



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Die Zeitschrift ‚Kunst dem Volk‘.

Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im National-
sozialismus und ihre Parallelen in der akademischen
Kunstgeschichtsschreibung“

Verfasserin

Mag. phil. Christina Schedlmayer

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Doz. Dr. Peter Haiko

Meinen Eltern Brigitte und Herbert Schedlmayer

Inhalt

Einleitung.....	1
1. Die Zeitschrift <i>Kunst dem Volk</i>, ihr Herausgeber und ihre Autoren	4
1.1. <i>Eckdaten, Blattlinie und Forschungsstand</i>	4
1.1.1. Die Zeitschrift <i>Kunst dem Volk</i> (1939 bis 1944)	4
1.1.2. Blattlinie	6
1.1.3. Forschungsstand.....	10
1.2. <i>Der Herausgeber: Heinrich Hoffmann.....</i>	12
1.2.1. Biografie	12
1.2.2. Die Firma Heinrich Hoffmann	14
1.2.3. Heinrich Hoffmanns persönliche und ideologische Verbindungen zu Adolf Hitler und der NSdAP	15
1.2.4. Heinrich Hoffmann und die bildende Kunst	18
1.3. <i>Autoren von Kunst dem Volk.....</i>	20
1.3.1. „Hauptschriftleiter“ Karl Strobl.....	20
1.3.2. Schriftleiter Heimo Kuchling.....	23
1.3.3. Bruno Grimschitz	25
1.3.4. Gert Adriani, Hans Ankwicz-Kleehoven, Walther Buchowiecki, Franz Ottmann, Anna Spitzmüller	28
1.4. <i>Vorläufer- und Nachfolge: Österreichische Kunst und Kunst ins Volk.....</i>	32
1.4.1. <i>Österreichische Kunst: Von den Zeitgenossen zur Propagandakunst.....</i>	32
1.4.2. <i>Kunst ins Volk.....</i>	38
2. Die Methodik der „Kunstgeographie“ in der Kunstliteratur im Nationalsozialismus	44
2.1. <i>Kunst und Landschaft in Kunst dem Volk</i>	45
2.1.1. Natur, Architektur und Kunst als Einheit.....	45
2.1.2. Die Landschaft als Lehrmeisterin	51
2.1.3. Landschafts-Charaktere.....	55
2.2. <i>Kunstgeographie in der populärwissenschaftlichen Kunstliteratur im Nationalsozialismus</i>	57
2.3. <i>Kunstgeographie im akademischen Diskurs.....</i>	60
2.3.1. Der „XIII. internationale Kongreß für Kunstwissenschaften“ in Stockholm 1933	60

2.3.2. Forderungen und Widersprüche: Kurt Gerstenberg, Herbert von Einem, Paul Pieper, Wilhelm Pinder	65
2.4. Resümee	69
3. Zuschreibungen an das „Deutsche“, „Germanische“ und „Nordische“	71
3.1. Zuschreibungen an das „Deutsche“ und „Nordische“ in Kunst dem Volk	71
3.1.1. „Vorliebe für das Heim“ und „Fabulierlust“: Dominanz der Grafik	71
3.1.2. „Im Gemüt ergriffen“: Tiefsinnigkeit, Melancholie, Mystik	77
3.1.3. „Wo wir höhere Einordnung erwünschen...“: Naturverbundenheit	84
3.2. Das „Deutsche“ und „Nordische“ in der Kunstgeschichtsschreibung und -literatur seit Heinrich Wölfflin	88
3.2.1. Forschungsstand	88
3.2.2. Die deutsche Grafik: Heinrich Wölfflin, Heinrich Lützel, Wilhelm Pinder	91
3.2.3. „Verstand nicht einzig als Führer“: Antirationalismus und Verinnerlichung bei Julius Langbehn, Heinrich Wölfflin und anderen	94
3.2.4. „Mensch und Natur in einem inneren Zusammenhang“: Naturhafte Entgrenzung bei Hans Jantzen, Wilhelm Pinder und Karl Oettinger	100
3.3. Resümee	107
4. Die Kunst der „Ostmark“	109
4.1. Die „Ostmark“ in Kunst dem Volk	112
4.1.1. Das austriakische Gemüt: Musikliebend, beschwingt, charmant	112
4.1.2. Die Anti-Moderne	115
4.1.3. Visionäre Landschaften	118
4.1.4. Bedeutung österreichischer Kunst für „Großdeutschland“	122
4.2. Die „Ostmark“ in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung	128
4.2.1. Exkurs: Hans Sedlmayr und seine Rolle im Nationalsozialismus	128
4.2.2. Die „Ostmark“ bei Sedlmayr: Barock, synthetisch, volksnahe	130
4.3. Die Ostmark in der populärwissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung: Bruno Grimschitz, Karl Oettinger	140
4.4. Resümee	151
5. Das Bild vom Künstler	152
5.1. Persönliche Qualitäten des Künstlers in Kunst dem Volk	152
5.1.1. Volksverbundenheit	152

5.1.2. Fleiß als zentrale Künstlertugend.....	159
5.1.3. Der Künstler als Aufrührer und Kämpfer für das „Wahre“	163
5.2. Exkurs: Künstlermythen seit der Antike	170
5.3. Künstlerbilder in der NS-Kunstgeschichtsschreibung	175
5.3.1. Heimattreu und pflichtbewusst	176
5.3.2. „Muster oberdeutschen Kunstfleißes“	184
5.3.3. Der Künstler als Revolutionär und Vorbild	185
5.4. Resümee	189
6. Schlussbetrachtung	190
Bibliografie	192
<i>Aufsätze aus Kunst dem Volk</i>	192
<i>Sonstige Primärliteratur</i>	198
<i>Sekundärliteratur</i>	211
<i>Archivmaterial, weitere Quellen</i>	220
Abbildungen	221
Anhang I: Inhaltsverzeichnisse der Zeitschrift <i>Kunst dem Volk</i>.....	255
Anhang II: Covers	274
Anhang III: Interview Heimo Kuchling	289
Danksagung	303
Lebenslauf	304
Abstract	308

Einleitung

Während die Geschichte des Nationalsozialismus auch in Österreich mittlerweile gut aufgearbeitet ist, trifft dies auf die Kunstgeschichte keineswegs zu. Zwar ist die Restitutionsforschung heute eine nicht nur wissenschaftlich, sondern auch gesellschaftspolitisch bedeutende Disziplin. Ebenso sind und waren verfolgte und emigrierte Künstler Thema kunsthistorischer Untersuchungen. Weitaus weniger – zumindest von Seiten der Kunstgeschichte – bearbeitet ist das offizielle und regimetreue Kunstgeschehen. Die Kunstgeschichte hinkt in diesem Bereich vielen anderen wissenschaftlichen Disziplinen nach. Grund dafür mag sein, dass die Malerei und Plastik der NS-Zeit künstlerisch derart uninteressant ist, dass Kunsthistoriker kein Interesse dafür aufbringen.¹

Aus dieser Beobachtung und aus der Neugier an der Sache heraus entstand der Wunsch nach einer längerfristigen Beschäftigung mit dem Thema. Die zunächst ins Auge gefasste Absicht, eine Arbeit zur NS-Propagandakunst in Österreich zu verfassen, entpuppte sich freilich als zu schwammig. Nach einigen Monaten ergab sich die Idee einer Arbeit über die während des Nationalsozialismus in Wien erschienenen Zeitschrift *Kunst dem Volk*, die von Adolf Hitlers „Leibfotografen“ Heinrich Hoffmann herausgegeben wurde und in der eine beträchtliche Anzahl etablierter Kunsthistoriker Aufsätze publizierte. Die Zeitschrift war, wie schon der Titel suggeriert, auf ein Massenpublikum ausgerichtet. Im Vergleich zu anderen Publikationen wie etwa *Kunst im Dritten / Deutschen Reich*² gab sich das Blatt relativ – wohlgemerkt: *relativ* – moderat: Während anderswo gegen die „entartete Kunst“ gehetzt wurde, hielt man sich in *Kunst dem Volk* mit Derartigem eher zurück. Bei einer ersten Durchsicht der Zeitschrift fielen bestimmte Ideen und Vorstellungen immer wieder auf, die schließlich die Basis für eine systematische Untersuchung aller Ausgaben und für die jeweiligen Kapitel der vorliegenden Arbeit bildeten. Parallel zur Lektüre von *Kunst dem Volk* wurden auch andere Schriften der NS-Zeit oder früheren Entste-

