.

Bemerkenswert sind die ersten 120 Seiten des Buches, welches er «den Freunden echter Kunst» und «den Feinden zur Ermahnung» widmet. Zum ersten mal versuchte Roh eine historische Herleitung nicht nur der Rassetheorien, sondern auch eine Schilderung der Vorläufer nationalsozialistischer Kunsttheorien. Er verwies auf die Herkunft des Begriffs «Entartete Kunst» bei Max Nordau, auf Vorbereiter wie Paul Lagarde und Julius Langbehn, und er erwähnte auch die Kampagnen von Carl Vinnen und Theodor Alt, die sich vor dem Ersten Weltkrieg gegen die französische Kunst gerichtet hatten und eine nationalistische Stossrichtung vorgegeben hatten. Er bot eine Zusammenfassung der Vorgänge gegen die moderne Kunst von den Beschlagnahmungen, über die Ausstellungen der «entarteten Kunst» bis zur Verwertung und Zerstörung von Kunstwerken und des Verbots der Kunstkritik. Er stellte die nationalsozialistischen Helfer, die theoretischen Vorbereiter und die Hauptakteure der Aktion «Entartete Kunst» vor. Er dürfte der erste gewesen sein, der das Begriffspaar der «Inneren und äusseren Emigration» verwendete und es an den beiden Biografien von Oskar Schlemmer und Max Beckmann paradigmatisch erläuterte. Wenn man seine Schlussfolgerungen in elf Punkten liest, so wird einem bewusst, dass der Rehabilitierungsprozess der klassischen Moderne in einer breiten Gesellschaftsauffassung noch lange nicht vollzogen war. Nur langsam kehrte ein geläutertes Bewusstsein wieder in die Museumssammlungen zurück, wozu in allen geplünderten Häusern über Jahrzehnte enorme Anstrengungen von Museumsleitern und kuratorischen Kommissionen nötig waren, welche erhebliche Geldmittel erforderten.

Wulf. «Die bildenden Künste im 3. Reich»

Hatte Raves Bericht noch die Vorgänge bei der Konfiskation, insbesondere an der Nationalgalerie fokussiert, veröffentlichte Joseph Wulf 1963 eine wichtige Dokumentensammlung zur verfolgten bildenden Kunst.

Auf über 400 Seiten breitete er eine höchst diverse Sammlung von Zeitungstexten, Erlassen und Briefen aus, die er in fünf Kapitel gliederte und mit der Machtübernahme 1933 beginnen liess. Es handelte von der Umgestaltung der Akademie der Künste,

von Willfährigkeit, Denunziation, Protest und auch von Formen des Widerstands einzelner Künstler. Im zweiten Kapitel dokumentierte er den Übergang zu einer gesteuerten Kunst durch die Schaffung diktatorischer Machtinstrumente, der Organisation der Reichskulturkammer und der NS-Kulturgemeinde. Immer wieder porträtierte er indirekt über Dokumente eine Reihe von Akteuren wie etwa Hans Hinkel, Adolf Ziegler und Otto von Kursell. Im dritten Kapitel ging es um die neue NS-Kunst und den im Rassismus begründeten Nährboden für das Nordische und Germanische. Auch hier werden die treibenden Kräfte zur Darstellung gebracht. Wulf liess die Dokumente sprechen. Nur in wenigen Fällen werden diese durch Anmerkungen begleitet. Das vierte Kapitel ist der «Entarteten Kunst» und den Vorbereitern wie Paul Schultze-Naumburg, den Akteuren wie Wolfgang Willrich, Walter Hansen und Franz Hofmann gewidmet. Vieles konnte man schon der Dokumentation von Jürgen Claus und Franz Roh entnehmen. Das vielleicht wichtigste Kapitel folgte unter dem Titel «Raub und Plünderung». Seine östliche Herkunft und seine KZ-Erfahrung lenkten ihn auf etwas, wovon andere Autoren nichts zu berichten wussten. Er versammelte wichtige Dokumente zu den Kunstplünderungen des Einsatzstabes Alfred Rosenberg, sowohl im Westen wie auch im Osten. Sein Fokus ging bis in die Kriegszeit hinein und verhartete nicht bei der «entarteten Kunst». Er rückte Robert Scholz ins Visier, den man als Mitläufer hatte laufen lassen. Bei seinen Personenporträts ging es immer auch darum, zu erinnern, dass einige der Täter in der Bundesrepublik noch bis in die siebziger Jahre Ämter bekleideten und als Publizisten aktiv waren. Trotz seines umfassenden Blicks auch auf die Vorgänge in den besetzten Ländern, konzentrierte sich die Hauptforschung zur Entarteten Kunst auf das Jahr 1937 und die Raubkunst-Thematik der Vorkriegszeit. Es ist verwunderlich, dass er mit seiner jüdischen Herkunft und durch seine Tätigkeit in Historischen Kommissionen in Warschau und in Paris nicht auf die zahlreichen jüdischen Opfer unter den Künstlern hingewiesen hat, die ihm durch die beiden Publikationen von Jozef Sandel und Hersch Fenster vertraut sein mussten. Es handelt sich um einen Mechanismus, der darauf zielte, das zu beeinflussen, was man realpolitisch verändern konnte. Die physischen Opfer wurden selbst von einem Holocaust-Überlebenden nicht thematisiert.

