



**Einleitung.** Obwohl es in der Literatur inzwischen einige sehr gelungene Werke zum Thema „Ernst Barlach und der Nationalsozialismus“ gibt, ist bis heute kaum jemandem bekannt, dass Ernst Barlach in der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik eine herausragende Rolle gespielt hat. Er war nämlich

nicht „nur“ ein „entarteter“ Künstler wie viele andere, sondern er war vielmehr derjenige, an dem sich der weltanschaulich begründete Fanatismus des Regimes in Sachen Kunst ganz spezifisch entzündete.<sup>1</sup> So fiel der Name Barlachs bei den Angriffen auf die „entartete“ Kunst häufig pars pro toto. Wolfgang Tarnowski (1989) führt hierzu das Beispiel Paul Schultze-Naumburgs an, eines der einflussreichsten Theoretiker der Anfangsjahre, welcher im Herbst 1933 in den von Hitler selbst herausgegebenen Nationalsozialistischen Monatsheften einen längeren Artikel unter der Überschrift „Das neue Reich und die Kunst“ veröffentlichte. Dieser Artikel war quasi ein programmatischer Kommentar zur ersten großen kulturpolitischen Rede, die Hitler am 1. September 1933 auf dem Reichsparteitag in Nürnberg gehalten hatte, und beschäftigte sich mit Kunst und Künstlern aus nationalsozialistischer Sicht. Der einzige Name, der darin jedoch auftaucht, der einzige, mit dem das Feindbild der neuen deutschen Kunst exemplarisch gekennzeichnet wird, ist der Ernst Barlachs.<sup>2</sup>

Der vorliegende Beitrag will sich mit der besonderen Rolle des Künstlers Ernst Barlach in der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik auseinandersetzen. Um den Umfang dieser Auseinandersetzung nicht zu sprengen, konzentrieren wir uns dabei vor allem auf Barlachs Tätigkeit als Bildhauer, da diese, wie noch zu zeigen sein wird, in besonderem Maße für seine Verfolgung ausschlaggebend war.

Die Untersuchung beginnt zunächst mit einem Abschnitt über den Künstler selbst. Beleuchtet werden hierbei Barlachs Biographie, sein künstlerischer Werdegang und der Charakter seines Werkes. Letzteres ist entscheidend, um nachvollziehen zu können, weshalb Barlach zur Zielscheibe der völkisch und national gesinnten Kunstideologen werden konnte.

Im folgenden Abschnitt wird der Frage nachgegangen, welche Art von Kunst im nationalsozialistischen Staat erwünscht war und welche Funktionen und Bedeutung diese haben sollte. In diesem Zusammenhang ist es auch interessant zu untersuchen, wie der Großteil der Bevölkerung zu dem Thema stand.<sup>3</sup>

Im weiteren Verlauf sollen die unterschiedlichen Kunst- und Kulturvorstellungen innerhalb der NS-Führung beleuchtet werden, denn auch der kulturelle Bereich bildet keine Ausnahme im für den NS-Staat typischen Kompetenz- und Machtgerangel.<sup>4</sup>

Im dritten Abschnitt der Arbeit geht es schließlich um die Verfolgung Ernst Barlachs im Dritten Reich. Nachdem im vorangegangenen Kapitel bereits allgemeine Verfolgungsmaßnahmen gegen „ent-

## Isabell Kasztelan, Helen Kiesewetter: Ernst Barlach

<sup>1</sup> Tarnowski 1989, S. 6

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 6 f.

<sup>3</sup> Eindrucksvolle Äußerungen sind dazu bei Behne (1947) zu finden, der zu dem Zeitpunkt noch unmittelbar unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Kulturpolitik stand und seine Wut nun offen bekunden konnte. Wistrichs (1996) Publikation bietet eine ausführliche Analyse der Unterschiede zwischen Avantgarde-Bewegung und NS-Kunstvorstellung.

<sup>4</sup> Hierzu werden im wesentlichen Piper (1983), Haffmann (1986) und Merker (1983) herangezogen. Die einzelnen Etappen der Kunst- und Kulturpolitik sowie die Verfolgungsmaßnahmen gegen die unerwünschten Künstler und nicht zuletzt die Frage danach, was mit den ‚entarteten‘ Werken geschah, werden durch oben genannte Autoren sowie Petropolous (1999) ausgeführt.

Güstrow 1927 (aus Ernst Barlach Denkzeichen S. 112):

Der schwebende Domengel ist Barlachs erstes seiner Aufsehen erregenden Ehrenmale. Das Gesicht des Engels ist von Schmerz gezeichnet. „Hinter seiner Stirn ziehen schweigend die Bilder des Grauens, die ganze entsetzliche Katastrophe des Krieges vorüber“ (Tarnowski 1989, S. 23).

Was Barlach mit diesem Engel ausdrücken wollte, war „eine Abgewandtheit aus der Gegenwart hin in die Zeit des unerhörten Geschehens [...], eine Erstarrtheit in vollkommener Entrücktheit, gewissermaßen die Kristallisierung der Vorstellung von ewiger Dauer“ (Barlach, zitiert in Tarnowski 2005, S. 67).



artete“ Künstler thematisiert worden sind, soll nun der besondere Leidensweg Barlachs herausgearbeitet werden. Dieser wird umfassend dargestellt und beleuchtet auch die Gründe, die den Künstler zum besonderen Feindbild der Nationalsozialisten werden ließen. Des Weiteren wird die Haltung Barlachs gegenüber seinen Widersachern aufgezeigt.<sup>5</sup>

Im Einzelnen werden nun folgende Fragen an das Thema gestellt:

- Wer war Ernst Barlach und was zeichnet seine Kunst aus?
- Welche Kunstvorstellung hatten die Nationalsozialisten unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen?
- In welche Etappen lässt sich die Kunst- und Kulturpolitik gliedern?
- Welche Verfolgungsmaßnahmen wurden gegen die Künstler eingeleitet?
- Wie sah die Verfolgung konkret im Falle Barlachs aus?

<sup>5</sup> Besonders wertvolle Informationen im Zusammenhang von Barlachs Verfolgung lieferten die Werke Pipers (1983) und Tarnowskis (1989).

- Was kritisierten die Nationalsozialisten an Barlachs Werk?
- Und wie reagierte Barlach?

## 2. Der Künstler Ernst Barlach

**2.1. Biographie.** Ernst Barlach wurde am 2. Januar 1870 als erster von vier Söhnen in Wedel, nordwestlich von Hamburg, geboren. Seine Eltern waren der Landarzt Georg Barlach und Johanna Louise Barlach.

Im Alter von 18 Jahren begann Ernst Barlach an der Allgemeinen Gewerbeschule in Hamburg eine künstlerische Ausbildung, die er ab 1891 an der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden fortsetzte. Dort machte er 1895 auch seinen Abschluss. Es folgten zwei Studienaufenthalte an der Académie Julian in Paris, im Anschluss daran war Ernst Barlach in Hamburg und Altona als Graphiker und Bildhauer tätig.

Nachdem Barlach bereits 1899 für ein Jahr nach Berlin gezogen war, wo er den späteren Verleger Reinhard Piper und den Kunstkritiker Karl Scheffler kennen lernte, zog er 1906, nach einjähriger Tätigkeit als Dozent an der Fachschule für Keramik in Höhr-Grenzhausen/Westerwald, ein zweites Mal nach Berlin.<sup>6</sup> Dort schloss sich Barlach wenig später der *Berliner Sezession* an.

Von besonderer Bedeutung für das spätere künstlerische Schaffen Ernst Barlachs war eine zweimonatige Reise mit seinem Bruder nach Russland, die er nach einer schweren Identitäts- und Lebenskrise 1906 unternahm. Die Eindrücke, die Barlach dort gewann, sollten später viele seiner Zeichnungen und Plastiken prägen. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, brachte ihm dies nicht nur Ruhm, sondern immer wieder auch „den Vorwurf des ‘Ostischen’ und des Kunstbolschewismus“ ein.<sup>7</sup>

1910 zog sich Barlach – zunächst nur zeitweilig, dann für immer – aus Berlin nach Güstrow zurück, wo er bis zu seinem Tod abseits des Kunstbetriebes lebte und arbeitete.

Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 erlebte Ernst Barlach als eine Art Erlösung. Fiebernd beobachtete er den Kriegsverlauf. An seine Arbeit als Künstler war dabei kaum noch zu denken. Er hoffte sogar selbst für sein Land kämpfen zu dürfen und damit seiner „bürgerlichen Jämmerlichkeit“ zu entkommen und im „höheren Dasein“ aufgehen zu dürfen.<sup>8</sup> Im Dezember 1915 meldete sich Ernst Barlach freiwillig zum Kriegsdienst und kam zum Landsturm nach Sonderburg. Seine anfängliche Begeisterung für den Krieg ließ dort schnell nach. Die Erfahrungen, die er dort machte, erklären auch die Brisanz seiner späteren Ehrenmale in Güstrow, Kiel und Magdeburg, auf die im Folgenden noch mehrfach eingegangen wird.

In der Weimarer Republik erlangte Ernst Barlach einigen Ruhm: Wahl zum ordentlichen Mitglied der *Preußischen Akademie der Künste* 1919, Angebote für Lehrämter und Ehrendoktorwürde (letzteres lehnte er jedoch ab), Auszeichnung mit dem Kleistpreis 1924 und Wahl zum Ehrenmitglied der *Münchener Akademie der bildenden Künste* 1925. Doch in den letzten Jahren des Bestehens der Re-

<sup>6</sup> Vgl. überblicksartige Vita auf der Homepage der Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (<http://www.ernst-barlach.de/vita/vita.php?lang=de>); zuletzt besucht am 5.10.2006.

<sup>7</sup> Vgl. Piper 1983, S. 8

<sup>8</sup> Vgl. Tille 1988, S. 11 f.

publik sah sich Barlach zunehmend Angriffen aus völkischen und nationalen Kreisen ausgesetzt. Kritik zogen vor allem seine Mahnmale auf sich, die zu Ehren der Gefallen des Ersten Weltkrieges aufgestellt wurden.

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten setzte der künstlerische und seelische Verfall Barlachs ein: Beschlagnahmungen und Demontierungen seiner Werke, fehlende öffentliche und private Aufträge nahmen Barlach jegliche künstlerische und materielle Perspektive.<sup>9</sup> Am 24. Oktober 1938 starb Barlach in einem Krankenhaus in Rostock, nachdem ihm 1935 noch der Orden „Pour le Mérite“ verliehen worden war.

**2.2. Künstlerischer Werdegang.** Barlach durchlief eine klassische akademische Künftlerausbildung in Hamburg, Dresden und Paris. Als Graphiker und Bildhauer suchte er fortan nach seiner beruflichen Identität, die er jedoch erst nach einer Reise mit seinem Bruder nach Russland fand. Das Bild der einfachen Menschen, denen er dort begegnete, überfiel ihn wie eine Vision. Er entdeckte seine „künstlerische Muttersprache“, die – so zitiert Wolfgang Tarnowski (1989) Ernst Barlach – „nun mal die menschliche Figur oder das Milieu, der Gegenstand [ist], durch das oder in dem der Mensch lebt, leidet, sich freut, fühlt, denkt“.<sup>10</sup> Barlach begann zu arbeiten – er beschreibt diese Phase einem Rausch gleich – und die ersten barlachtypischen Figuren entstanden.