¹ Der ehemalige Belvedere-Direktor Gerbert Frodl etwa meinte einmal: „Der, der sich mit Kunst beschäftigt, hat auch ein Gefühl für Qualität. Die propagandistische Kunst ist großteils wirklich schlecht. Das ist auch ein Grund dafür, dass sich keiner damit beschäftigt.“ (Gespr. mit der Verf., 1.2.2006, Oberes Belvedere). Wieland Schmied sagte: „Ich möchte mich nicht mit dieser ‚Kunst‘ beschäftigen. Nazikunst ist die Kunst der Lüge, eine potemkinsche Fassade. Dahinter standen die KZs. Ich habe eine Abscheu davor.“ (Telefonat mit der Verf., 30.1.2006).

² Die von Alfred Rosenberg herausgegebene Zeitschrift wurde 1937 unter dem Titel *Kunst im Dritten Reich* gegründet und hieß ab 1939 *Kunst im Deutschen Reich*.

hungsdatums herangezogen und auf Parallelen überprüft, die anschließend herausgearbeitet wurden. Der Fokus der Untersuchung wurde recht eng gefasst und beschränkt sich weitgehend auf die *affirmative* Kunstgeschichtsschreibung jener Zeit. Zwar ist eine Auseinandersetzung mit jenen Ansätzen, die – wie etwa Hans Sedlmayrs erst 1948 erschienenes Buch „Verlust der Mitte“³ – die Kunst der Moderne verteufeln, nicht weniger spannend. In Zusammenhang mit *Kunst dem Volk*, wo die „entartete Kunst“ so gut wie gar nicht vorkommt, ergäbe eine derartige Betrachtung aber wenig Sinn. Dementsprechend konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf jene Vorstellungen und Denkschemata, die im positiven Sinn propagiert wurden – nicht nur in *Kunst dem Volk*, sondern auch in anderen populärwissenschaftlichen Publikationen sowie der akademischen Kunstgeschichtsschreibung des „deutschen Reichs“. Der Vergleich zwischen diesen beiden Textarten geschieht dabei mit voller Absicht – nicht, um die universitäre Wissenschaft zu entwerten, sondern um aufzuzeigen, wie sie in einer populistischen Ausformung weiterlebt. Martin Warnke, der bei einem Kunsthistorikerkongress 1970 mit einem Vortrag über die kunsthistorische Populärliteratur der 1950er- und 60er-Jahre einen veritablen Skandal entfachte, sprach damals von einer „innere[n] Kohärenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur“ und von einer „Reihe von Denkfiguren [...], die der Wissenschaft so selbstverständlich unterlaufen, daß sie kaum noch ins Bewußtsein dringen, die aber in der Populärliteratur so aufdringlich herausgekehrt sind, daß sie sich dort auch am ehesten zu erkennen geben.“⁴

Als einzigen meines Wissens noch lebenden Autor von *Kunst dem Volk* konnte ich Heimo Kuchling interviewen, der einige Jahre in der Redaktion der Zeitschrift arbeitete und mir einiges über den Alltag und die Arbeitsvorgänge in der Redaktion erzählte, was auch in die Arbeit Eingang gefunden hat. Das Gespräch mit ihm findet sich im Anhang III. Zusätzlich zu dem Zeitzeugen-Interview recherchierte ich Biografien anderer Autoren, die recht unterschiedlichen Verlauf genommen haben: Während manche regimetreu waren – Gert Adriani etwa wurde sogar von Hans Posse, dem Beauftragten für das „Führermuseum“, ans Kunsthistorische Museum empfohlen –, waren andere wie etwa Franz Ottmann eher unauffällig. Das ändert interessanterweise recht wenig daran, dass sie ähnliche Vorstellungen teilten. Dementsprechend soll es hier also auch weniger um einzelne Personen

³ Sedlmayr 1948. Siehe dazu beispielsweise: Haiko 1989; Aurenhammer 2003, S. 71-76; Aurenhammer 2004, S. 34-41.

⁴ Warnke 1970, S. 89.

gehen. Vielmehr wird der kritische Entwurf einer Ideengeschichte, in der sich bestimmte Denkmuster und Stereotype wiederholen, angestrebt.

Für eine Darstellung der Gewichtungen in Kunst dem Volk wurden Anhang I und Anhang II erstellt: Sie listen die Inhaltsverzeichnisse von *Kunst dem Volk* und die Abbildungen auf den jeweiligen Covers auf sowie die Zitate von Joseph Goebbels oder Adolf Hitler, die in manchen Jahrgängen am Anfang des Heftes in Frakturschrift abgedruckt wurden. Die Häufigkeit, mit der bestimmte Künstler oder Epochen besprochen wurden, entspricht in etwa den offiziellen Präferenzen des Regimes: So kommen bestimmte Künstler wie etwa Caspar David Friedrich oder Ferdinand Waldmüller öfter vor; ebenso wurden manche Genres – wie etwa die Bauern- oder Soldatenmalerei – verstärkt vorgestellt. Besonders beliebt ist auch die niederländische Genremalerei, die häufig die einfache Bevölkerung in den Mittelpunkt rückt. Dies überrascht wenig und wurde nicht weiter untersucht, da sich wirklich relevante quantitative Daten aufgrund der vielen Überschneidungen zwischen monografischen und thematischen Aufsätzen nur schwer definieren lassen. Im ersten Kapitel sollen zunächst – ein Gebot der Vollständigkeit – die Eckdaten von *Kunst dem Volk*, dessen Verlagsgeschichte sowie die biografischen Abrisse nicht nur einzelner Autoren, sondern auch vor allem des Herausgebers Heinrich Hoffmann, den Gegenstand dieser Untersuchung greifbar machen.

1. Die Zeitschrift *Kunst dem Volk*, ihr Herausgeber und ihre Autoren

1.1. Eckdaten, Blattlinie und Forschungsstand

1.1.1. Die Zeitschrift *Kunst dem Volk* (1939 bis 1944)

Die erste Ausgabe der Zeitschrift *Kunst dem Volk* erschien als Doppelheft, datiert mit Jänner/Februar 1939, die letzte im Dezember 1944. Als Herausgeber fungierte Heinrich Hoffmann, „Hoffotograf“ Adolf Hitlers. Redaktionssitz war dessen Wiener Fotostudio am Opernring 19. *Kunst dem Volk* erschien zumeist monatlich⁵ sowohl in der „Ostmark“ als auch im „Altreich“⁶; angeblich wurde sie sogar nach Übersee verschickt.⁷

Die Zeitschrift ging aus dem Blatt *Österreichische Kunst* hervor, das sich bis zum April 1938 auf zeitgenössische Architektur und Kunstgewerbe konzentrierte. Deren Herausgeber Karl Strobl wurde ab dieser Ausgabe als „Hauptschriftleiter“ eingesetzt: ab diesem Zeitpunkt war Heinrich Hoffmann bereits Herausgeber. Dieser änderte sofort die Ausrichtung der Zeitschrift – plötzlich wurden etwa Porträts über alte Meister publiziert, was zuvor nur in Ausnahmefällen geschehen war. Nach einem umfassenden Relaunch wurde die Zeitschrift mit Anfang 1939 in *Kunst dem Volk* umbenannt (Abb. 1).