Hildegard Brenner. «Kunstpolitik des Nationalsozialismus»

Als Hildegard Brenner 1963 ihre Studie «Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus» publizierte, konnte sie sich auf Raves Studie von 1949, auf Wulfs Dokumentensammlung zu den «Bildenden Künsten im Dritten Reich» und auf Rohs Vorgeschichte zur «Entarteten Kunst» stützen. In einem Dokumentenanhang vereinigte sie auf 90 Seiten Gesetze, Verordnungen und Briefe, nicht nur aus deutschen, sondern auch aus amerikanischen, französischen und polnischen Archiven.

Die Studie durchleuchtet die kunstpolitischen Organisationen und Ämter des nationalsozialistischen Staats, den «Kampfbund für Deutsche Kultur» und seine Entstehung, die «Reichskulturkammern», die «Reichsleitung der NSDAP» und die «Reichspropagandaleitung» sowie den «Einsatzstab Rosenberg». Mit synthetischer Klarheit umreißt sie die Kampfbund-Aktionen und die völkische Kulturoffensive von den ersten Säuberungen vor 1933 zu den internen Machtkämpfen zwischen Rosenberg und Goebbels bis zur Etablierung der «formalen Kontrollen» durch Ausstellungs- und Berufsverbote. Im Unterschied zu ihren Vorgängern nimmt die «Aktion Entartete Kunst» keine bedeutende, jedoch im Streit von Positionen eine einigende Rolle ein, bei der Hitler und Goebbels obsiegten. Brenner zeigt das offensichtliche Scheitern in der Ausformung einer nationalsozialistischen bildenden Kunst und bei der Thing-Theaterbewegung, d.h. bei der Formulierung eines neuen Kulturgedankens. Sogar im eigenen Urteil der Nazis blieben herausragende neue Leistungen in der aktiven Kunstpolitik aus. Erfolgreicher war der NS-Staat bei den Massenauftritten und beim neuen Baugedanken, der in eine totalitäre Stadt- und Landesplanung mündete. Der wirklich neuartige Teil ihrer Studie ist im dritten Kapitel «Im Zeichen der «Europäischen Neuordnung» zu finden. Was sie an neuen Erkenntnissen zur «Auslöschung des nationalen Kultur- und Kunstlebens» in Polen und zum «Kunstraub» in Frankreich präsentierte, war erschreckend. Es ging um die Versklavung des polnischen Volkes und um die «Umvolkung», d.h. die Vertreibung der Polen aus Westpolen. Das zerstörte Warschau sollte zehnmals verkleinert als deutsche Stadt wiedererstehen. Sie beschrieb die Säuberungs-