Die Figuren *Blinder russischer Bettler* und *Russische Bettlerin mit Schale* erregten auf der 13. Ausstellung der Berliner Sezession 1907 einiges Aufsehen. Durch sie wurde der einflussreiche jüdische Kunsthändler Paul Cassirer auf Barlach aufmerksam und schloss mit ihm einen Vertrag ab, der ihn äußerer Sorgen entthob. Gegen ein monatliches Gehalt überließ Barlach Cassirer alle zukünftigen Arbeiten zur alleinigen Disposition und Vermarktung. Der Vertrag ermöglichte in rascher Folge die Entstehung des Werkes, das Barlach zunächst in Berlin, dann in Deutschland und schließlich in aller Welt bekannt und berühmt gemacht hat.<sup>11</sup>

Nach zehnjährigem Sammeln stellte Paul Cassirer im Dezember 1917 erstmals Barlachs Gesamtwerk aus und ließ diesen dadurch, auch als Dichter, berühmt werden. Auf die Ausstellung hin wurden Barlach bereits kurz nach Kriegsende Lehrämter in Berlin und Dresden angeboten, die er jedoch ablehnte. Er ließ sich 1919 neben Corinth, Kolbe, Lehmbruck und Purmann in die Preußische Akademie der Künste aufnehmen, doch die Ehrendoktorwürde, die ihm die Rostocker Universität antrug, lehnte er ab. Er sei ein Handwerker und eines akademischen Grades nicht würdig.<sup>12</sup>

1925 traf Barlach auf das Bildhauer-Ehepaar Bernhard und Marga Böhmer, die sich ebenfalls in Güstrow niedergelassen hatten. Marga trennte sich im folgenden Jahr von ihrem Mann und wurde Barlachs Lebensgefährtin. Böhmer selbst akzeptierte dies und wurde, da er Barlach aufrichtig verehrte, dessen Gehilfe und eine Art Geschäftsführer. Er blieb es auch, als er im Dritten Reich als Kunst-

<sup>9</sup> Vgl. Danker, Schwabe 2005, S. 84

<sup>10</sup> Tarnowski 1989, S. 13

<sup>11</sup> Vgl. Tarnowski 1989, S. 14

<sup>12</sup> Tille 1988, 15 f.

händler und Aufkäufer für die NS-Prominenz Karriere machte. Seine Beziehungen nutzte er unauffällig, teilweise auch mutig, um Barlach, wo es nur möglich war, zu schützen. Ihm ist auch die Rettung der großen Ehrenmale zu verdanken.

1930 war das große Jahr von Barlach. Anlässlich seines 60. Geburtstages fanden Gedächtnisausstellungen statt und in beinahe allen renommierten Zeitungen Deutschlands wurde er in zahllosen Artikeln und persönlichen Erinnerungen von Kunsthistorikern und Freunden als einer der großen Bildhauer, Zeichner und Dramatiker des Jahrhunderts gewürdigt. Barlach selbst stand dem Trubel mit gemischten Gefühlen gegenüber.

Nachdem Barlach bereits in der Weimarer Zeit – vor allem durch seine Ehrenmale für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges – für Empörung in völkischen und nationalen Kreisen gesorgt hatte, begann mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten eine „systematische Untergrabung von Barlachs Schaffens- und Lebensfundament“.<sup>13</sup>

Die Vollendung des *Frieses der Lauschenden* im Oktober 1935 war der letzte große Erfolg Barlachs, der abseits der Öffentlichkeit stattfand.

**2.3. Die Kunst Ernst Barlachs.** Im Kontext dieser Arbeit sind vor allem die Plastiken Barlachs von großer Bedeutung, da sie in besonderem Maße die Wut und die Empörung völkisch und national gesinnter Kunstideologen auf sich zogen, wie in den folgenden Kapiteln noch zu zeigen sein wird. Um diesen Kunststreit nachvollziehen zu können, ist es notwendig, den Charakter von Barlachs Arbeiten herauszuarbeiten.

Barlachs Erlebnisse und Wahrnehmungen während seiner 1906 unternommenen Russlandreise fanden ihren Ausdruck in der Darstellung eines bestimmten Menschentypus, der sich vielfach in seinen Plastiken wieder findet. Der Gegensatz in der Darstellungsabsicht zur rassistisch orientierten NS-Kunst könnte damit nicht größer sein, wie die Untersuchungen in den folgenden Kapiteln noch zeigen werden.

Barlach zeigt in seinen Figuren außerdem das auf, was ihn persönlich bewegt: die Verlorenheit des Menschen zwischen Himmel und Erde, seine seelische Blöße, Leid, Wut, Reue, Verzweiflung, Einsamkeit und Tod, Hoffnung und Sehnsucht nach Erlösung. Damit rückt er den Menschen als Individuum in den Mittelpunkt der Betrachtung, was im schärfsten Gegensatz zur nationalsozialistischen Weltanschauung steht, in welcher nicht der Einzelne, sondern die Gruppe, der dieser angehört, zählt.

Barlachs Ehrenmale meiden jegliches hohle Pathos. Nicht der Krieg als heilige Mission, als Feld der Ehre, der Soldat als Held und Fackelträger einer Idee werden dargestellt, sondern das Unglück, das ein Krieg mit sich bringt.<sup>14</sup> Diese Form der Darstellung stellt zu Weimarer Zeiten und auch zur Zeit des Dritten Reiches „eine Provokation dar, deren Ausmaß wir uns heute nur schwer vorstellen kön-

<sup>13</sup> Vgl. Danker, Schwabe 2005, S. 84

<sup>14</sup> Vgl. Tarnowski 1989, S. 30

nen. Man muss sich zurückversetzen in eine Zeit der Siegessäulen, Bismarck-Statuen, Kaiserstraßen, Unbekannten Soldaten und Heroendenkmäler, um zu verstehen, was es hieß, die Grauen des Krieges realistisch darzustellen. [...] Sprachen über den Krieg immer nur diejenigen, die ihn mehr oder weniger unversehrt überlebt oder gar von den Gefechtsständen aus dirigiert hatten, so ergriff Barlach nun Partei für die Opfer. Das schuf ihm wenig Freunde, denn die militärisch wie wirtschaftlich geschlagene Nation wollte nicht wissen, wie es wirklich gewesen war. Wenn die organisierte Abseglung der jungen Generation schon keine Erfolge gezeigt hatte, mußte sie wenigstens heroisch vor sich gegangen sein“.<sup>15</sup>

### 3. Kunst und Kultur im Dritten Reich

**3.1. Kunstvorstellungen der NS-Regierung.** Den modernen Kunstrichtungen seit Ende des 19. Jahrhunderts, wie Expressionismus, Dadaismus, Kubismus, Futurismus, Surrealismus und abstrakte Malerei war gemein, dass sie traditionelle ästhetische Normen scharf ablehnten. Schönheit schien „im Verlust von Gleichgewicht und Symmetrie und in der Betonung der Qualen der individuellen Seele“<sup>16</sup> zu liegen. Die Avantgarde-Bewegungen in Literatur, Musik, Malerei und Bildhauerei der Weimarer Republik waren außerdem geprägt durch die Kriegserfahrungen. So unterschiedlich diese Kunstrichtungen auch waren, oftmals waren die Werke sozial- und gesellschaftskritisch, stellten zum Beispiel Menschen in existentiellen Notsituationen dar, die nicht stark, sondern schwach und zerbrechlich erschienen.

Der Dadaismus brachte das Nachkriegschaos durch die Formel „Kunst ist scheiße“ auf den Punkt und stellte zugleich eine Provokation für das Bürgertum dar.

So wurden die modernen Künstler schon lange vor 1933 seitens des Bürgertums abgelehnt und als „undeutsch“, bolschewistisch und „zersetzende Elemente“<sup>17</sup> beschrieben. Nach dem verlorenen Krieg verschärfte sich die Opposition gegen die modernen Künstler, da insbesondere der Pazifismus der Expressionisten nicht geduldet werden konnte. Die Expressionisten brachten die Kunst „auf das Niveau primitiver afrikanischer oder ozeanischer Stämme“ und ihre Arbeiten zeigten „eine enge Verwandtschaft mit den Zeichnungen der Insassen von Irrenanstalten“.<sup>18</sup> Die Werke waren also alles andere als patriotisch oder heroisch und „bucklige Idioten als Repräsentanten männlicher Stärke“<sup>19</sup> konnten den konservativen Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft nicht gerecht werden.

Adolf Behne (1947)<sup>20</sup> drückt seine Meinung über die große Mehrheit des Bürgertums in seinem engagierten Band über die „Entartete Kunst“ folgendermaßen aus:

„Da hatte es doch einst eine Gruppe kühner Revolutionäre der Kunst gegeben, die Expressionisten, die Leute der ‘Brücke’, des ‘Blauen Reiters’, der ‘Neuen Sezession’, die das Bürgertum mit Enttäuschung, mit lachlustigem Widerwillen abgelehnt hatte. War es damals nicht häufig zu Skandalen gekommen? Der Philister hatte sei-

<sup>15</sup> Piper 1983, S. 8 ff.

<sup>16</sup> Wistrich 1996, S. 31

<sup>17</sup> ebd., S. 32

<sup>18</sup> ebd.

<sup>19</sup> Hitler über die Kunst der modernen Künstler auf dem Nürnberger Parteitag 1934. Zitiert in: ebd. S. 57

<sup>20</sup> Adolf Behne (1885-1948) war selbst Opfer der NS-Kultursäuberung; er wurde 1933 aus sämtlichen Ämtern entlassen, u.a. musste er seine Lehrtätigkeit an der Humboldt-Hochschule Berlin aufgeben.

ne ganze Wut an den Arbeiten der Franz Marc, Kandinsky, Klee, Koschka, Picasso, Chagall ausgetobt, und diese Wut gegen die 'Verrückten' war noch gewachsen, als sich die Expressionisten ganz allmählich innerhalb der Urteilsfähigen, Vorurteilslosen, Selbständigen doch durchzusetzen begannen [...]“<sup>21</sup>

Deutlich wird hier Behnes Wut auf die Gesellschaft, die sich an alte Werte klammerte, und voller Vorurteile neue Formen der Kunst ablehnte und somit den Nationalsozialisten einen Nährboden bereitete, wie Behne (1947) weiter feststellt: „Goebbels rechnete, daß er gegen die Künstlergruppe, wenn er sie mit seiner ganzen Suada als 'entartet' dem Stammtisch bebend vor sittlicher Empörung, hinwarf, die gewaltige Majorität aller Spießer, bis weit ins honorige Bürgertum hinein, ja selbst viele der politisch dem Nazitum noch skeptisch gegenüberstehenden als unbezahlte Akteure bei sich sehen würde, wie es denn auch geschah.“<sup>22</sup>

Die Nationalsozialisten standen demzufolge in ihrer Ablehnung der modernen Kunst nicht allein da und stießen in diesem Punkt auf breite Zustimmung in der deutschen Bevölkerung. Es ist nicht verwunderlich, dass Fragen der Kultur und der Kunst eine hohe Priorität innerhalb der nationalsozialistischen Politik einnahmen, da sie vor allem auch Ausdruck von Individualität und freier Meinungsäußerung waren: „[...] weil uns die echten Künstler immer als Einzelne, als Individuen, als Menschen ansprechen, mußten sie der auf Stückzahl und Vermassung zielenden Politik Hitlers verdächtig, hinderlich und störend sein. Deshalb der Entschluß, die Kunst überhaupt als freie menschliche Lebensäußerung lahmzulegen.“<sup>23</sup>

Die Nationalsozialisten konnten hier also relativ unbehelligt agieren, da sie die Zustimmung auch derer hatten, die mit der übrigen Politik möglicherweise nicht viel anfangen konnten. Auch viele Intellektuelle erhofften sich vom Nationalsozialismus eine „Lösung der kulturellen Krise“, die eine „neue Kreativität, Schönheit, Ästhetik der Form und 'spirituelle Einheit' der Nation“<sup>24</sup> zum Ziel haben sollte.