Nach der NS-Zeit erschien, ab 1949 und unter der Herausgeberschaft von Karl Strobl, als Nachfolgeprojekt die fast ident benannte Zeitschrift *Kunst ins Volk*, in kleinerem Format, aber mit einem Layout, das nahezu eine Eins-zu-eins-Kopie dessen von *Kunst dem Volk* darstellte; auch einige der früheren Autoren schrieben dafür. Die Zeitschrift erschien bis 1971.

Kunst dem Volk ist ein aufwändiges Produkt: Vierfärbige Abbildungen sind teils auf das leicht glänzende Papier selbst, teils auf eingeklebte Kartons gedruckt. Das Anliegen des

⁵ Manchmal wurden zwei Monate in einem „Doppelheft“, das allerdings nicht umfangreicher war als ein Einzelheft, zusammengezogen (siehe Anhang I).

⁶ Im „Altreich“ war *Kunst dem Volk* offenbar ausschließlich im Abonnement erhältlich (Herz 1994, S. 59).

⁷ Das behauptet der ehemalige Schriftleiter Heimo Kuchling (Anhang III, S. 299-300).

Periodikums war die Vermittlung von Kunst an eine möglichst breite Masse⁸: *Kunst dem Volk* erreichte 1941 die damals für eine Kunstzeitschrift sensationell hohe Auflage von 25.000 Stück – zumindest laut Eigenangabe.⁹

Die Aufsätze sind fast durchwegs von Kunsthistorikern geschrieben, die meisten von ihnen mit Wohnsitz in Wien. In der Jänner-Ausgabe 1943 finden sich in einer Mitarbeiter-Liste am Anfang des Heftes Vertreter großer Museen (aus Wien beispielsweise: Gert Adriani, Kustos der Gemäldegalerie des KHM; Robert Eigenberger, Direktor der Gemäldesammlung an der Akademie der bildenden Künste; Anton Reichel, Direktor der Albertina; Bruno Grimschitz, Direktor der Österreichischen Galerie; Fritz Novotny, Kustos ebendort) ebenso wie Akademiker, die als Journalisten tätig waren (wie etwa Hans Ank-wicz-Kleehoven), aber auch Künstler, die an der Akademie der bildenden Künste lehrten (Herbert Boeckl, Emil Pirchan).¹⁰ Viele Artikel wurden anonym verfasst; einige der angeblichen Mitarbeiter wie etwa Fritz Novotny, zeichneten jedoch niemals einen Text – letzterer schrieb auch vermutlich nie einen.¹¹

Anfänglich wurden – während der ersten drei Jahrgänge, mit Unterbrechungen¹² – auf der jeweils ersten Seite in fetter Frakturschrift ein Zitat von Hitler oder Goebbels gedruckt, das sich auf die Rolle des Künstlers oder die Funktion von Kunst bezieht, die hier selbstverständlich in der Unterstützung des Hitlerregimes zu bestehen hatte (siehe Anhang II, siehe Abb. 2-3). Besonders beliebt war folgendes Zitat, das sich auch als Inschrift auf dem „Haus der deutschen Kunst“ in München findet:

*Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir die Künstler auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes – mit – zu übernehmen durch die deutsche Kunst.*¹³

⁸ In der ersten Ausgabe der Zeitschrift schreibt ihr Herausgeber: „Diese engen Beziehungen zwischen Kunst und Volk noch weiter zu vertiefen, war der tragende Gedanke, als ich mich entschloß, als Herausgeber dieser Zeitschrift zu zeichnen. Fern allen materiellen Erwägungen möge diese Zeitschrift dazu beitragen, die beste Kunst der Gegenwart und der Vergangenheit dem deutschen Volke zu vermitteln“ (Hoffmann 1939).

⁹ N. N. 1941 – Impressum.

¹⁰ N. N. 1943 – Unsere Mitarbeiter.

¹¹ Anhang III, S. 296.

¹² Ausnahmen sind die Ausgaben August bis Dezember 1939 sowie September bis Dezember 1941.

¹³ Hitler 1939, Hitler 1940.

Der überwiegende Teil der Aufsätze befasst sich mit Kunstgeschichte – ein bedeutend kleinerer Teil ist der zeitgenössischen Malerei und Skulptur gewidmet. Ein Fixpunkt in der Berichterstattung ist die *Große Deutsche Kunstausstellung*; ebenso fix wurde das Aprilheft jedes Jahrgangs anlässlich Hitlers Geburtstags am 20.4.1889 ebendiesem gewidmet (siehe Abb. 4) sowie die „Kunstmeldungen“, die aktuelle Anlässe behandelten (Abb. 5). Zusätzlich zu den regulären Heften im A4-Format wurden anlässlich der bis 1944 alljährlich im Münchner Haus der Kunst abgehaltenen „Großen Deutschen Kunstausstellung“ einige wenige „Wehrmachtsausgaben“ im Format A5 publiziert, die jedoch bis auf das kleinere Format im Wesentlichen den regulären Ausgaben glichen.¹⁴ Auf den Covers wurde zunächst – bis November 1939 – stets der Kopf des „Bamberger Reiters“¹⁵ vor einem gold-lila Hintergrund abgebildet; danach Arbeiten, die in Zusammenhang mit einem der Aufsätze standen.

1.1.2. Blattlinie

Da die Kunstkritik, die man als „jüdisch-bolschewistisch“ verfemte, 1936 von Joseph Goebbels verboten und durch den Terminus der „Kunstabwertung“ ersetzt wurde¹⁶, verfolgte *Kunst dem Volk* rein affirmative Strategien: So gut wie immer äußerten die Autoren in ihren Texten Zustimmung zur besprochenen Kunst. Über die „entartete Kunst“ wird, im Gegensatz zu anderen Kunstzeitschriften wie etwa der tonangebenden *Die Kunst im Deutschen Reich*¹⁷ selten gehetzt: Sie kommt einfach nicht vor.

Ebenso wie die Tatsache, dass man die Hetze gegen die „entartete Kunst“ weniger stark als andere Kunstzeitschriften betrieb, fällt auf, dass *Kunst dem Volk* relativ selten Propagandakünstler porträtierte – abgesehen von den groß angelegten Berichten über die *Große Deutsche Kunstausstellung* freilich. Über Arno Breker und Josef Thorak, die zwei wich-

¹⁴ Diese waren: „Sonderheft zum 20. April 1943“ sowie „Sonderheft ‚Grosse Deutsche Kunstausstellung‘“, beide 1943.

¹⁵ Zum Bamberger Reiter siehe Hinz 1970.

¹⁶ Thomae 1978, S. 134-135.

¹⁷ Das Blatt wurde 1937 unter dem Titel „Die Kunst im Dritten Reich“ gegründet, damals von den Künstlern Richard Klein und den Architekten Albert Speer und Leonhard Gall herausgegeben. Ab 1938 übernahm Alfred Rosenberg – also der „Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSdAP“ – das Heft, das 1939 in „Kunst im Deutschen Reich“ umbenannt wurde (Thomae 1978, S. 201-205).

tigsten NS-Bildhauer, erschien jeweils nur ein einziger Artikel¹⁸. Der wichtigste Maler des Hitler-Regimes, Adolf Ziegler, findet nicht einmal Erwähnung in *Kunst dem Volk*. Über NS-Propagandisten in der „Ostmark“ wie Rudolf Hermann Eisenmenger, Ivo Salinger oder Wilhelm Fraß erschien kein einziger monografischer Artikel. Viel häufiger sind Texte über eher harmlose Aquarellmaler oder Porträtisten zu finden.