wellen im Generalgouvernement, bei der tausende von Angehörigen der polnischen Intelligenz, unter ihnen Schauspieler, Schriftsteller, Journalisten, Maler und Bildhauer liquidiert wurden. Gleichzeitig wurden deutsche Schulen, Theater und Kunstausstellungen aufgebaut, zu der nur Deutsche Zugang hatten. Obwohl diese von Brenner auf der Ebene von Verordnungen exakt beschriebenen Vorgänge, die den Völkermord an den Juden vorwegnahmen, benannt wurden, erscheinen auch bei ihr keine Namen von Exponenten unter diesen Kulturschaffenden. Immerhin war klar, dass es mehr als nur Sachschäden aufzuarbeiten galt.

Brenners fundierte Analyse der nationalsozialistischen Kulturpolitik, die das System der Diktatur erhellte, wurde auch auf Französisch, Italienisch und Serbokroatisch publiziert.

Frommhold. «Kunst und Widerstand»

1968 erschien im «VEB Verlag der Kunst» ein Werk mit einem hohen Anspruch bezüglich seiner weltumspannenden Darstellung einer künftigen «Kunst mit politischem Anspruch». «Kunst im Widerstand» ist gerichtet gegen eine westdeutsche oder sogar gegen die westlich-kapitalistische Kunstentwicklung und Kunstgeschichtsschreibung. Im Klappentext heisst es: «Bis heute sind einige Apologeten der modernistischen Kunst darum bemüht, zu beweisen, dass wirklich grosse Kunst stets ausserhalb jedes Engagements entstanden ist. Für sie hat es kaum je Werke gegeben, bei denen in dieser oder jener Form gegen den Faschismus opponiert wird. Aber das Gegenteil ist der Fall, das beweist dieses Buch, das in einer Auswahl von über 600 Arbeiten zeigt, wie umfangreich die Widerstandskunst gewesen ist.» (...) «Viele bisher unbekannte Werke und Tatsachen werden der Öffentlichkeit zum ersten Mal vorgelegt. Bedeutendes steht neben Bescheidenem und Vergessenem und bildet als Ganzes doch eine Einheit durch die Moral des Anliegens. Weit entspannt sich der Bogen von der Vorahnung bis zum Ende. Er umfasst Arbeiten von Künstlern und Autodidakten, die in der Emigration und im Konzentrationslager entstanden, in der Illegalität und in den Okkupationsgebieten.»

Kunsthistoriker aus sehr vielen Ländern, darunter auch John Berger und Richard Hiepe waren bemüht,

Josef Wulf, der 1912 geborene deutsch-polnische Historiker, stammte aus einer jüdischen Familie und wurde in Krakau an der Jüdischen Hochschule zum Rabbiner ausgebildet. Wulf kam schon als Achtzehnjähriger ins Ghetto Krakau, wo er sich einer jüdischen Widerstandsgruppe anschloss. Das KZ Auschwitz überlebte er und er konnte auf einem der Todesmärsche fliehen. Er war nach dem Krieg Exekutivmitglied der Zentralen Jüdischen Historischen Kommission in Warschau 1945 bis 1947 und später als Gründer des «Centre de l'Histoire des Juifs Polonais» in Paris tätig. Wulf publizierte eine grosse Zahl von Dokumenten, die der Nationalsozialismus u.a. auch im Bereich der verschiedenen Kunstsparten produziert hatte: zur bildenden Kunst, zur Literatur, zum Theater, zum Film, zu Presse und Funk. Fast immer fokussierte er auch auf Täter-Personen, besonders auch solche, die noch am Leben und beruflich aktiv waren. Seine gesamte Dokumentationsarbeit war bahnbrechend und beeinflusste die bundesdeutsche Politik. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, so auch die Ehrendoktorwürde der FU Berlin. Im Kreis der NS-Forscher blieb er ein Aussenseiter. Tief enttäuscht von der mangelnden Wirkung seiner Forschungsarbeit, traumatisiert durch die KZ-Erfahrungen und vereinsamt nach dem Tode seiner Frau, stürzte er sich im Alter von 62 Jahren aus seiner Wohnung in Berlin. In einem Brief schrieb er: «Ich habe 18 Bücher über das Dritte Reich veröffentlicht, und das alles hatte keine Wirkung. Du kannst Dich bei den Deutschen tot dokumentieren, es kann in Bonn die demokratischste Regierung sein – und die Massenmörder gehen frei herum, haben ihre Häuschen und züchten Blumen.» Weil er sich ausschliesslich in den überlieferten Dokumenten der NS-Täter bewegte, rückten die Menschenopfer nicht in seinen Fokus, da in den kulturpolitischen Erklärungen zwar von «Entjudung», «Säuberung» und «herrenlosen Sammlungen» die Rede war, jedoch nicht von der «Vernichtung der Juden» und der «slawischen Untermenschen».