Die Nationalsozialisten stellten die rein ästhetische Funktion von Kunst in den Hintergrund, da sie eine politische Botschaft tragen und zur Ideologieverbreitung und Propaganda genutzt werden sollte.<sup>25</sup> Die Kunst erschien den Nationalsozialisten als geeignetes Mittel, um viele Menschen zu erreichen und auf diese Weise ihre Ansichten zu erläutern und zu verbreiten. Geschickt vermischte man den Durchschnittsgeschmack, weit verbreitete Vorurteile und die konservativen Wertvorstellungen der Volksmehrheit mit der NS-Ideologie um Rasse, Blut und Boden.<sup>26</sup>

Dabei musste beachtet werden, dass sie für jedermann verständlich war, das heißt die Kunst sollte „bodenständig' und 'realitätsnah“<sup>27</sup> sein. Dies sollte durch folgende Kriterien erreicht werden: Die Kunst sollte ganz im Gegensatz zu den modernen Werken klar, wahr und logisch sein, realistisch, detailgetreu und anatomisch richtig abbilden.<sup>28</sup>

Die Kunst sollte an die Traditionen aus dem Realismus, der Ro-

**21** Behne 1947, S. 7 f.

**22** ebd. S. 8

**23** ebd. S. 7

**24** Wistrich 1996, S. 17

**25** ebd. S. 16

**26** Vgl. Wistrich 1996, S. 30

**27** ebd. S. 19

mantik oder dem Altdeutschen anknüpfen und im Mittelpunkt den „erbgesunden“ und „rassereinen“ deutschen Menschen haben.

Insbesondere in den bildenden Künsten drückte sich der Größenwahn des Dritten Reiches aus. Architektur und Plastik konnten besonders eindrucksvoll und für jeden leicht verständlich die Ideologie der Nationalsozialisten ausdrücken. Monumentale Bauten sollten Macht und Vorherrschaft in Europa demonstrieren, Skulpturen zeigten die perfektionistischen Ideale von „arischer“ und „heroischer“ Jugend und Schönheit.<sup>29</sup>

Alles, was nicht der NS-Kunstvorstellung entsprach, wurde als „entartet“ bezeichnet. Der naturwissenschaftliche Begriff „Entartung“ wurde vom italienischen Anthropologen Cesare Lombroso eingeführt und bezeichnete eine „Normalabweichung im Sinne einer Verschlechterung“.<sup>30</sup> Der Begriff wurde von den Nationalsozialisten übernommen, die den angeblichen „Kulturverfall“ als Folge von „Rassevermischung“ ansahen und folglich alle Kunst, die von traditionellen Normen abwich als „entartet“ diffamierten.

Die Maßnahmen, die gegen diese „Entartete Kunst“ eingeleitet wurden, waren vielschichtig und werden im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher ausgeführt. Das Ziel aller Maßnahmen war die Vereinheitlichung und Kontrolle des gesamten kulturellen Lebens im Deutschen Reich unter Ausschluss ausländischer Einflüsse.

Wie so oft im eitlen, profilierungssüchtigen Regierungsapparat des Dritten Reichs gab es auch in Kultur- und Kunstfragen unterschiedliche Meinungen, die miteinander konkurrierten. Ein Beispiel hierfür ist der Streit um den „Nordischen Expressionismus“.

Eine Gruppe junger nationalsozialistischer Akademiker versuchte Künstler wie beispielsweise Ernst Barlach oder Emil Nolde in die Kunst des Dritten Reiches zu integrieren<sup>31</sup>. Eine Ausstellung mit Werken dieser Künstler wurde jedoch nach drei Tagen von Reichsinnenminister Frick wieder geschlossen. Trotzdem gründete man im Oktober 1933 eine Malergruppe mit dem Namen *Der Norden* und gab die Zeitschrift *Kunst der Nation* heraus, die sich für den „nordisch“ interpretierten Expressionismus stark machte. Nachdem bereits 1934 der Chefredakteur der Zeitschrift ersetzt worden war, wurde sie ein Jahr später ganz verboten.

Alfred Rosenberg, der vehement gegen alles Moderne eintrat, äußerte sich 1933 zu diesem Streit um Barlach und Nolde folgendermaßen: „Aber um Männer etwa wie Nolde und Barlach entbrennt eine temperamentvolle Auseinandersetzung. [...] Versuchen wir uns über allen Subjektivismus hinaus ein Urteil zu bilden, das dem Stil des nationalsozialistischen Gesamtdenkens entspricht, so werden wir festzustellen haben, dass [...] ein ausgeprägtes Schönheitsideal die Künstler nordischer Prägung beherrscht hat. [...] Fragt man sich nun, wie die Stellung zu Nolde und Barlach sein müsse, so wird man, so glaube ich wenigstens für meine Person sagen zu können, dass zweifellos beide Künstler eine ausgesprochene Begabung aufweisen, [...] Barlach seinerseits beherrscht sein Material virtuos und seiner Schnitzkunst wird niemand Monumentalität absprechen. Aber

**28** Vgl. Kern et al. 1998, S. 34

**29** Vgl. Wistrich, S. 19

**30** Kern et al. 1998, S. 58

**31** Näheres hierzu in Danker 2001, S. 149-188



was er an Menschen gestaltet, das ist fremd, ganz fremd: erdverklavte Massigkeit und Freude an der Wucht der Schwere und Materie. Das sind keine 'mecklenburgischen Bauern', oh nein, diese schreiten ganz anders über die Erde als jenes Barlach'sche Menschentum!<sup>32</sup>

Anerkannt wurde also die Kunstfertigkeit von Nolde und Barlach, aber das, was sie damit gestalteten, wurde größtenteils abgelehnt. Anhand dieses Beispiels kann man sehen wie schwierig es nicht nur war, in Sachen Kunst auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen, jeder musste auch für sich selbst festlegen, was er in seinem nationalsozialistisch- radikalen Denken akzeptieren konnte und was nicht.<sup>33</sup>

Den Nationalsozialisten war also ein entscheidendes Merkmal jeder Art von Kunst im Wege: die Möglichkeit der individuellen Interpretation derselben.

### 3.2. Verschiedene Positionen innerhalb der NS-Führung

**Alfred Rosenberg.** Oben bereits erwähnter Alfred Rosenberg war „Chefideologe“<sup>34</sup> einer radikal rückwärtsgewandten Kunstauffassung innerhalb der NSDAP. Alles Neue lehnte er konsequent ab und die Leitbilder seiner idealen Kunst und Kultur waren Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner und die Thingstätten. Rosenberg hatte selbst Architektur in Riga und Moskau studiert, kam 1918 nach München und lernte dort Adolf Hitler kennen.

Rosenberg wurde 1923 Chefredakteur des *Völkischen Beobachters* und gründete 1927 die *Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur*, die zwei Jahre später umbenannt wurde in *Kampfbund für Deutsche Kultur – Kulturorganisation der NSDAP*. Die Funktion des *Kampfbundes* sollte es sein, der „sichtbar werdenden Korruption in der Kultur durch 'jüdische' und linksgerichtete Einflüsse“<sup>35</sup> entgegen zu treten. Prominente Mitglieder des *Kampfbundes* waren Baldur von Schirach und Robert Ley. Ernst Piper (1983) bezeichnet die tatsächlichen Erfolge des *Kampfbundes* als „eher bescheiden“ und nennt als einziges Ereignis, welches fraglos auf Initiative des *Kampfbundes* zustande kam, die Entlassung des Zwickauer Museumsleiters im Jahr 1930.<sup>36</sup>

1930 erschien Rosenbergs „in schwülstiger Prosa geschriebene[r] 'Blut und Boden'- Klassiker“<sup>37</sup> *Mythus des 20. Jahrhunderts*, in welchem er seine „rasstheoretischen und kulturkämpferische[n]“<sup>38</sup> Ansichten darlegte. Er veröffentlichte noch zahlreiche weitere Bücher, doch keines erreichte die Auflagezahlen des *Mythus*, welcher neben Hitlers *Mein Kampf* zum zentralen Werk des Nationalsozialismus wurde.<sup>39</sup>

Neben dem *Völkischen Beobachter* diente Rosenberg auch die Zeitschrift *Blätter des deutschen Kampfbundes* zur Verbreitung seiner reaktionären Kunsttheorie, die im wesentlichen „böswillige Angriffe gegen die 'Schmierereien von Kokoschka und das läppische Krikel-Krakel von Klee', gegen den 'Bolschewismus' in der Art des Kultes mit dem 'Untermenschentum der Kollwitz, Zille, Barlach,

**32** Zitiert in: Kern et al. 2001, S. 37

**33** Näheres hierzu in Petsch 2004, S. 247 f.

**34** Piper 1983, S. 14

**35** Wistrich 1996, S. 32

**36** Piper 1983, S. 14

**37** Wistrich 1996, S. 32

**38** Haftmann 1986, S. 19

**39** Vgl. Kern et al. 1998, S. 24

Kiel 1928 (aus Ernst Barlach Denkzeichen S. 122):

Beim Kieler Geistkämpfer greift Ernst Barlach auf die mittelalterliche Metaphern Tier und Engel zurück, um den Menschen in seiner Gefangenschaft zwischen den beiden Polen Triebgebundenheit und Freiheit des Geistes darzustellen. Er selbst sah das Werk als eine „Gruppe der Selbstüberwindung“ (vgl. Hupp 1992, S. 9). Der Mensch wolle zwar das Gute, täte aber Böses. – Dies ist es, was Barlach hier darstellen will: das Elend dieser Zwiespältigkeit, die Erkenntnis, dass der Mensch nicht immer Sieger über böse Versuchungen ist, sondern of genug elender Versager, weshalb er unaufhörlich nach etwas Höherem strebe (vgl. Hupp 1992, S. 23).



der technischen Stümper Nolde, Schmidt-Rottluff und Chagall', den 'ethischen Nihilismus' von Otto Dix, Hofer und Grosz<sup>40</sup> darstellten.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten erreichten die internen Querelen über Kunst- und Kulturfragen, besonders zwischen Rosenberg und Joseph Goebbels, einen Höhepunkt. Rosenbergs radikaler Ansicht standen viele gegenüber, die meinten, eine 'neue Kunst' könne nicht allein auf der Ablehnung alles Neuen begründet werden und obwohl Rosenbergs Theorie inhaltlich mit Hitlers Ansichten übereinstimmte, kam es aufgrund seiner „sektiererischer Detailbflissenheit, seiner verbohrten Pseudowissenschaftlichkeit“ immer wieder zu Unstimmigkeiten.<sup>41</sup>

1934 übertrug Hitler Rosenberg zwar das *Amt zur Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, aber sein Kampfbund wurde im gleichen Jahr erst zur *NS-Kulturgemeinde* umgebildet, bevor er 1937 Robert Leys *Deutscher Arbeitsfront* eingegliedert wurde. Spätestens ab diesem Zeitpunkt hatte Rosenberg den Großteil seiner früheren Bedeutung verloren und ging somit auch als Verlierer aus dem Machtkampf mit Joseph Goebbels hervor.<sup>42</sup> Als Sprachrohr blieb ihm ab 1936 einzig die Zeitschrift *Kunst im Dritten Reich*.

Ab 1941 war Rosenberg Reichsminister für die besetzten Ostgebiete und sein Name wurde bekannt durch den *Einsatzstab Rosenberg*, der seit 1940 in den besetzten Gebieten großangelegten Kunstraub betrieb.