Dies erscheint – vor allem im Vergleich mit *Die Kunst im Deutschen Reich* – erstaunlich. Der ehemalige „Schriftleiter“ Heimo Kuchling behauptet, dass der Herausgeber Heinrich Hoffmann die verstärkte Präsenz der Künstler „aus dem Haus der deutschen Kunst“ gefordert habe.¹⁹ An einer anderen Stelle erklärt er, dass sein Chef, der „Hauptschriftleiter“ Karl Strobl, die NS-Kunst abgelehnt habe und sich das Blatt aus diesem Grund mehr für die alte Kunst interessierte.²⁰ Dem ist jedoch kaum Glauben zu schenken: Gerade Strobl publizierte schließlich die beiden Aufsätze über Breker und Thorak, und in der Nachkriegszeit hetzte er in der von ihm herausgegebenen Nachfolgezeitschrift *Kunst ins Volk* wüst gegen die Moderne, während er gleichzeitig die Blut-und-Boden-Kunst hochleben ließ (siehe 1.4.2.). So erscheint es unglaublich, dass der „Hauptschriftleiter“ Strobl sich gegen die Präsenz von NS-Künstlern im Heft gestäubt haben sollte.

Die Erklärung für die *relativ* moderate Haltung der Zeitschrift in der Person des Herausgebers Heinrich Hoffmann zu suchen, ist nicht ganz befriedigend. Wie unter 1.2.4. ausführlich erläutert, scheint Hoffmann ein eher indifferentes Kunstverständnis besessen zu haben – Alfred Rosenberg, der Herausgeber von *Die Kunst im Deutschen Reich*, erscheint weitaus radikaler: Immerhin akzeptierte Hoffmann offenbar, wie ja übrigens auch Goebbels, im Gegensatz zu Rosenberg den Expressionismus.²¹ Andererseits organisierte er stets die *Große Deutsche Kunstausstellung*; und von manchem Blut-und-Boden-Maler zeigte er sich später noch angetan.²² Das persönliche Kunstverständnis des Herausgebers kann also nur schwer zur Erklärung der Blattlinie von *Kunst dem Volk* herangezogen werden.

¹⁸ Strobl 1939 – Arno Breker; Strobl 1939 – Josef Thorak.

¹⁹ Anhang III, S. 298.

²⁰ Ebda., S. 294.

²¹ Hoffmann 1974, S. 148. Zum Expressionismus-Streit zwischen Goebbels und Rosenberg siehe Schlegel 1996.

²² Ebda., S. 145.

Vorstellbar wäre auch, dass Hoffmann mit Rosenberg, dessen Blatt ja schon seit 1937 existierte, nicht in einen direkten Konkurrenzkampf treten wollte. Hätte *Kunst dem Volk* ebenso viel Platz der Propagandakunst gewidmet wie *Die Kunst im Deutschen Reich*, dann wäre Hoffmanns Heft bloß als Kopie von Rosenbergs Hetzpostille erschienen. Es wäre durchaus möglich, dass Hoffmann seine Zeitschrift davon absetzen wollte; Rosenberg seinerseits fürchtete jedenfalls offenbar die Konkurrenz durch *Kunst dem Volk*, wie Hoffmanns Biograf Rudolf Herz unter Berufung auf ein Schreiben aus dem Büro Rosenberg an Martin Bormann sowie ein Gespräch mit Hoffmanns Sohn anführt. Aufgrund dessen habe Rosenberg auch bewirkt, dass *Kunst dem Volk* im „Altreich“ nur im Abonnement, nicht im freien Verkauf erhältlich gewesen sei, so Herz.²³ Hätte Hoffmann ein ähnliches Blatt wie *Die Kunst im Deutschen Reich* – mit langen Bilderstrecken übelster Propagandakunst und Tiraden gegen die „Entarteten“ – produziert, hätte er möglicherweise weniger davon verkauft?

Hoffmann war, wie unter 1.2. detailliert ausgeführt, ein äußerst findiger, skrupelloser und geldgieriger Geschäftsmann. *Die Kunst im Deutschen Reich* war als offizielles Propagandaorgan aufgebaut worden und hatte 1939 bereits eine Auflage von 50.000 Stück; die Zeitschrift konnte im dritten Reich auf Unterstützung von Hitler selbst zählen: So hielt man etwa die Mitglieder der Reichskammer für Bildende Künste – also die gesamte nicht mit Ausstellungsverbot belegte Künstlerschaft – an, *Die Kunst im Deutschen Reich* zu abonnieren; rund 5000 Exemplare, die von der Reichskanzlei bezahlt wurden, wurden jährlich auf Anordnung von Hitler selbst an Staats- und Parteistellen, aber auch an Privatpersonen verteilt. In einem Schreiben von 1938 heißt es, dass die Zeitschrift „nach dem Willen des Führers die würdige Repräsentantin des neuen deutschen Kulturwillens sein“ solle.²⁴ *Die Kunst im Deutschen Reich* war die offizielle Kunstzeitschrift des NS-Regimes,²⁵ *Kunst dem Volk* dagegen das Produkt von Hoffmanns eigenem Verlag; die Konkurrenzzeitschrift befand sich also ohnehin schon im Vorteil. Deswegen könnten – zumindest *unter anderem* – Absichten ökonomischer Natur hinter der Blattlinie von *Kunst dem Volk* stehen. Derartige Vermutungen wären freilich hinfällig, wäre *Kunst dem Volk* – wie auch *Die Kunst im Deutschen Reich* – von einem Funktionär in einem offiziellen Amt herausgegeben worden, dem wirtschaftliche Kriterien egal sein können. In die-

²³ Herz 1994, S. 59-60.

²⁴ Thomae 1978, S. 202-203.

²⁵ Thomae 1978, S. 16; S. 26.

sem Fall jedoch, vor allem vor dem Hintergrund von Hoffmanns fast schon legendärer Gier, sind sie nicht ganz von der Hand zu weisen.

Es ist fraglich, ob die Blattlinie von *Kunst dem Volk* einer Direktive von offizieller Stelle folgt. Über die Gründe für die Existenz des Blattes wurden bisher vor allem zwei Vermutungen angestellt – beide sind nicht ganz unwahrscheinlich: Sowohl jene, dass Hoffmann es aus Profilierungsgründen herausgab²⁶, als auch jene, dass er es „als privates Steckenpferd betrachtete“²⁷ würden dem entsprechen, was heute über ihn bekannt ist.

²⁶ Kuchling meint, Hoffmann hätte mit der Herausgabe seines Heftes als „Kulturvertreter im Dritten Reich“ gegolten (Anhang III, S. 298).

²⁷ Herz 1994, S. 59.

1.1.3. Forschungsstand

Im Gegensatz zur Situation in Deutschland steckt die Forschung über Kunstverständnis und Propagandakunst im Nationalsozialismus in Österreich noch in den Kinderschuhen. Eine umfassende Gesamtdarstellung fehlt nach wie vor, in Überblickswerken zur bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts in Österreich existiert der Zeitraum zwischen 1938 und 1945 ebenso wenig wie in Ausstellungen zu dem Thema.²⁸ Dass noch im Jahr 1996 ein Ausstellungskatalog über Switbert Lobisser erscheinen konnte, in dem dessen Funktion als NS-Propagandamaler mit keinem Wort erwähnt wird²⁹, stellt eher die Regel denn die Ausnahme dar. Dennoch beschäftigen sich einige Darstellungen zumindest mit bestimmten Aspekten des Themas, etwa der Sammelband über die Akademie der Bildenden Künste im Nationalsozialismus³⁰ oder einige Aufsätze des Architekturhistorikers Jan Tabor³¹ sowie der Katalog zu der von diesem kuratierten Ausstellung *Kunst und Diktatur* im Wiener Künstlerhaus³² und einige weitere, teilweise eher semiwissenschaftliche Publikationen³³. Zur populärwissenschaftlichen Kunstliteratur im Nationalsozialismus sei vor allem Kirsten Baumanns Aufsatz über Kunstzeitschriften in Deutschland erwähnt: Die Autorin wählt als Zeitraum ihrer Untersuchung die Jahre von 1927 bis 1939; sie beschäftigt sich allerdings ausschließlich mit Zeitschriften, die im „Altreich“ verlegt wurden.³⁴ Das Periodikum *Kunst dem Volk* selbst findet erstmals, naturgemäß beschönigende, Erwähnung in einem Aufsatz ihres ehemaligen Mitarbeiters Hans Ankwicz-Kleehoven in der Zeitschrift *Das Antiquariat* Ende 1951, der vor allem dessen „österreichisches Gesicht“ betont und behauptet, dass *Kunst dem Volk* die österreichischen Künstler im „Altreich“ populärer gemacht habe³⁵. Jan Tabor verdanken wir eine erste kritische Betrachtung