dieses «Material» zusammenzutragen. Die Autoren waren darauf bedacht, mehrere Dutzend Namen, darunter Werke von Barlach, Beckmann, Chagall, Max Ernst, Klee, Kokoschka, Miro, Moore, Picasso und viele andere für diese parteiliche Sicht in Anspruch zu nehmen, und sie provozierten dabei gleichzeitig eine parteiinterne Realismus-Debatte gegen eine allzu enge Geschichtsbetrachtung, in der nur die entschiedeneren Positionen von Dix, Grosz, Heartfield, Kollwitz, Masereel, Meidner, Clément Moreau, Pankok, Radziwill und Magnus Zeller Platz hatten. Anstelle einer im Westen häufig auf Stilgeschichte hin gerichteten Kunstbetrachtung wurde die Gliederung des Buches ganz auf eine historische geordnete Motivik mit der Akzentuierung eines moralisch-ethisch gefilterten Inhalts angelegt, sodass formale Gesichtspunkte nur in der Werkschreibung zum Tragen kamen. Die Kapitelfolge führt die Titel «Vorspiel», «Der Führer», «Propaganda», «Emigration», «Spanien», «München», «Krieg», «Bomben», «Klage», «Ghetto», «Gefangene», «Konzentrationslager», «Widerstand», «Das Ende» auf. In einem sol-

chen Raster hatten nur Opfer Platz, die das richtige politische Bewusstsein hatten und sich die Aufgabe des Widerstands und des antifaschistischen Kampfs zu eigen machten. Keinen Platz hatte es für die Verträumten und Verspielten, die formalen Sucher und die Entwickler neuer Bildsprachen. Die Einengung auf Namen, derer als Opfer gedacht werden sollte, reduzierte sich in dieser Sicht auf zwei Dutzend «kanonisierte» Namen, die im Begriff Widerstandskunst Platz fanden. Obwohl gerade Vollmers Lexikon – mit Unterstützung der DDR-Regierung im volkseigenen Betrieb entstanden – über 200 meist polnisch-jüdische Opfer unter bildenden Künstlern zu Tage gefördert hatte, fand diese Opferdimension als Ganzes keinerlei Beachtung. Im biographischen Teil figurierten unter den erwähnten Künstlern jüdische Opfer dann, wenn sie Partisanen- und Widerstandsgruppen oder aber einer sozialistischen Künstlerorganisation angehört und wenn sie diese Haltung in ihren Werken sichtbar zum Ausdruck gebracht hatten. Frommhold war überzeugt, dass er eine neue Etappe der Kunstgeschichtsschreibung einläuten würde, die sich von einer Kunstgeschichte der Stilabfolgen frei machte.