Seine Tätigkeit als Minister führte 1946 zur Verurteilung zum Tod durch den Strang.

**Joseph Goebbels.** Joseph Goebbels, der über den Romantiker Wilhelm von Schütz promoviert hatte, war seit 1926 Gauleiter Berlins und ab 1928 Reichspropagandaleiter.<sup>43</sup> Er war Rosenbergs schärfster Konkurrent in Sachen Kunst- und Kulturpolitik und vertrat eine vollkommen andere Meinung, was schon in dem Konflikt um den „nordisch“ interpretierten Expressionismus zutage gekommen war.

Goebbels wollte die modernen Künstler Nolde, Barlach und Erich Heckel für die Kunst im Dritten Reich erhalten und unterstützte die „mehr nach links tendierende [...] nationalsozialistische [...] Studentenunion“<sup>44</sup>. Der 'Nordische Expressionismus' sei nach Goebbels' Auffassung als „Gestalter des nordischen Aufbruchs“ und als eine neue „stählern-romantische Kunst“ zu verstehen.<sup>45</sup>

Die Billigung Goebbels trug sicher auch dazu bei, dass die Zeitschrift *Kunst der Nation* bis zum Verbot 1935 Werke Barlachs, Kollwitz', Noldes und anderer moderner Künstler zeigen konnte.

Dass Goebbels die Werke der deutschen Expressionisten wirklich mochte, beweist, dass er selbst Arbeiten von Barlach und Nolde besaß und diese erst auf Befehl Hitlers entfernen ließ.<sup>46</sup>

Im Dezember 1933 schrieb Goebbels persönlich an Edvard Munch anlässlich dessen 70. Geburtstages: „Edvard Munchs Werke, nordisch-germanischer Erde entsprossen, reden zu uns vom tiefen Ernst des Lebens. Seine Bilder, sowohl die Landschaft als auch die Darstellung von Menschen, sind von tiefer Leidenschaft erfüllt. Munch ringt danach, die Natur in ihrer Wahrhaftigkeit zu erfassen

40 Haftmann 1986, S. 19

41 Merker 1983, S. 57

42 Vgl. Haftmann 1986, S. 21

43 Vgl. Piper 1983, S. 14

44 Wistrich 1996, S. 32f.

45 Haftmann 1986, S. 21

46 Vgl. Piper, S. 24

und sie unter rücksichtsloser Verachtung alles Akademisch-Formalen im Bilde festzuhalten. Als kraftvoller, eigenwilliger Geist – Erbe nordischer Natur – macht er sich frei und greift zurück auf die ewigen Grundlagen völkischen Kunstschaffens.“<sup>47</sup>

1933 wurde Goebbels *Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda* und gleichzeitig Präsident der neugeschaffenen Institution der *Reichskulturkammer*. Ihm unterstanden nun alle Genehmigungs- und Kontrollinstanzen des kulturellen Lebens, wodurch er die Steuerung der gesamten Kulturpolitik übernommen hatte.<sup>48</sup>

Außerdem hatte Goebbels erkannt, dass er das Ansehen im Ausland und beim inländischen liberalen Bürgertum steigern könne, wenn er Intellektuelle und Künstler zur Mitarbeit im NS-Staat bewegen könne. Goebbels, der als intelligenteste aller NS-Größen galt und gerne in Gesellschaft von Intellektuellen und Künstlern war, konnte beispielsweise Wilhelm Furtwängler, Gustaf Gründgens und Gerhart Hauptmann dafür gewinnen.<sup>49</sup> Goebbels hatte eine Vorliebe für die neuen Medien Rundfunk und Film, die er auch für Propagandazwecke nutzte. Er war also neuen Entwicklungen gegenüber keineswegs abgeneigt.

Im März 1934 war Goebbels zusammen mit Hermann Göring Ehrenmitglied im Komitee einer Ausstellung des italienischen Futurismus in Berlin, was Rosenberg, der immer wieder versuchte von Goebbels angeordnete Maßnahmen zu unterbinden, schockierte. In den letzten Monaten desselben Jahres kam es zu einem erbitterten Briefwechsel zwischen den beiden Gegenspielern.<sup>50</sup>

Hitler hatte auf den *Reichsparteitagen* von 1933 und 1934 nicht eindeutig Stellung bezogen. Er machte zwar deutlich, dass es keinen Platz für „Scharlatane“ und „Vertreter der Dekadenz“<sup>51</sup> wie Kubisten, Futuristen und Dadaisten im Dritten Reich gebe, aber er wetterte ebenso gegen die „rückwärts blickenden völkischen Enthusiasten wie Rosenberg, denen es nicht gelungen war, mit der Zeit Schritt zu halten.“<sup>52</sup> Erst im September 1935 entschied Hitler persönlich den „Expressionismustreit“ und markierte damit endgültig das Ende jeglicher Duldung der modernen Kunst im nationalsozialistischen Staat.<sup>53</sup>

Goebbels erwies sich als höriger Gefolgsmann und wurde von nun an zum erbitterten Verfolger der unerwünschten Künstler.

**Paul Schultze-Naumburg.** Paul Schultze-Naumburg war Architekt – ein Vertreter des Neubiedermeiers – und außerdem Maler und Kunstschriftsteller. Die Titel seiner Publikationen *Kunst und Rasse* (1928) und *Kunst aus Blut und Boden* (1934) lassen unschwer erkennen, in welche Richtung seine Theorie ging. So versuchte er beispielsweise im ersteren Buch „die Ähnlichkeit zwischen dem figürlichen Abbildungsstil der Expressionisten und dem Erscheinungsbild körperlich und geistig behinderter Menschen zu beweisen.“<sup>54</sup> In dem letzteren analysiert Schultze-Naumburg die Kunst- und Kulturentwicklung seit dem antiken Griechenland und befand, dass die „griechische Kunst“ wie die des ‚frühen Mittelalters‘ [...], da ‚nordischen‘ Geprä-

47 Zitiert in: Kern et al. 1998, S. 63

48 Vgl. Piper 1983, S. 15; vgl. Haftmann 1986, S. 21

49 Vgl. Piper 1983, S. 15

50 Vgl. ebd. S. 17

51 Wistrich 1996, S. 33

52 ebd.

53 Vgl. Danker / Schwabe 2005, S. 83

54 Wistrich 1996, S. 32

ges, stolz empor“ rage und der Kunst des Dritten Reiches ein Vorbild sein sollte.<sup>55</sup>

Schultze-Naumburg wurde neben Rosenberg zu einem der schlimmsten „nationalsozialistischen Hetzer gegen die Moderne“<sup>56</sup> und nutzte sofort seine Chance, als er 1930 für kurze Zeit die Verantwortung der thüringischen Kulturpolitik, als Direktor der *Vereinigten Weimarer Kunstlehranstalten*, inne hatte. Er entließ „alle modern gesinnten Lehrkräfte“<sup>57</sup> und ließ aus den öffentlichen Museen in Weimar alle Werke von modernen Künstlern, unter anderen Barlach, Kandinsky, Klee und Schmidt-Rottluff, entfernen.<sup>58</sup> Auch die erste Vernichtung eines großen Kunstwerks kam unter seiner Verantwortung zustande: die Übertünchung der Fresken von Oskar Schlemmer im Gebäude der Staatlichen Kunstschule in Weimar.<sup>59</sup>

Ein besonderes Anliegen war ihm der Kampf gegen die moderne Architektur des *Bauhauses*. Es gelang ihm im August 1932, dessen Auflösung in Dessau durchzusetzen. Mies van der Rohe allerdings konnte das *Bauhaus* schon zwei Monate später in Berlin wieder eröffnen, bevor es 1933 endgültig aufgelöst werden musste.<sup>60</sup>

### 3.3. Kunst- und Kulturpolitik der nationalsozialistischen Regierung

**Die erste Phase.** Der erste Erfolg im Kampf gegen die moderne Kunst konnte bereits kurz nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verbucht werden. Das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* vom 7. April 1933 ermöglichte die Entlassung missliebiger Museumsleiter. Die neu eingesetzten linientreuen Direktoren sollten die modernen Kunstwerke entfernen und zu so genannten „Schandausstellungen“ zusammenstellen.<sup>61</sup>

Diese Ausstellungen sollten der Abschreckung dienen und waren für „Parteigenossen“ Pflicht. Bereits 1933 fanden zahlreiche Ausstellungen im gesamten Deutschen Reich unter zumeist eindeutigen Titeln statt: Mannheim (*Kulturbolschewistische Bilder*), Karlsruhe (*Regierungskunst 1919 - 1933*), Nürnberg (*Schreckenskammer der Kunst*), Stuttgart (*Novembergeist - Kunst im Dienste der Zersetzung*), Chemnitz (*Kunst, die nicht aus unserer Seele kam*), Dresden (*Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst*). Die letztgenannte Ausstellung wurde auch auf dem Reichsparteitag im September 1935 in Nürnberg gezeigt und zog daraufhin als Wanderausstellung durch verschiedene Städte.<sup>62</sup>

In den folgenden Jahren gab es weitere „Schandausstellungen“ und so genannte „Schreckenskammern“ in unterschiedlichen Städten bis im Jahr 1937 als Höhepunkt die Ausstellung *Entartete Kunst* in München eröffnet wurde, über die noch ausführlicher zu sprechen sein wird.

Ein weiterer wichtiger Schritt zur vollständigen Kontrolle des Kulturlebens wurde am 22. September mit der Gründung der *Reichskulturkammer* getan, dessen Präsident, wie bereits erwähnt, Joseph Goebbels war.

Die *Reichskulturkammer* war in sechs Ressorts gegliedert: *Reichsschrifttumskammer*, *Reichspressekammer*, *Reichsrundfunk-*

<sup>55</sup> Merker 1983, S. 85

<sup>56</sup> Piper 1983, S. 12

<sup>57</sup> Haftmann 1986, S. 19

<sup>58</sup> Vgl. Wistrich 1996, S. 32; vgl. Piper 1983, S. 11f.

<sup>59</sup> Vgl. Haftmann 1986, S. 19f.

<sup>60</sup> Vgl. ebd. Haftmann 1986, S. 20

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

<sup>62</sup> Vgl. Kern et al. 2001, S. 21

kammer, Reichstheaterkammer, Reichsmusikkammer und Reichskammer der bildenden Künste.<sup>63</sup> Die Reichskammer der bildenden Künste war ihrerseits in sieben Abteilungen untergliedert und wurde vom Architekten Eugen Hönig geleitet. Jeder „bildnerisch tätige Volksgenosse“ musste Mitglied werden, seit Mai 1936 nur nach Nachweis der „arischen Abstammung“.<sup>64</sup>

**Radikalisierung der Kunst- und Kulturpolitik.** Nach Ende der Olympischen Spiele verschärfte sich 1936/37 die Politik in allen Bereichen, auch im kulturellen. Die Phase der Neuordnung und Machtkämpfe war vorüber und die Verfolgungsmaßnahmen wurden radikalisiert, gestrafft und systematisiert.<sup>65</sup>

Im Oktober 1936 wurde angekündigt, die modernen Abteilungen der Museen endgültig zu schließen, allen voran die des *Berliner Kronprinzenpalais*, in dem immer noch Werke deutscher Expressionisten zu finden waren.<sup>66</sup> Goebbels meldete einen Monat später die *Reichskulturkammer* als „judenrein“ und am 26. November verkündete er das Verbot der Kunstkritik, die „durch die Kunstbetrachtung ersetzt [wurde], die sich herabsetzender Wertungen zu enthalten hatte“.<sup>67</sup> Kunst durfte also nur noch beschrieben, nicht mehr bewertet werden, womit Goebbels die „Entwicklung neuer oder abweichender Ansichten verhindern“ wollte.<sup>68</sup>

Am 1. Dezember trat mit Adolf Ziegler ein Mann das Amt des Präsidenten der *Reichskammer der bildenden Künste* an, der wesentlich radikaler war als sein Vorgänger Hönig.