²⁸ Siehe etwa Schmied 2002. In den Ausstellungen „Österreich 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten“ im Essl Museum (17.2. – 21.5.2006) wurde der vielfach anbiedernde Umgang der österreichischen Künstler mit dem Nationalsozialismus ebenso wenig thematisiert wie in der Schau „Kunst fürs 20er-Haus. Aus der Sammlung des 20. Jahrhundert der Österreichischen Galerie Belvedere“ im Belvedere (4.2. – 28.5.2006); siehe dazu: Schmied 2006, Frodl/Krischanitz 2006.

²⁹ Bäumer 1996.

³⁰ Seiger/Lunardi/Populorum 1990.

³¹ Tabor 1988, Tabor 1990.

³² Tabor 1994.

³³ Oberhuber 1988, Koller 1993, Fellerer 1995.

³⁴ Baumann 1999.

³⁵ „...immer wieder haben er [Karl Strobl] und seine Wiener Mitarbeiter den deutschen Lesern Arbeiten der ‚draußen‘ so wenig gewürdigten österreichischen Künstler vorgeführt und damit aufs wirksamste für unsere heimische Kunst geworben“ (Ankwicz-Kleehoven 1951, S. 32).

tung der Zeitschrift. Darin analysiert er die – nicht unübliche – Methode, Altmeister und Zeitgenossen hintereinander in Aufsätzen vorzustellen, wodurch beide auf eine Stufe gestellt werden sollten. Er erwähnt auch die Wehrmachtsausgaben, die seiner Ansicht nach den Soldaten „das Gefühl vermitteln [sollten], die Lage im Reich sei normal“ sowie „ihnen helfen, den Sinn in der Verteidigung der deutschen Kultur zu sehen.“³⁶ Weiter unten beschreibt er Hoffmanns Machtstellung im NS-Kulturbetrieb.³⁷ Allerdings belegt er seine Beobachtungen nur rudimentär.

Die Dissertation von Andrea Pregernig, 1991 am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Wien abgeschlossen, beschäftigt sich zwar ausdrücklich mit der Zeitschrift *Kunst dem Volk*: Darin werden „Kunstabhandlungen“ im *Völkischen Beobachter* mit solchen aus *Kunst dem Volk* verglichen. Die Autorin, die sich über weite Strecken nationalsozialistischer Kulturpolitik widmet, liefert jedoch keine kunsthistorisch relevanten Beobachtungen. Zwar betrachtet sie einzelne Sujets und ihre Repräsentation in *Kunst dem Volk* – wie etwa das Frauenbild³⁸, geht dabei aber rein deskriptiv vor und zitiert Auszüge aus *Kunst dem Volk*, ohne so recht daraus Schlüsse zu ziehen. Zudem geht die Autorin recht unkritisch mit dem Quellenmaterial um: So gibt sie etwa Aussagen des – auch für die vorliegende Arbeit befragten – ehemaligen „Kunstschriftleiters“ Heimo Kuchling völlig unreflektiert wieder³⁹ oder gelangt zu naiven Aussagen wie etwa jener, dass „[die Mitarbeiter] das Hauptaugenmerk ihrer Aufsätze für ‚Kunst dem Volk‘ auf die Vermittlung von Fachwissen statt auf Ideologie [legten]“ oder zu der merkwürdigen Vermutung, dass gerade die „unpolitische Beschäftigung mit der Kunst“ viele Leser interessiert und „geradezu eine ‚Erholung‘ vom übermäßig politischen Alltag“ geboten habe.⁴⁰

In der Dissertation von Catherine Milian aus dem Jahr 1994 über das Verbot der Kunstkritik im Nationalsozialismus findet die Zeitschrift nur am Rande Erwähnung; die Autorin konzentriert sich eher auf die „Kunstabhandlungen“ in Tages- und Wochenzeitungen.⁴¹ Die Hoffmann-Biografie von Rudolf Herz behandelt *Kunst dem Volk*, wie unter 1.2.

³⁶ Tabor 1988, S. 403-404.

³⁷ Ebda., S. 404.

³⁸ Pregernig 1991, S. 209.

³⁹ Ebda., S. 87.

⁴⁰ Ebda., S. 80.

⁴¹ Milian 1994.

detaillierter ausgeführt, ebenfalls nur cursorisch – und da vor allem in einem wirtschaftlichen Zusammenhang.⁴²

Ebenfalls erwähnt wird *Kunst dem Volk* in der Publikation von Birgit Schwarz über Hitlers Geniewahn. Sie klassifiziert das Heft als „Sprachrohr des privaten Kunstgeschmacks Hoffmanns und Hitlers“⁴³ – was so wahrscheinlich nicht ganz zutrifft. Schließlich wurde ja, wie bereits erwähnt, relativ wenig über die NS-Propagandakunst publiziert. Schwarz geht es jedoch ohnehin weniger um die Ausrichtung des Blattes selbst als vielmehr um die darin publizierten Berichte über Hitlers Linzer Galerieprojekt.⁴⁴

1.2. Der Herausgeber: Heinrich Hoffmann

1.2.1. Biografie

Heinrich Hoffmann (1885 – 1957; Abb. 6) wuchs in Fürth (Bayern) auf. Er erlernte bei seinem Vater Robert Hoffmann in dessen Betrieb das Handwerk der Fotografie. Danach arbeitete er in mehreren anderen Städten und übersiedelte 1906 nach München. Dort wollte er eigentlich Malerei studieren; da ihm sein Vater jedoch die Unterstützung versagte, begnügte er sich mit privatem Malunterricht sowie dem Besuch von Kunstgeschichte- und Anatomievorlesungen. Nach einem Aufenthalt in London eröffnete er sein Atelier in München, wo er Portrait- und Pressefotografie anbot.⁴⁵ Er beliefert mit seinen Presseaufnahmen regelmäßig die „Münchner Illustrierte Zeitung“ sowie die „Berliner Blätter“, aber auch Bildagenturen in England, Schweden und New York.⁴⁶

Während des ersten Weltkriegs arbeitete er 1914 bis 1915 als Kriegsberichterstatter, 1917 und 1918 war er beim Militär, erkrankte allerdings vor Kriegsende. Schon der erste Weltkrieg hatte Hoffmann – moderate – finanzielle Erfolge beschert;⁴⁷ höhere Einnahmen zielte er jedoch 1919 mit der Bildbroschüre „Ein Jahr bayrische Revolution im Bilde“.⁴⁸

⁴² Herz 1994, S. 59.

⁴³ Schwarz 2009, S. 280.

⁴⁴ Ebda., S. 281-285.

⁴⁵ Ebda., S. 26.

⁴⁶ Ebda., S. 27.

⁴⁷ Ebda., S. 30.

⁴⁸ Hoffmann 1919.

Diese diene ihm, wie sein Biograf Rudolf Herz schreibt, als „Sprungbrett ins verlegerische Geschäft“⁴⁹.