Andreas A. Meier

Hildegard Brenner, die 1927 in Bonn geborene Literaturwissenschaftlerin übernahm 1964 die Zeitschrift «alternative» und war bis zum Ende ihres Erscheinens 1982 Redaktorin (zusammen mit Georg Fülberth und Helga Gallas) als «einzigartiges Diskussionsforum für politische Kritik und progressive Ästhetik, fern aller Dogmatik» (H.Heissenbüttel). 1967 erschien ihre Anthologie zur DDR-Literatur, die dem westdeutschen Leser einen umfassenden Einblick in das Literaturschaffen des anderen Deutschlands gab. Von 1971 bis 1978 war Brenner ordentliche Germanistik-Professorin an der Universität Bremen. 1971 erschien ihre Biografie über die lettische Schauspielerin und Regisseurin Asja Lacis. Vermittelnd zwischen den beiden politischen Blöcken war es Hildegard Brenner gelungen, eine literaturwissenschaftliche Diskussion zu führen, die vor allem in der Brecht-Forschung als Brückenbildung im Kalten Krieg ihre Wirkung hatte.

Literatur:

- Paul Corv. Kunstnormung im Dritten Reich. o.J.
Paul Ortwin Rave. Kunstdiktatur im dritten Reich. Hamburg 1949 / Veränderte und mit einem Nachwort versehene Auflage, Berlin 1987, hrsg. von Uwe Schneede (Deutsche Zeichenkunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. Brüssel 1942. Palast der Schönen Künste. Einleitung von Paul Ortwin Rave und Rolf Hetsch)
Richard Hiepe. Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt 1960
Franz Roh. «Entartete Kunst» Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962
Jürgen Claus (Hrsg.). «Entartete Kunst» Bildersturm vor 25 Jahren. München 1962
Josef Wulf. Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963
Hildegard Brenner. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek 1963
Erhard Frommhold. Kunst und Widerstand Leipzig 1968

Monographische Publikationen:

- Günter Aust. **Otto Freundlich** Köln 1960
Hermann Lismann. Gedenkausstellung zum 80. Geburtstag. Frankfurter Kunstverein 1959
Rudolf Levy Gedenkschrift mit Texten von Hans Purrmann und Xenia Levy 1961.
Ernst Rathenau. **Paul Gangolf.** New York 1962

Opfernennung im Vergleich

BRD

Richard Hiepe.

Gewissen u. Gestaltung.

Frankfurt a.M. 1960

DDR

Erhard Frommhold.

Kunst im Widerstand

Dresden 1968

		Leon Alex	LA
		Imre Amos	J
		Bruno Becchi	LA
		Friedrich Bloch	J
		Hermann Blumenthal	K
Friedl Dicker	LA / J	Josef Čapek	LA
Alfred Frank	LA	Alfred Frank	LA
Otto Freundlich	J	Izaak Frenkiel	J
Bruno Gimpel	LA	György Goldmann	J
Hans Grohmann	LA	Jozef Kowner	J
		Roman Kramsztyk	J
Heinz Kiwitz	LA / K (Spanienkämpfer)	Heinz Kiwitz	LA / K
Julo Levin	LA / J	Julo Levin	LA / J
Rudolph Levy	J		
Peter Ludwigs	LA	Peter Ludwigs	LA
Paul Meller	J	Cyprian Majernik	FT
Hugo Meyer-Thur	P		
Franz Monjau	LA / J		
Harald Quedenfeldt	LA		
E.O.Plauen (E. Ohser)	P	Stanislaw Osostowicz	B
		Augusts Pupa	LA
Hilde Seemann-Wechsler	T4	Charlotte Salomon	J
Fritz Schulze	LA	Fritz Schulze	LA
Kurt Schumacher	LA		
Emil Stumpp	LA		
		Hendrik N. Werkman	LA / J
Johannes Wüsten	LA	Johannes Wüsten	LA
Philipp Zöllner	LA		

(14 Linksaktivisten, davon 3 jüdischer Herkunft insgesamt 6 jüdischer Herkunft, 1 T4-Opfer)

(11 Linksaktivisten, davon 2 jüdischer Herkunft insgesamt 9 jüdischer Herkunft, 2 Kriegstote, 1 Bombenopfer)
+ 30 KZ-Überlebende

LA = Linksaktivisten J = Opfer jüdischer Herkunft T4 = Euthanasie-Opfer P = politische Opfer
K = Kriegstote B = Bombenopfer FT = Freitod