Am 30. Juni 1937 erging schließlich der Befehl zur „Säuberung“ der deutschen Museen von moderner Kunst an Ziegler, der „die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiete der Malerei und Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen“<sup>69</sup> hatte.

Im Rahmen der *Aktion Entartete Kunst* beschlagnahmten Zieglers Helfer bis Oktober 1937 „etwa fünftausend Gemälde und zwölftausend Graphiken in 101 Museen“.<sup>70</sup> Dies waren nicht nur deutsche Künstler, sondern auch so bedeutende ausländische wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Chagall und Munch.

In der Kieler Kunsthalle wurden Werke folgender Künstler beschlagnahmt: Ernst Barlach, Erich Heckel, Carl Hofer, Lovis Corinth, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka, Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff.<sup>71</sup> Auch das *Behnhaus* in Lübeck verlor insgesamt „23 Gemälde, sechs Plastiken sowie 245 Drucke und Zeichnungen“.<sup>72</sup> Allerdings wurden die Plünderungen gesetzlich erst am 31. Mai 1938 durch das *Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* geregelt.

Bereits am 19. Juli 1937 wurde in München die Ausstellung *Entartete Kunst* eröffnet, die einige der zu diesem Zeitpunkt schon beschlagnahmten Werke – 730 Arbeiten von 112 deutschen Künstlern – zeigte. Die Werke sollten „durch schäbigste Tricks beim Hängen,

<sup>63</sup> Vgl. Merker 1983, S. 126

<sup>64</sup> Haftmann 1986, S. 21

<sup>65</sup> Vgl. ebd. S. 22; vgl. Piper 1983, S. 17

<sup>66</sup> Vgl. Merker 1983, S. 141

<sup>67</sup> Piper 1983, S. 23

<sup>68</sup> Petropolous 1999, S. 73

<sup>69</sup> Zitiert in: Haftmann 1986, S. 22

<sup>70</sup> Petropolous 1999, S. 77

<sup>71</sup> Roh 1962, S. 206f.

<sup>72</sup> Danker / Schwabe 2005, S. 83

durch zwischen die Bilder geknallte Schriftparolen<sup>73</sup> lächerlich gemacht werden, da sie „dekadent“, ‚unmoralisch‘, ‚subversiv‘ oder ‚entartet‘<sup>74</sup> seien und deshalb keinen respektvollen Umgang verdienten. Anstelle eines richtigen Ausstellungskataloges gab es lediglich einen Ausstellungsführer, der die Werke in neun unterschiedliche Gruppen einteilte wie beispielsweise: „1. Barbarei des Handwerks, Zersetzung der Form und des Farbempfindens, Farbkleckerei, Dummheit der Stoffwahl“<sup>75</sup>.

Die Ausstellung wanderte von März 1938 bis Juli 1939 nach Berlin, Leipzig, Düsseldorf und Frankfurt.

Bereits einen Tag zuvor war die *Erste Große Deutsche Kunstausstellung* ebenfalls in München eröffnet worden, die als Gegenpart die „neue deutsche Kunst“ zeigte. Ironischerweise wurde aber die *Entartete Kunst* mit über zwei Millionen Besuchern die erfolgreichste Ausstellung des Dritten Reichs.<sup>76</sup> Außerdem stellte sie den Höhepunkt der nationalsozialistischen Kunstpolitik dar, denn spätestens mit dem Kriegsbeginn am 1. September 1939 war der Kampf gegen die „Entarteten“ aus der Öffentlichkeit verschwunden.<sup>77</sup>

**Verwertung der beschlagnahmten Werke.** Anfang Juni 1938 wurde die *Kommission zur Verwertung der beschlagnahmten Werke entarteter Kunst* ins Leben gerufen, die die Werke devisenbringend verkaufen sollte. Mitglieder dieser Kommission waren unter anderen Ziegler und Heinrich Hoffmann, Haus- und Hoffotograf Hitlers.<sup>78</sup>

Neben vielen oftmals undurchsichtigen Einzelverkäufen und nicht genau nachvollziehbaren Transaktionen – Göring hat sich beispielsweise privat am Verkauf einiger Kunstwerke bereichert und andere für seine Privatsammlung abgezweigt – gab es drei Auktionen, auf denen die Kommission versuchte, einen Großteil der Werke zu versteigern.

Am 30. Juni 1939 konnten 125 Werke auf einer Versteigerung in Luzern versetzt werden. Insgesamt verlief die Auktion aber enttäuschend, da angesichts der Anzahl und des Wertes der Werke nur eine geringe Summe erzielt wurde. Eine These dazu besagt, dass sich die anwesenden Kunsthändler, Privatkäufer und Museumsleiter zuvor abgesprochen hatten, um den Gewinn für Hitler-Deutschland absichtlich niedrig zu halten.<sup>79</sup> Bewiesen ist dies aber nicht.

Es folgten zwei weitere, kleinere Auktionen am 26. August 1939 und im Juli 1941, die ähnlich mager für die Kommission ausfielen, über die aber nichts Genaues bekannt ist.

Ein Teil des „unwertbaren“ Restbestandes – 12 167 Kunstwerke – wurde am 20. März 1939 im Hof der Berliner Hauptfeuerwache in aller Stille verbrannt. 4829 Gemälde und Zeichnungen gingen an diesem Tag in Flammen auf.<sup>80</sup> Die übrigen Werke blieben bis zum Kriegsende im Lager in Berlin.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass der Höhepunkt der nationalsozialistischen Kunstplünderungen nicht im eigenen Land stattfand, sondern während des Krieges im besetzten Ausland. Deshalb ist der kulturelle Schaden in Polen, Russland und Frankreich

**73** Behne 1947, S. 9

**74** Wistrich 1996, S. 31

**75** Haftmann 1986, S. 23

**76** Vgl. Wistrich 1996, S. 31

**77** Vgl. Merker 1983, S. 152

**78** Vgl. ebd. S. 155

**79** Vgl. Haftmann 1986, S. 24; vgl. Petropoulos 1999, S. 108

**80** Vgl. Merker 1983, S. 155; vgl. Petropoulos 1999, S. 108

noch weitaus schlimmer gewesen als in Deutschland.<sup>81</sup>

**3.4. Verfolgungsmaßnahmen gegen die „entarteten Künstler“.** Die Verfolgung der modernen Künstler verlief je nach Kunststil unterschiedlich, weist aber im wesentlichen zwei Höhepunkte auf. Bereits 1933 wurden viele Avantgardisten ihrer Lehrämter enthoben und aus der *Preußischen Akademie der Künste* ausgeschlossen. Dies betraf vor allem diejenigen, bei denen mehrere negative Kriterien zusammentrafen: wer beispielsweise politischer Gegner der NS-Regierung und/oder Jude war und außerdem noch einem modernen Kunststil zuzurechnen war, dem blieb zum Überleben nur das Exil.<sup>82</sup>

In der Frühphase des Dritten Reichs emigrierten deshalb Gropius, Grosz, Hausmann, Heartfield, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Mies van der Rohe und viele andere Künstler.<sup>83</sup>

Während der Kubismus, Dadaismus und Surrealismus von Anfang an unerwünscht waren, sorgte der Streit um den Expressionismus dafür, dass sich Vertreter dieser Richtung Hoffnung machten, im Dritten Reich weiter leben und arbeiten zu können. So ist es auch nur ein scheinbarer Widerspruch, dass Emil Nolde der NSDAP-N(ordschleswig)<sup>84</sup> beitrug und die nationalsozialistische Ideologie nicht als unvereinbar mit seiner Kunst ansah.

Die Regierung verfügte über „eine breite Palette möglicher Maßnahmen“<sup>85</sup>, gegen unerwünschte Künstler vorzugehen, wie Ausschluss aus der *Preußischen Akademie der Künste*, Lehrverbot, Ausstellungsverbot und Berufsverbot. Nicht immer ging man dabei konsequent vor, wie das Beispiel Barlach noch zeigen wird.<sup>86</sup>

Zumindest bis 1936/37 unterlagen viele Expressionisten gewissermaßen einer Politik der Duldung. Danach setzte eine zweite Welle der Verfolgung ein und die Regierung „schmiss nur so mit Verboten und Ausschlüssen um sich“. Die Ausstellungen *Entartete Kunst* und *Große Deutsche Kunstausstellung* machten schließlich jedem Künstler deutlich, auf welcher Seite er vom Staat gesehen wurde.

Es gab während der gesamten Zeit des Dritten Reichs aber auch Menschen, die sich für die unerwünschten Künstler einsetzten. Ebenso wie der Kampf gegen die Moderne nicht 1933 anfang und 1945 endete, hörte die Unterstützung derselben nicht plötzlich 1933 auf.<sup>87</sup>

Es entwickelte sich „in den Hinterzimmern vieler Galerien [...] ein ‘heimlicher Kunstmarkt’, mit dessen Hilfe sich einige der verbotenen Künstler über Wasser halten konnten“, da der Kunsthandel und weite Teile des Verlagsbuchhandels privat blieben.<sup>88</sup>

Die von den NS-Behörden ausgetauschten Museumsleiter verhielten sich auch nicht immer so, wie es von ihnen erwartet wurde. Rosenberg zeigte sich noch im Herbst 1936 erschüttert über den Museumsbetrieb in Berlin: „Ohne die Ausstellungen der NS-Kulturgemeinde ... wäre die Hauptstadt des Reiches nahezu ganz ohne deutsche Ausstellungen gewesen. [...] Sonst war das Ausstellungswesen durchaus beschränkt auf ein halbes Dutzend Galerien, die ständig die Künstler der Verfallszeit zeigten, als sei keine nationalsozialisti-

<sup>81</sup> Vgl. Merker, S. 156

<sup>82</sup> Vgl. Piper 1983, S. 18

<sup>83</sup> Vgl. Merker 1983, S. 158f.

<sup>84</sup> NS-Organisation der deutschen Minderheit in Nordschleswig.

<sup>85</sup> Piper 1983, S. 18

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 19

<sup>87</sup> Vgl. Ebd. Piper 1983, S. 11

<sup>88</sup> Ebd. S. 20



sche Revolution in Deutschland vonstatten gegangen.“<sup>89</sup>

Das Beispiel von Bernhard Böhmer, Barlachs Kunsthändler, zeigt, dass die Nationalsozialisten es nicht vermochten, einem ganzen Volk einen Kunstgeschmack aufzuzwingen. Der Nationalsozialist Böhmer rettete Werke „entarteter“ Künstler vor der Vernichtung, indem er sie – im Auftrag des Propagandaministeriums – ins Ausland verkaufte oder selbst behielt.<sup>90</sup> Böhmer stand wie so viele im Kunstbetrieb zwischen den Fronten: er unterstützte die „Verwertungsmechanismen“ der Regierung, widersetzte sich ihr aber zugleich auch.