Schon 1920 war Hoffmann der NSdAP beigetreten, die im November 1923 wieder aufgelöst wurde; im selben Jahr lernte er über Dietrich Eckart, den ersten „Hauptschriftleiter“ des Völkischen Beobachters und einen der „ militantesten antisemitischen Publizisten in München“⁵⁰ Adolf Hitler kennen, von dem er bald nach dem Kennenlernen das erste der Öffentlichkeit freigegebene Foto macht.⁵¹ Nach Aufhebung des Verbotes der NSdAP wurde Hoffmann 1925 erneut Mitglied, war zwischen 1929 und 1933 Münchner Stadtrat; dieses Amt legte allerdings 1933 zurück wegen seiner ständigen Abwesenheit.⁵² 1940 zog er in den Großdeutschen Reichstag ein.⁵³ Bis dahin hatte er sich, als „Reichsbildberichterstatte der NSDAP“, mit seiner Firma eine goldene Nase verdient – auch sein massives Alkoholproblem konnte seinen Erfolgen nicht im Weg stehen.⁵⁴

In der Nachkriegszeit wurde Hoffmann vor die Spruchkammer gestellt. In einem langjährigen Verfahren wurde er zunächst in erster Instanz am 31.1.1947 – als Hauptschuldiger – zu zehn Jahren Arbeitslager und Berufsverbot sowie Vermögensentzug bis auf 3000 Mark verurteilt; zudem wurden ihm Professorentitel und Wahlrecht entzogen.⁵⁵ Dieses Urteil wurde wieder zurückgenommen, und 1950 wurde er als „Belasteter“ eingestuft: Der Vermögensentzug betrug nur noch 80 Prozent seines Gesamtvermögens, die Haftstrafe vier, das Berufsverbot fünf Jahre (letzteres wurde allerdings bereits 1953 wieder aufgehoben). Letztlich wurde das ihm zustehende Vermögen auf 350.000 DM festgesetzt. *Kunst dem Volk* kam beim Spruchkammerverfahren nur einmal zur Sprache, als nämlich die Verteidigung Hoffmanns Umsätze vor allem den Kunstblättern und der Zeitschrift zuschreiben wollte – damit sollte offenbar die wirtschaftliche Bedeutung seiner propagandistischen Fotoproduktion heruntergespielt werden.⁵⁶

⁴⁹ Herz 1994, S. 33.

⁵⁰ Ebda., S. 34.

⁵¹ Hitler hatte – offenbar zwecks Mystifikation seiner selbst – ein Fotoverbot seiner Person ausgesprochen, das erst dann aufgehoben wurde, als er 1923 weltweit in die Schlagzeilen geriet (Herz 1994, S. 34).

⁵² Ebda., S. 33.

⁵³ Ebda., S. 34.

⁵⁴ Goebbels beschreibt ihn etwa einmal als „buckligen Säufer“ mit einem „vom Alkohol zerfressenen blau-roten Gesicht“, der bei einem Treffen „wie gewöhnlich besoffen“ gewesen wäre. (Herz 1999, S. 44). Heimo Kuchling berichtet davon, wie Hoffmann manchmal zwischen neun und zehn Uhr vormittags in die Redaktion von *Kunst dem Volk* gekommen sei und „ungeheures Gebrüll“ verbreitet habe – Kuchling: „Da ist er besoffen gekommen, und wir haben gewusst: Das kann nur der Hoffmann sein.“ (Anhang III, S. 291).

⁵⁵ Herz 1994, S. 64.

⁵⁶ Ebda., S. 65.

Ab 1950 lebte er nach Gefängnisaufenthalt in Altaussee, Nürnberg und der Inhaftierung im Arbeitslager Eichstätt wieder in München, wo er mit seinem Sohn ein Fotoarchiv betrieb und Spirituosen verkaufte. 1955 wird er von seinem Anwalt als „völlig verarmt“ beschrieben; zwei Jahre später stirbt er.⁵⁷

1.2.2. Die Firma Heinrich Hoffmann

Der steile Aufstieg des Foto-Unternehmers Heinrich Hoffmann geht Hand in Hand mit der Machtübernahme Adolf Hitlers. Vor 1933 führte Hoffmann einen respektablen Kleinbetrieb mit 17 Mitarbeitern – schon kurz danach wurde dieser zu einem florierenden Großverlag mit zahlreichen Filialen.⁵⁸ Die Umsätze schnellten von 0,7 Millionen Reichsmark im Jahr 1933 auf vier Millionen 1938 und 15,4 im Jahr 1943 hinauf.⁵⁹ Diese Summen erzielte Hoffmann mit einer ganzen Produktpalette: Er produzierte Büchlein für die Winterhilfswerke in einer Auflage von über 30 Millionen, „Hoffmanns Antikommunistische Bildtafeln“ – Plakate, die in Betrieben aufgehängt und alle zehn Tage gewechselt wurden –, Postkarten in enormen Auflagen, Wandschmuckblätter, Kunstreproduktionen in Mappenwerken sowohl von alten Meistern als auch von zeitgenössischer deutscher Malerei⁶⁰; vor allem aber propagandistische Fotobücher mit Titeln wie etwa „Hitler wie ihn keiner kennt“⁶¹ (siehe Abb. 7). Die Reichskanzlei kaufte ihm letztere in hohen Auflagen ab.⁶² Manche dieser Bücher sind Klebealben – eines davon propagiert den „Anschluss“⁶³ (siehe Abb. 8). 1933 eröffnete er eine Zweigstelle in Berlin, 1938 eben jene am Opernring in Wien (Abb. 9-10) sowie in Reichenberg – es folgten Standorte in Prag, Posen, Den Haag, Straßburg, Paris und Riga.⁶⁴ Zwar ist für Hoffmann kein offizielles Mo-

⁵⁷ Ebda., S. 47.

⁵⁸ Ebda., S. 49.

⁵⁹ Ebda., S. 53.

⁶⁰ Ebda., S. 58.

⁶¹ Hoffmann 1932.

⁶² Laut Herz finden sich in den Reichskanzleiakten Bestellungen, die seiner Meinung nach jedoch bestenfalls ein Teil der tatsächlich erworbenen Bildbände ausmachen. „Angeführt sind: ‚Hitler in seinen Bergen‘ (25. Mai 1938, 14 000 Stück), ‚Sieh das Herz Europas‘ (26. November 1938; 7000 Stück); ‚Ein Volk ehrt seinen Führer‘ (12. Juli 1939; 10 000 Stück); ‚Neues Deutschland‘ (15. Juni 1940; 10 000 Stück); ‚Mit Hitler im Westen‘ (5. Dezember 1940; 12 000 Stück); ‚Für Hitler bis Narvik‘ (17. Januar 1942; 12 000 Stück); ‚Deutscher Osten – Land der Zukunft‘ (3. April 1943; 12 000 Stück).“ (Herz 1994, S. 58)

⁶³ Hoffmann 1940.