#### 4. Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik

**4.1. Die Verfolgung Ernst Barlachs.** Barlachs Werk war schon im Vorfeld des nationalsozialistischen Regimes umstritten, denn ebenso wie der Nationalsozialismus keinen „Betriebsunfall der deutschen Geschichte“ darstellte, war auch die NS-Kulturpolitik eine Saat, die auf fruchtbaren Boden fiel.<sup>91</sup> Es mussten lediglich vorhandene Kräfte und Tendenzen innerhalb der völkischen Bewegung gebündelt werden, denn die unzähligen Gruppen und Grüppchen, die sich innerhalb derer organisiert hatten, vereinte bei allen Unterschieden im Einzelnen eine Grundüberzeugung: In den Tiefen der deutschen Volksseele gründen wahre Kultur und wahre Kunst, denen jedoch vor allem zwei Gefahren drohen: zum einen die Verfremdung, was im wesentlichen, aber nicht nur „Verjudung“ meinte, und zum anderen die Ablösung von den eigenen Wurzeln, von deutscher Erde und deutscher Tradition.<sup>92</sup>

Waren zu Beginn der Weimarer Republik nur vereinzelte Stimmen zu hören, die Barlachs Werke kritisierten, sah sich dieser mit der heraufziehenden Herrschaft der Nationalsozialisten, der ansteigenden „braunen Flut“, wie Ernst Piper (1983) es nennt,<sup>93</sup> nun einer öffentlichen, zunehmend aggressiven Ablehnung seiner Kunst ausgesetzt. Besonders seine Mahnmale, die zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Kiel (*Schmerzense Mutter* 1921, *Geistkämpfer* 1928), in Güstrow (*Domengel* 1927), in Magdeburg (*Totenmal* 1929) und Hamburg (*Relief einer trauernden Mutter mit Kind* 1931) aufgestellt worden waren, lösten Empörung bei einem Großteil der Bevölkerung aus. Sogar liberale Kräfte äußerten, dass Barlach „die Behandlung des kriegerischen Sujets [...] nicht gegeben“ sei.<sup>94</sup>

Die völkisch und national gesinnten Gegner Ernst Barlachs begnügten sich aber nicht mit der öffentlichen Kritisierung seiner Werke. Bereits seit den 1920er Jahren wurde eine breit angelegte Verleumdungskampagne gegen den Künstler betrieben: Es wurden Gerüchte und Verdächtigungen ausgestreut, „wobei man sich nicht scheute, auch an antisemitische Instinkte zu appellieren“.<sup>95</sup> Im nationalsozialistischen Deutschland konnten solche Behauptungen das öffentliche Ansehen einer Person nachhaltig ruinieren und haben letztendlich unzählige Existenzen vernichtet.

Was letzteres Gerücht anbetrifft, so war dies aufgebracht worden von einem der übelsten Antisemiten der Weimarer Republik: Adolf

**89** Zitiert in: ebd.

**90** Vgl. ebd.

**91** Vgl. Tarnowski 1989, S. 30

**92** Vgl. ebd., S.

**93** Vgl. Piper 1983, S. 8

**94** Vgl. Ebd. Piper 1983, S. 10

**95** Ebd. Piper 1983, S. 11

Bartels. Er stützte sich dabei lediglich auf die phonetische Ähnlichkeit zwischen dem Wort *Barlach* und dem jüdischen *Baruch*. Tarnowski (1989) verweist hier auf Bartels' Buch *Die deutsche Dichtung der Gegenwart – Die Jüngsten* von 1921 (2. Auflage), in welchem er schrieb: „...der Name klingt ja nicht eben holsteinisch, und ich kann nicht leugnen, daß mich auch seine Bildhauerkunst fremdartig berührt“.<sup>96</sup> Und in seiner Hetzschrift *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft*, die in völkischen Kreisen viel gelesen und zitiert wurde, schrieb Bartels noch einmal: „Ernst Barlach (aus Wedel a.d. Elbe, 1870 geb.), von Beruf Bildhauer, der hier und da als Jude bezeichnet wird. Ich habe noch keine bestimmten Nachrichten über ihn, aber der Name klingt mir jüdisch und der Erfolg seiner Stücke, ‘Der Arme Vetter’, ‘Der tote Tag’, ‘Die echten Sedemunds’, ‘Die Wandlungen Gottes’, gibt mir auch Veranlassung, ihn hier zu erwähnen – deutsche Dramatiker dringen nicht leicht durch“.<sup>97</sup>

Peinlich für den so genannten Literaturwissenschaftler war, dass es sich bei den *Wandlungen Gottes* um eine Holzschnittfolge und nicht um ein Drama handelte. Doch Bartels wurde ernst genommen und so gingen seine durch nichts belegten Behauptungen 1922 sogar in ein Standardwerk der Literaturwissenschaft, in die *Geschichte der deutschen Literatur*, ein. Wie selbstverständlich wird er dort – wie Tarnowski (1989) zeigt – in einer Reihe jüdischer Schriftsteller genannt: „Sehr groß ist der Anteil der Juden; sie stellen nach Bartels ein Drittel der Dichter, sie sind ja auch in den Parteien der Linken führend. Juden z.B. Sternheim, Rubiner, Lasker-Schüler, Werfel, Brod, Becker, Barlach, Ehrenstein, Pulver, Eisner, Toller, Mühsam“.<sup>98</sup>

Nachdem Barlach durch das Geschehen um seine Person und seine Kunst bereits psychisch angegriffen war, ging es ihm nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zunehmend auch wirtschaftlich schlecht: Abmachungen, Ausstellungen und Auführungen wurden abgesagt, seine Geld- und Auftraggeber wurden zur Emigration gezwungen und die Bewunderer seiner Kunst an deutschen Museen verloren ihre Ämter. Es erschien Barlach in dieser Zeit fast wie ein Wunder, dass er im August 1934 in dem Hamburger Fabrikanten Herrmann F. Reemtsma einen neuen Auftraggeber fand, der ihm nicht nur ermöglichte, den unvollendeten *Fries der Lauschenden* fertig zu stellen, sondern auch eine seiner Holzplastiken kaufte.<sup>99</sup> Barlach fand zu neuer Kraft und vor allem zu neuem Selbstvertrauen, wie einige seiner Briefe aus der Zeit, auf die Tarnowski in diesem Zusammenhang verweist, zeigen.<sup>100</sup>

Doch die Vollendung des *Fries* im Oktober 1935 war der letzte große Erfolg Barlachs, der abseits der Öffentlichkeit stattfand. Schon ein knappes halbes Jahr später wurde sein Band *Zeichnungen* unter Berufung auf die *Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze des deutschen Volkes* von der Bayerischen Politischen Polizei beschlagnahmt und später vernichtet. Tarnowski verweist in diesem Zusammenhang auf einen Tagebucheintrag Goebbels', einem früheren Verehrer Barlachs, der am 4. April 1936 schrieb: „Ein tolles

**96** Tarnowski 1989, S. 35

**97** Ebd., S. 35

**98** Ebd., S. 35

**99** Der *Fries der Lauschenden* war ursprünglich Teil eines Vertrages von vor 1933 mit einem jüdischen Geldgeber, der später jedoch emigrieren musste (vgl. Tarnowski 1989, S. 59).

**100** Vgl. Tarnowski 1989, S. 50

Buch von Barlach verboten. Das ist keine Kunst mehr. Das ist Destruktion, ungekonnte Mache. Scheußlich! Dieses Gift darf nicht ins Volk hinein!“<sup>101</sup>

Des Weiteren traf das Verdikt auch die von Carl Dietrich Carls herausgegebene Barlach-Biografie, die bereits seit vielen Jahren auf dem Markt war und mehrere Neuauflagen erlebt hatte, sowie auch Originalwerke Barlachs wie die *Gemeinschaft der Heiligen* aus der Lübecker Katharinenkirche.

Mit der Radikalisierung der Kunst- und Kulturpolitik 1936/37 begann die völlige Verdrängung und Vernichtung der modernen Kunst in Deutschland.

„Was Barlach anlangt“, so schreibt Wolfgang Tarnowski, „so brechen für ihn jetzt jene schrecklichen Monate an, die seine Biographen ‘das schlimme Jahr 1937’ genannt haben; Monate, in denen der Künstler, während ihn die Kräfte verlassen, die Zerstörung seines Lebenswerkes unmittelbar vor Augen hat“.<sup>102</sup>

In diesem Jahr werden der Kieler *Geistkämpfer* und der Güstrower *Engel* entfernt. Ebenso wird auch die letzte Ausstellung Barlachs, die Karl Buchholz in seiner Buch- und Kunsthandlung in einem Zimmer im Obergeschoss arrangiert hatte, im Juni geschlossen; Zeichnungen und Plastiken werden beschlagnahmt. Barlach befürchtete sein Ende, das Berufsverbot. Doch dies trat wundersamerweise nicht ein. Noch vor Jahresende erhielt er seine beschlagnahmten Exponate sogar zurück – vermutlich durch Vermittlungen seines Förderers Böhmer, wie Tarnowski (1989) schreibt. Er erhielt jedoch die Anordnung, diese in Zukunft nicht mehr öffentlich ausstellen zu dürfen.

Im Juli 1937 forderte man Barlach neben acht weiteren Künstlern zum „freiwilligen“ Rücktritt aus der *Preußischen Akademie der Künste* auf. Barlach folgte dieser Anweisung und erklärte drei Tage darauf per Telegramm seinen Austritt.

In der Ausstellung „Entartete Kunst“, die am 19. Juli 1937 eröffnet wurde, war Barlach „nur“ zweifach vertreten: ausgestellt wurden der beschlagnahmte Band Zeichnungen und ein Bronzeguss. Im Laufe der Ausstellung wurde dieser jedoch entfernt und durch eine Plastik Theo Brüns ersetzt. Warum dies geschah, sei – so Tarnowski (1989) – bis heute ungeklärt.<sup>103</sup> Piper (1983) vermutet als Grund jedoch das Wirken Bernhard Böhmers, denn es sei unbestritten, dass dieser „der wichtigste Grund für Barlachs relative Duldung“ gewesen war.<sup>104</sup>

Etwa ein Jahr später starb Ernst Barlach am 24. Oktober 1938 in einer Rostocker Klinik und wurde in Ratzeburg beigesetzt. Er musste nicht mehr miterleben, wie auch das Hamburger Ehrenmal entfernt wurde.

Wie bereits zu erkennen ist, verlief die Verfolgung Ernst Barlachs nicht konsequent. Es gab viele, die sich für ihn und seine Kunst einsetzten. Dies waren neben modern gesinnten Kunstschriftstellern, Publizisten, Galeristen und aufgeschlossenen Museumsleuten auch Vertreter der Gruppe seiner Verfolger. So versuchten bei-

**101** Ebd., S. 54

**102** Ebd., S. 57

**103** Vgl. Tarnowski 1989, S. 65

**104** Vgl. Piper 1983, S. 21

spielsweise im oben bereits erwähnten Kunststreit um den „Nordischen Expressionismus“ einige junge nationalsozialistische Akademiker, Barlach in die Kunst des Dritten Reiches zu integrieren. Unterstützt wurden sie dabei von mächtigen Protektoren, die sich jedoch im Hintergrund hielten. Die prominentesten unter ihnen waren Joseph Goebbels, Baldur von Schirach und vermutlich auch Hermann Göring.<sup>105</sup> Mit der bereits erwähnten Ausstellung *Dreißig deutsche Künstler* im Juli 1933 wollten sie die Debatte um den „Nordischen Expressionismus“ anheizen und der Öffentlichkeit ihren Standpunkt, dass „[e]ine Generation [...], ihr eigenes Ansehen schädigend, [zwar] irgendwelche Qualität totschweigen“, jedoch nicht ausrotten könne, „da sie die Geschichte überdauer[e]“, hierin deutlich machen.<sup>106</sup>

In dieser Ausstellung wurden auch zwei Bronzen Barlachs ausgestellt, obwohl dieser seine Teilnahme abgelehnt hatte, da er „nicht als Exponent irgendeiner Kunstideologie, sondern allein aufgrund seiner individuellen künstlerischen Leistung anerkannt“ werden wollte.<sup>107</sup>

Die Ausstellung wurde jedoch, wie bereits erwähnt, nach nur drei Tagen wieder geschlossen und nachdem Adolf Hitler im September 1934 den Streit um den Expressionismus offiziell beendet hatte, verschwand diese Gruppe von Gönnern und Förderern Ernst Barlachs.

Was diesem blieb, waren seine Freunde, die immer wieder versuchten ihm mit Geldbeträgen und Stipendien zu helfen. Doch auch sie vermochten den Verfall Barlachs nicht abzuwenden.<sup>108</sup>

**4.2. Die Kritik der Nationalsozialisten an Ernst Barlach.** Warum Ernst Barlach im Kampf gegen die „entartete“ Kunst so heftigen Angriffen ausgesetzt war, ist zunächst nur schwer verständlich.

Barlach war kein Revolutionär. Er gehörte nicht zur Avantgarde der Modernen Kunst, die Hitler in seinen Reden zu so furiosen Wutausbrüchen provozierten. Er lehnte sogar die epochemachende Schrift Kandinskys „Das Geistige in der Kunst“ ab. So kann der Grund, wie Wolfgang Tarnowski (1989) schlussfolgert, nicht in Geistesgestörtheit, Augenkrankheit oder Kunstverbrechen liegen, was die Nationalsozialisten den Avantgardisten gern vorwarfen.<sup>109</sup>

Der Grund kann auch nicht der sein, dass Barlach sein Handwerk nicht beherrschte. Das Abstempeln zum Nichtskönner, zum „Kunststotterer“, wie Hitler das gern nannte, war auch eine beliebte Methode unter den Kulturideologen des Dritten Reiches. Doch im Falle Barlachs mussten – wie unter anderem das obige Zitat Alfred Rosenbergs beweist – selbst seine erbittertesten Gegner einräumen, dass dieser das künstlerische Handwerk beherrschte und ein Könner hohen Grades war.<sup>110</sup>

Schließlich erfüllte Barlach sogar beide Kriterien, nach der die NS-Ideologen Kunstwerke bewerteten: Blut – er war so genannter Arier – und Boden, womit die Verwurzelung in der Heimat Erde gemeint war und was auf Barlach geradezu exemplarisch zutraf, denn

**105** Vgl. Tarnowski 1989, S. 41 f.

**106** Der Maler Andreas-Otto Schreiber in seinem im Magdeburger Tageblatt vom 12. Juli 1933 erschienenen Artikel „Bekennnis der Jugend zur deutschen Kunst“; zitiert in Tarnowski 1989, S. 42

**107** Vgl. Tarnowski 1989, S. 42

**108** Vgl. Tarnowski 1989, S. 48; siehe auch Piper 1983, S. 21 f.

**109** Tarnowski 1989, S. 7

**110** Vgl. ebd., S. 7 f.; vgl. Kern et al. 2001, S. 37



Magdeburg 1929 (aus Ernst Barlach Denkzeichen S. 129):

Das Magdeburger Ehrenmal zeigt sechs Gestalten in übernatürlicher Größe: in der Mitte der oberen Reihe ein schlanker Jüngling guten Glaubens. Rechts von ihm befindet sich ein einfacher Soldat, der in seinen Mantel gehüllt ist. Er blickt dumpf vor sich hin. Auf der linken Seite des Jünglings steht ein Landsturmmann mit bitterem Gesicht. Zu ihren Füßen, halb in der Erde versunken, befinden sich drei Figuren, die Trauer, Tod und Entsetzen verkörpern. Alle Figuren sind um ein Kreuz gedrängt, auf dem die Jahreszahlen des Krieges stehen (vgl. Tille 1988, S. 20).

Das Mal soll dem Betrachter die Graven der Schlachtfelder vor Augen führen (vgl. Tarnowski 2005, S. 70). Es ist das einzige Kriegsdenkmal Barlachs, in dem der Krieg unmittelbar dargestellt wird und „wurde zum Symbol des Kampfes aller national Gesinnten gegen die bittere historische Wahrheit (...): (...) daß Deutschland den selbst verschuldeten Krieg verloren hatte, und daß dieser Krieg schrecklich und ein Unglück von unabsehbaren Ausmaßen war“ (Tarnowski 1989, S. 25). Das Mal war ein Geschenk der preußischen Regierung an die Patronatskirche. „Doch bei den Beschenkten war der Widerstand von Anfang an groß. Sie vermiften an den Figuren ‘das Edle, Hohe’ und kritisierten die ‘dumpfe, brütende Verzweiflung’ der Gesichter und ihren ‘stumpfen slawisch-mongolischen Typ’“ (Tarnowski 2005, S. 70).

– so Tarnowski (1989) – „wer konnte in deutscher Erde tiefer verwurzelt sein als Ernst Barlach in seiner mecklenburgischen Wahlheimat?“<sup>111</sup>

Dies sahen zunächst auch einige seiner Gegner so, weshalb Barlach – zumindest anfänglich – unter den führenden Köpfen des Nationalsozialismus aufrichtige Bewunderer hatte. Zu ihnen gehörten vor allem Joseph Goebbels und Reichsjugendführer Baldur von Schirach. Im Falle Goebbels’ verweist Tarnowski (1989) beispielsweise auf einen Tagebucheintrag vom 29. August 1924, in dem jener nach einem Museumsbesuch in Köln schreibt:

„Moderne Kunst. Malerei und Plastik. Viel Kitsch und Mache. Einzelne Lichtblicke ... Am meisten packt mich eine Plastik. Bar-

<sup>111</sup> Ebd., S. 8

lach: Berserker. Das ist der Sinn des Expressionismus. Die Knappheit zur grandiosen Darstellung gesteigert“.<sup>112</sup>

Darüber hinaus hatte Goebbels, worauf sowohl Tarnowski (1989) als auch Piper (1983) verweisen, lange Zeit in seinem Haus Werke von Barlach um sich gehabt haben, die er jedes Mal versteckte, wenn Hitler ihn besuchte.<sup>113</sup>

Im Hinblick auf die angeführten Tatbestände stellt daher umso dringlicher die Frage, warum Ernst Barlach zum meistgehassten Künstler im Dritten Reich werden konnte. Wolfgang Tarnowski (1989) beantwortet diese Frage folgendermaßen:

„Die Auseinandersetzung um Barlach war deshalb so erbittert, weil sie im Kernbereich der nationalsozialistischen Kunstpolitik geführt wurde [...]. Bei Barlach ging es ums Eingemachte. Es ging um die Kunst als Ausdruck der *Rassenseele*. Und es ging um den Träger dieser *Rassenseele*: den *heldischen Menschen*, dem nach nationalsozialistischen Glauben [...] im Schicksalskampf des reinen gegen das verdorbene Blut, diese *Rassenseele* von der Vorsehung anvertraut war. Deshalb hatte die deutsche Kunst allein ihn darzustellen: den *heldischen Menschen*, zu dem die Menschen in Barlachs Werk die genaue Antithese waren“ (S. 8 f.).

Die Worte Tarnowskis (1989) machen deutlich, warum Ernst Barlach geradezu zwingend zum Rassen- und damit zum Todfeind der nationalsozialistischen Kunstideologen werden musste. Gerade die Tatsache, dass ein Künstler von arischer Herkunft, der in seiner norddeutsche Heimat tief verwurzelt war und der sein Handwerk wie kein anderer beherrschte, vorzugsweise „Untermenschen östlicher Prägung“ darstellte, machte die Sache so schlimm. Er war im rassenbiologischen Sinne aus der Art geschlagen und bedeutete für seine Gegner – wie Tarnowski (1989) es nennt – „eine Sumpflüte im klaren See deutschen Volkstums“.<sup>114</sup>

#### 4.3. Barlachs Haltung gegenüber der nationalsozialistischen Kunstauffassung.

Ernst Barlach war ein absolut unpolitischer Künstler. So wie keines seiner Kunstwerke direkt auf die politischen Ereignisse seiner Zeit Bezug nimmt, gibt es auch keine schriftlichen Dokumente von ihm, in denen er sich diesbezüglich konkret äußert. – Dies behauptet zumindest Barlachs Biograph und Verlegerssohn Ernst Piper.<sup>115</sup> Diese Aussage ist so jedoch nicht haltbar. Zwar stimmt es, dass Barlach seine Kunst ohne politische und vor allem ohne parteipolitische Einstellung sah, jedoch lassen einige seiner Äußerungen Vermutungen zu, was er über die Kunstauffassung der völkisch und national Gesinnten dachte. Einige von ihnen sollen hier als Beispiele aufgeführt werden.

Barlach war zunächst bemüht, seine Widersacher und deren Ablehnung seiner Kunst, insbesondere der Mahnmale, zu verstehen. Er sagte, dass sie das ja ablehnen müssten, da ihre „Zwangsvorstellungen“ stärker seien als „mein bisschen Kunst“. „Von Stolz geblähte, siegesgewisse Menschen lassen sich eben nicht gern an das dunkle ‚Hernach‘ gemahnen“.<sup>116</sup> Darum, so äußert sich Hugo Sieker (1947),

<sup>112</sup> Tarnowski 1989, S. 8

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 8, Piper 1983, S. 24

<sup>114</sup> Tarnowski 1989, S. 11

<sup>115</sup> Vgl. Piper 1983, S. 19

empfand Barlach auch den Eifer, mit dem die Machthaber des Dritten Reiches seine Ehrenmale verfolgten, nicht als Kränkung, sondern als eine Bestätigung des von ihm erstrebten<sup>117</sup>. Doch auch wenn sich Barlach nach außen hin „burschikos“ gab, konnte er sich durch die Brutalität der Ereignisse einer tiefen Verunsicherung dennoch nicht erwehren.<sup>118</sup>

Barlach wollte für seine Kunst kämpfen, denn tief in ihm nagte die Angst vor einem Arbeitsverbot. Deshalb schrieb er Briefe an teils hochrangige NS-Größen – verzweifelt und voller Unverständnis darüber, dass gerade er, als heimatverbundener Künstler, Zielpunkt der nationalsozialistischen Anfeindungen war. Auch verteidigte er seine Mahnmale und kritisierte die Vorstellungen der Nationalsozialisten über eine angemessene Ehrung der Gefallenen. In einer Schrift, die man später in seinem Nachlass fand – *Wider den Ungeist* lautete die Überschrift – schrieb er:

„‘Unser der Sieg’ ist euer Leitmotiv. Ein bißchen Nachspüren dem wehen Hauchen, das über Gräber zieht? Der ‘kampffrohe Christ’ brüllt Racheschwüre, und der Hauch, der wie leises Seufzen sang, schauert in sich zusammen. Ein bißchen unverzagtes Hinblicken auf die Härte des Geschehens? Oh, nein, nur nichts Trauriges, beileibe kein andres Gefühl, als die hackenklappende Gesinnungsorder vorschreibt ... Wollt ihr die Toten ehren, so laßt sie in ihrem Bereich der Ruhe. Spickt nicht die Tragik ihres Schicksals mit fetter Pietät, gebt zu, daß sie waren, aber nicht sind, indem ihr das Andenken vom Zweckschwall säubert, und gönnt ihnen die Vollen- dung [...] Das Lange und Breite von dem allen ist, daß ihr Siegesdenkmäler haben wollt hinten herum, wenn es von vorn ohne Umschweife nicht angeht, also Eitelkeitsbefriedigung, da ja die Toten nichts davon haben, bei dem sich selbst einsetzenden Erben ihrer Taten.“ (S. 34)

Barlach wirft den nationalsozialistischen Kunstideologen also vor, die Realität verleugnen und lediglich ihre Eitelkeit befriedigen zu wollen. Es gehe bei ihren Vorstellungen eines Denkmals niemals um die Ehrung von toten Männern, sondern vielmehr um die Darstellung eines Sieges, den es niemals gegeben hat. Wie aus diesem Beispiel ersichtlich wird, ging es Ernst Barlach um seine Kunst und nicht – zumindest ist dies nicht aus seinen Briefen ablesbar – um große Politik. Insofern ist zumindest in diesem Punkt Pipers Behauptung einer unpolitischen Haltung Barlachs nachvollziehbar und legitim, da Barlachs primäres Interesse war, in Ruhe leben und arbeiten zu können.