⁶⁴ Herz 1994, S. 53.

nopol für seine Pressefotografien belegbar⁶⁵, allerdings befahl das Propagandaministerium häufig den Zeitungen die Verwendung seiner Fotografien, an der Hoffmanns Firma natürlich mitverdiente.⁶⁶ So wurde sie zur größten privaten Pressebildagentur im 3. Reich. 1943 beschäftigte er insgesamt 76 Personen.⁶⁷ Dies wirkte sich selbstverständlich auf Hoffmanns private Finanzlage aus: Zum Ende des 3. Reiches besaß er mehrere Häuser sowie eine Gemäldesammlung.⁶⁸

Kunst dem Volk dürfte laut Herz eher sein Steckenpferd dargestellt haben; den Geschäftsbilanzen der Wiener Filiale gemäß hat der Umsatz von *Kunst dem Volk* die anderen Verlagsprodukte im Gegensatz zu Hoffmanns Aussage offenbar nicht übertroffen.⁶⁹ Auch Kuchling behauptet, dass Hoffmann die Zeitschrift finanziell nicht viel eingebracht habe.⁷⁰

1.2.3. Heinrich Hoffmanns persönliche und ideologische Verbindungen zu Adolf Hitler und der NSdAP

Hoffmann zählte zu Hitlers innerstem Kreis, fotografierte ihn privat wie beruflich und distanzierte sich auch nach 1945 – im Gegensatz zu Albert Speer⁷¹ – nicht von ihm. Beredtes Zeugnis von dieser Beziehung zu Hitler, dem Hoffmann offenbar hündisch ergeben war, gibt das Buch „Hitler wie ich ihn sah“ (Abb. 11). Dieses wurde 1974 von Hoffmanns Tochter Henriette in Deutschland herausgegeben. und stellt – auch mit Hilfe von Fotografien (Abb. 12-14) – Hoffmanns Freundschaft zu Hitler heraus.⁷² Es basiert auf Gesprächen, die der Journalist Joe Heydecker 1954 für die *Münchener Illustrierte* geführt hatte und die – als fortlaufender Text, nicht als Frage-Antwort-Interview – im Buch abgedruckt wurden; offenbar in Unkenntnis des Interviewers und mit einigen geringfügigen Ände-

⁶⁵ Ebda., S. 62.

⁶⁶ Ebda., S. 53.

⁶⁷ Ebda., S. 352.

⁶⁸ Ebda. S. 38.

⁶⁹ Ebda., S. 59.

⁷⁰ Anhang III, S. 298.

⁷¹ Freilich unternahm Speer mit seiner Autobiografie einen Versuch, sich selbst zu rehabilitieren und sich als einen darzustellen, der zu wenig Einblick in das System hatte. Dennoch scheint Speer im Nachhinein das Mörderische des Hitler-Regimes erkannt zu haben (Speer 1969).

⁷² Eine frühere Version erschien auf Englisch (Hoffmann 1955).

rungen.⁷³ Schon im Vorwort erzählt Hoffmanns Tochter Henriette,⁷⁴ wie sie kurz vor dem Tod ihres Vaters dessen Hitler-Fotografien („Hitler mit Mussolini in Rom, Hitler im weißen Waffenrock am Sarkophag Napoleons in Paris, Hitler auf dem Hradschin in Prag“) auf die Wand des Spitalzimmers projizierte.⁷⁵ Schon an dieser gruseligen Schilderung zeigt sich die enge Beziehung Hoffmanns zu Hitler. Die Erinnerungen Hoffmanns selbst bestehen aus einer Anhäufung von Anekdoten, die in jovial-amüsierten Tonfall vorgetragen werden, Zweifel an Hitlers Handeln kommen so gut wie nie auf – dass ein derartiger Text ohne kritische Kommentierung 1974 noch erscheinen konnte, kann aus heutiger Sicht nur als Skandal gewertet werden. Hoffmann beschreibt völlig undistanziert seine Freude, als Hitler Reichskanzler wurde, nicht ohne seine eigene Bedeutung innerhalb dessen näheren Umfelds hervorzuheben („Ich war einer der ersten, die ihm gratulierten“⁷⁶); der Brand des Berliner Reichstags wird beiläufig einer Anekdote über ein Geplänkel mit Magda Goebbels anlässlich eines Fischessens angefügt („Hitler entgegnete mit gutmütiger Ironie: „Ihrer Meinung nach, liebe Magda, ist der Fisch also eine Pflanze?“⁷⁷). Bestenfalls „gemischte Gefühle“ beschleichen Hoffmann ab und zu, auch das allerdings selten.⁷⁸ Noch 1974 können Sätze wie diese völlig unkommentiert gedruckt werden: „Obwohl Hitler Alkohol ablehnte, war er kein Spielverderber. Er zeigte sich vielmehr als charmanter, witziger Plauderer“⁷⁹. Über seine Italienreise mit Hitler berichtet der Fotograf wie über einen Freizeitausflug unter Freunden – dem sie in seinen Augen vermutlich tatsächlich entsprach:

Selten sind mir glücklichere Aufnahmen gelungen als unter dem blauen Himmel des Südens, in Rom, Neapel und Florenz. In dem vielbegehrten Bildwerk „Mit Hitler in Italien“ habe ich sie gesammelt: Hitler und Mussolini auf dem Schlachtschiff, Hitler und Mussolini im Museum, Hitler und Mussolini sprechen zum Volk – kurz: Hitler und Mussolini auf dem Höhepunkt ihrer Freundschaft.⁸⁰

⁷³ Heydecker 2008, S. 12.

⁷⁴ Henriette Hoffmann war seit 1932 mit Baldur von Schirach verheiratet (Herz 1994, S. 53).

⁷⁵ Hoffmann 1974, S. 8.

⁷⁶ Ebda., S. 48.

⁷⁷ Ebda., S. 52.

⁷⁸ So schildert er etwa einmal die nicht gerade schmeichelhaften Ausführungen eines Graphologen über Hitlers Schriftbild (Hoffmann 1974, S. 90).

⁷⁹ Ebda., S. 24.

⁸⁰ Ebda., S. 62.

Der Holocaust findet selbstredend in Hoffmanns Anekdotensammlung keine Erwähnung. Erst 2008 erschien im Residenz Verlag neuerlich der Text, allerdings in einer kritischen Edition. Dem Text ist außerdem ein Nachwort von Georg Seeßlen beigefügt, in dem dieser unter anderem eben die scheinbare Nicht-Involvierung Hoffmanns beschreibt: „Die absurde Erkenntnis in Heinrich Hoffmanns Erzählungen ist – neben dem, was über Hitler selber zu erfahren ist – ein Wesen der *Unbeteiligung*.“⁸¹

Hoffmann war bei der Machtergreifung 1933 bereits 48 Jahre alt, jugendlicher Leichtsinn oder Naivität kann sein Verhalten also nicht verantworten. Für Herz ist es „ziemlich sicher, dass Hoffmann schon vor dem Novemberputsch zu Hitlers ‚Hofstaat‘ zählte.“⁸²

Herz‘ Einschätzung von Hoffmanns Stellung in der Partei ist ambivalent:

Ein Scharfmacher und kämpferischer Parteigenosse war Hoffmann nicht, als Vertreter der NSDAP im Stadtrat und Kreistag blieb er immer ein Hinterbänkler. An internen Machtkämpfen war er genauswenig beteiligt wie an ideologischen Auseinandersetzungen, und nach einem Aufstieg in die Parteihierarchie suchte er ebenfalls nicht. Dennoch wurde für ihn die Partei, vor allem jedoch ihr „Führer“ zum entscheidenden Bezugsrahmen für Leben und Beruf, zum ordnungstiftenden Element.⁸³

Schon 1924 publizierte er die Wahlkampfbroschüre „Wen soll ich wählen? Ein Ratgeber für Unbelehrbare“, und laut Herz war er es überhaupt, der im Nationalsozialismus die Fotografie als Propagandainstrument einführte.⁸⁴ Jedenfalls gehörte Hoffmann zu dem kleinen Kreis jener, die sich stets in der Nähe Hitlers aufhielten; auch in seiner privaten Umgebung „durfte [er sich] vollkommen frei bewegen und ungehindert fotografieren“.⁸⁵ Hoffmanns Verhältnis zur NSdAP drückt sich vielleicht am besten in den zwei Urteilen der Spruchkammer aus: 1947 hatte man festgestellt, dass Hoffmann „durch seine Bildpropaganda ganz wesentlich dazu beigetragen [hat], daß Hitler an die Macht gelangte.“⁸⁶ Das Urteil wurde jedoch wieder aufgehoben, weil Hoffmann in der Partei keine große

⁸¹ Seeßlen 2008, S. 218. Hervorhebung im Original.

⁸² Herz 1994, S. 34.

⁸³ Ebd., S. 35.

⁸⁴ Ebd., S. 35.