Doch auch die Art und Weise, wie die Nationalsozialisten Kunst betrieben, kritisierte Barlach deutlich. Hierzu äußerte er sich eine Woche vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, am 23. Januar 1933, in der Senderreihe *Künstler zur Zeit* im Deutschlandsender:

„Wenn ein Künstler etwas nicht gestalten darf, weil die Verwirklichung seines glühendsten Wunsches von dem weltanschaulichen Katechismus der Entscheidungsinstanzen [...] nicht zugelassen wird, muß das [...] erniedrigend heißen“.<sup>119</sup>

**116** Sieker 1947, S. 5

**117** Vgl. ebd., S. 5

**118** Vgl. Tarnowski/Babovic 2005, S. 88

Das Zitat zeigt außerdem deutlich, wie konträr die Kunstauffassungen der Nationalsozialisten und die Ernst Barlachs sind. Auf der einen Seite steht eine Kunst als „blutgebundene Selbstdarstellung der Rasse und ihres schöpferischen Ingeniums“, auf der anderen die von den NS-Kunstideologen als „Produkt eines völlig ungebundenen Spieltriebs“ bezeichnete Form von Kunst.<sup>120</sup>

Auch in Barlachs Briefen selbst findet man – entgegen Pipers Behauptung – durchaus politische Äußerungen. Er bezeichnete den Nationalsozialismus, für den er nicht zugänglich sei, als unvernünftig und dumm.<sup>121</sup> Außerdem schrieb er, dass er seit 1933 politisch weiter nach links gedrängt werde.<sup>122</sup> Diese und weitere eindeutige Stellungnahmen stammen aus der Zeit vor der Machtübernahme. Im März 1933 schrieb Ernst Barlach dann aber, dass er sich zur Politik nicht länger äußern werde, da er wisse, dass seine Post kontrolliert werde.<sup>123</sup>

Wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, kann Pipers Behauptung eines völlig unpolitischen Barlachs keinesfalls aufrecht erhalten werden. Er gehörte zwar weder einer Partei an, noch engagierte er sich politisch, dennoch nahm er das Geschehen bewusst und keinesfalls desinteressiert wahr. Seine Äußerung, er habe Angst, er könne sich eines Tages um Kopf und Kragen reden, da er sich nicht gleichschalten könne, beweist dies.<sup>124</sup>

Die Betrachtungen lassen die Vermutung zu, dass Barlach wohl im schlimmsten Fall opportunistisch handelte, da es ihm hauptsächlich um seine Kunst ging. Darüber scheint er auch das Leid seiner jüdischen Bekannten vergessen zu haben, wie folgende Begebenheit zeigt.

Im August 1934 unterschrieb Barlach den *Aufruf der Kulturschaffenden*, der die Zusammenlegung der Ämter des Reichskanzlers und des Reichspräsidenten unterstützte. Barlach wollte damit endgültig den Vorwurf des „Kulturbolschewismus“ von sich abwenden, empfing allerdings herbe Kritik und erregte bei Freunden sogar den Verdacht einer Sympathie für den Nationalsozialismus.<sup>125</sup>

**5. Fazit.** Die Ausführungen zeigen, dass die Kunst- und Kulturpolitik der Nationalsozialisten nicht einheitlich verlief und dass es keine „Schablone“ gab, die für alle Künstler angewandt wurde. Es handelt sich um ein äußerst komplexes Thema, welches durch das exemplarische Herausheben eines einzelnen verfolgten Künstlers verständlicher gemacht werden kann.

Es hat sich gezeigt, dass die Nationalsozialisten auch im kulturellen Bereich einen Nährboden in der Bevölkerung vorfanden, der ihnen die Durchsetzung ihrer kulturpolitischen Maßnahmen erleichterte. Die überwiegende Mehrheit lehnte nämlich ebenfalls die modernen Kunstrichtungen ab und besonders die künstlerische Darstellung von schwachen oder „deformierten“ Menschen wurde als Provokation für die Verlierer des Ersten Weltkrieges empfunden.

Die Kunstvorstellungen der Nationalsozialisten kamen dem Verlangen nach Größe, Macht und Vorherrschaft mit ihren monumenta-

119 Zitiert in Tarnowski 1989, S. 41

120 Vgl. ebd. S. 9

121 Vgl. Piper 1983, S. 66

122 Vgl. ebd. S. 74

123 vgl. ebd. S. 74f. und S. 78

124 vgl. Piper 1983, S. 86

125 Willy Haas, jüdischer Publizist, reagierte in seinen „Lebenserinnerungen“ (München 1957, S. 182f.) geschockt auf die Antwort, die Barlach einem jüdischen Freund als Erklärung gab. Barlach rate seinen jungen Freunden nämlich, der NSDAP beizutreten.



len Bauten und idealisierten Menschenbildern entgegen und konnten das verlorene Selbstbewusstsein wieder aufbauen. Die Werke sollten zu allen Menschen – ohne Klassenunterschiede – sprechen und so auf ihre Art die Ideologie um Rasse, Blut und Boden im Volk verbreiten.

Was sich so einfach anhört, war selbst in der obersten NS-Führungsspitze nicht leicht durchzusetzen. Erst 1935 machte Hitler persönlich klar, in welche Richtung die Kunst- und Kulturpolitik laufen sollte und läutete damit das Ende der Duldung vieler expressionistischer Künstler ein. Das Jahr 1937 machte schließlich jedem Künstler deutlich, auf welcher Seite er stand: Die Erwünschten fanden sich in den Räumen der ersten *Großen Deutschen Kunstausstellung*, die Verfeimten hingen krumm und schief in der *Entarteten Kunst*.

Die unmittelbar bedrohten Künstler waren zumeist bereits 1933 emigriert, der zweite Höhepunkt der Verfolgung war besagtes Jahr 1937, in dem die meisten Berufs-, Mal- und Ausstellungsverbote verhängt wurden.

Die Expressionisten spielten eine besondere Rolle, da sich an ihnen der so genannte „Expressionismusstreit“ entzündete und es für sie im Gegensatz zu den anderen modernen Kunstrichtungen Hoffnung gab, in den NS-Staat integriert zu werden.

Das Beispiel Ernst Barlachs führt diesen „Expressionismusstreit“ besonders deutlich vor Augen. Nachdem anfangs sogar *offen* dafür gekämpft worden war, seine Kunst als Form des „Nordischen Expressionismus“ in die Kunst des Dritten Reiches zu integrieren, setzten sich auch nach Hitlers offizieller Beendigung des Streites Anhänger des Nationalsozialismus’ *heimlich* für das Fortbestehen des Künstlers ein, so zum Beispiel Bernhard Böhmer.

Das Beispiel Ernst Barlachs macht des Weiteren deutlich, dass selbst eine nachweislich „arische“ Abstammung und die Verbundenheit zur nordischen Heimat niemanden vor einer Verfolgung durch die Nationalsozialisten retten konnte. Selbst wenn diese beiden Kriterien, Blut und Boden, erfüllt waren, so sprach – im Falle der Kunst – beispielsweise deren Definition im nationalsozialistischen Sinne gegen Kunstschaffende wie Ernst Barlach. Denn Kunst sei immer auch ein „Ausdruck der *Rassenseele*“ und die deutsche Kunst habe ausschließlich den Träger dieser *Rassenseele*, „den *heldischen Menschen*, dem nach nationalsozialistischen Glauben [...] im Schicksalskampf des reinen gegen das verdorbene Blut, diese *Rassenseele* von der Vorsehung anvertraut war“, darzustellen.<sup>126</sup> Hierzu waren die Menschen in Barlachs Werk jedoch die genaue Antithese.

Das Thema bietet so viele unterschiedliche und vielfältige Aspekte, dass es sich hierbei nur um einen kleinen Ausschnitt der Geschichte der Kunst im Dritten Reich handeln kann. Zu bemerken ist angesichts der vielen Künstlerschicksale und der Vernichtung großer Kunstwerke doch, dass es der NS-Führung nicht gelungen ist, die Kunstauffassung zu vereinheitlichen – noch nicht einmal in den eigenen Reihen. Diese Tatsache spricht für den Wert der Kunst an

sich, denn niemandem kann vorgeschrieben werden, wie ein Kunstwerk zu interpretieren ist – auch nicht, wenn es schief aufgehängt wird und platte Kommentare die Richtung vorgeben.

- Barlach, Ernst: Ein selbsterzähltes Leben. München 1962
- Behne, Adolf: Entartete Kunst. Berlin 1947
- Danker, Uwe/ Schwabe, Astrid: Schleswig-Holstein und der Nationalsozialismus. Neumünster 2005.
- Danker, Uwe: „Vorkämpfer des Deutschtums“ oder „Entarteter Künstler“? Nachdenken über Emil Nolde in der NS-Zeit. In: Demokratische Geschichte 14. Malente 2001, S. 149-188
- Haftmann, Werner: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986
- Hupp, Klaus: Der Kieler Geistkämpfer von Ernst Barlach. Darstellung, Deutung und Geschichte. Husum 1992
- Kern, Erika et. al.: Entartet? Kunst und Musik in der Zeit des Nationalsozialismus. Leipzig 1997
- Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie. Kulturpolitik. Kulturproduktion. Köln 1983.
- Petropolous, Jonathan: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999.
- Petsch, Joachim: „Unersetzliche Künstler“. Malerei und Plastik im „Dritten Reich“. In: Sarkowicz, Hans (Hrsg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 245-277
- Pinkert, Ernst-Ullrich (Hrsg.): Ernst Barlach. Bildwelt und Weltbild. Kopenhagen und München 2000
- Piper, Ernst: Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik. München 1983
- Roh, Franz: „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962
- Sieker, Hugo: Meisterwerke der Kunst. Ernst Barlach. München-Pasing 1948, Bd. 9
- Tarnowski, Wolfgang/ Babovic, Toma: Auf den Spuren von Ernst Barlach. Hamburg 2005
- Tarnowski, Wolfgang: Ernst Barlach und der Nationalsozialismus. Hamburg 1989
- Tille, Peter: Ernst Barlach. Eine Skizze seines Lebens und Schaffens. Berlin 1988
- Wistrich, Robert S.: Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich. Frankfurt a. Main / Leipzig 1996.

### 6.2. Internetquellen:

- <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/BarlachErnst> [Datum der Recherche: URL: 14.11.2005]
- <http://www.ernst-barlach.de/vita/vita.php?lang=de> [Datum der Recherche: URL: 14.11.2005]
- <http://www.germanexpressionism.com/printgallery/barlach> [Datum der Recherche: URL: 14.11.2005]