⁸⁵ Ebd., S. 37.

⁸⁶ Nachlassgericht München, Spruchkammerverfahren Heinrich Hoffmann, Spruch der Spruchkammer München III vom 31.1.1947, S. 2-4, zit. nach Herz 1994, S. 64.

Bedeutung hatte – auch wenn der Begriff „Reichsbildberichterstatter der NSdAP“ dies suggerierte.⁸⁷ Mit der Omnipräsenz seiner Produkte jedenfalls prägte Hoffmann das Bild vom Nationalsozialismus bis heute.⁸⁸

1.2.4. Heinrich Hoffmann und die bildende Kunst

Heinrich Hoffmann zeigte ein ausgeprägtes Interesse an der bildenden Kunst. In seinem Atelier besuchten ihn Künstler wie Franz von Stuck⁸⁹ oder, im Jahr 1912, Marcel Duchamp⁹⁰ und ließen sich fotografieren (Abb. 15); er nahm Malunterricht, als Ersatz für das von ihm eigentlich geplante Kunststudium.⁹¹ Mit Adolf Hitler teilte er das Interesse an bestimmten Kunstströmungen, wie etwa an der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts.⁹² Diese Wertschätzung, die Hitler Hoffmann aufgrund dessen entgegen brachte, äußerte sich in konkreten Auszeichnungen: Von 1937 bis 1943 war Hoffmann für die Auswahl der Objekte der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ zuständig, gemeinsam mit dem Direktor des „Hauses der Deutschen Kunst“, wo sie abgehalten wurde,⁹³ eine Aufgabe, von der Hoffmann später behaupten sollte, dass sie ihm widerstrebt habe.⁹⁴ Hitler verlieh ihm 1938 den Professorentitel.⁹⁵ Hoffmann gehörte der „Kommission zur Verwertung der beschlagnahmten Werke entarteter Kunst“ an, beteiligte sich am Aufbau der Sammlung für das „Führermuseum“ in Linz, betrieb neben seinen anderen Tätigkeiten einen Handel mit Werken, die deutsche Dienststellen aus den Museen der überfallenen Länder geraubt hatten, und besaß eine umfassende Privatsammlung,⁹⁶ in denen sich unter anderem Werke von Waldmüller, Rudolf von Alt, Carl Spitzweg und Franz Lenbach befanden und über die er in *Kunst dem Volk* schreiben ließ.⁹⁷ In seinen eigenen Schriften stellt er sich als kunstliebend dar⁹⁸, manchmal sogar als Fürsprecher der Moderne dar. Er behauptet etwa,

⁸⁷ Ebda., S. 64.

⁸⁸ Siehe dazu auch Seeßlen 2008.

⁸⁹ Herz 1994, S. 28.

⁹⁰ Ebda., S. 27.

⁹¹ Ebda., S. 27.

⁹² Ebda., S. 42.

⁹³ Ebda. S. 42.

⁹⁴ Hoffmann 1974, S. 146.

⁹⁵ Herz 1994, S. 42.

⁹⁶ Ebda. S. 42.

⁹⁷ Schwarz 2009, S. 99.

⁹⁸ So schildert Hoffmann etwa, wie er mit Hitler im *Haus der Deutschen Kunst* die Vorauswahl für die *Große Deutsche Kunstausstellung* besichtigte: Als Hitler die Ausstellung aufgrund der offenbar selbst für ihn erkennbar mangelnden Qualität der Kunstwerke absagen wollte, soll er sich – so berichtet zumindest

dass er versucht habe, diese in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* zu präsentieren⁹⁹ – was seinem Bericht zufolge am Einspruch Hitler scheiterte. Was Hoffmann freilich unter „Moderne“ verstand, darüber kann nur spekuliert werden. Er selbst erwähnt zwar Ernst Barlach, dem er angeblich gerne geholfen hätte; dessen Plastiken lobt er als „eigenwillig, von schöpferischer Kraft und tiefem künstlerischen Empfinden“¹⁰⁰; andererseits beschreibt er ein Kitschbild von Paul Matthias Padua als „hervorragend gemalt“¹⁰¹. Über die Ausstellung „Entartete Kunst“ vermerkt er wiederum:

Ich hielt Hitler gegenüber mit meiner Kritik nicht zurück. Als er die Ausstellung besichtigte, gehörte ich zu seiner Begleitung. Sehr zum Mißvergnügen von Goebbels machte ich ihn auf verschiedene Bilder aufmerksam, die fehl am Platz waren. Zu meiner Genugtuung und Freude erreichte ich, daß Hitler Goebbels den Auftrag gab, eine ganze Reihe von Werken aus dieser Ausstellung zu entfernen. Soweit ich mich erinnere, war der „Walchensee“ von Lovis Corinth dabei, ein Dix, sachlich unerhört gekonnt und keinesfalls entartet, aber pazifistisch in seiner Tendenz, ferner Zeichnungen von Lehmbruck und anderen Künstlern.¹⁰²

Wenn Dix „keinesfalls entartet“ ist, dann bedeutet dies, dass diese unsägliche Bezeichnung auf Werke anderer Künstler sehr wohl zutrifft – Hoffmann hat also dem NS-Vokabular 1954 noch nicht abgeschworen. Das sagt doch einiges über den Kunstbegriff des Fotografen aus. Auch wenn er gleich danach beschreibt, wie er Hitler – erfolglos – den Vorschlag gemacht habe, statt der „Entarteten Kunst“ eine Ausstellung über die Kitschmalerei, die alljährlich für die *Große Deutsche Kunstausstellung* eingesandt wurde, zu veranstalten.¹⁰³

Wie sehr sich Hoffmann dem „Führer“ anpasste, zeigt sich an Sätzen wie diesen, wo er seine Auswahl für die *Große Deutsche Kunstausstellung* beschreibt: „So entschied ich

Hoffmann – aufgrund dessen Beschwichtigungsversuchen jedoch letztlich doch für die Durchführung der Ausstellung entschieden haben (Hoffmann 1974, S. 143-144). Freilich handelte es sich dabei nicht um in irgendeiner Hinsicht künstlerisch interessante, sondern die bekannt schwülstige Blut-und-Boden-Malerei sowie akademisch steife Porträts und Landschaften – Hoffmanns Verdienst besteht in diesem Fall also darin, grenzwertig schlechte Malerei in das Licht der Öffentlichkeit gerückt zu haben.

⁹⁹ Hoffmann 1974, S. 144.

¹⁰⁰ Ebda., S. 148.

¹⁰¹ Ebda., S. 145.

¹⁰² Ebda., S. 147.

¹⁰³ Ebda., S. 147.

mich für ungefähr 1700 Bilder und Graphiken, von denen ich annahm, daß Hitler an ihnen nichts auszusetzen hätte.“¹⁰⁴ Oder: „[...] ich kannte die Wünsche Hitlers und wußte, was vor seinen Augen Gnade finden würde.“¹⁰⁵ Höhepunkt seiner Anbiederung ist wohl, dass er, der angeblich Ernst Barlach und Otto Dix schätzte, Hitlers Aquarelle als Faksimile-Mappen herausbrachte.¹⁰⁶ Noch 1954 ist er der Meinung, Hitlers Aquarelle seien „über dem Durchschnitt“¹⁰⁷. Er beschreibt auch, wie ihm Hitler seine „architektonischen Entwürfe“ gezeigt habe, interessant erschienen ihm „Skizzen von Triumphbögen, die er im Alter von 20 Jahren gemacht hatte“¹⁰⁸. Die Zeitschrift *Kunst dem Volk* erscheint in diesem Zusammenhang als weitere Maßnahme, das eigene Prestige zu fördern – Hoffmann legte sie Hitler auch auf seinen Geburtstagstisch (Abb. 16-17).

Heimo Kuchling schildert Hoffmanns Kunstverständnis so: „Der alte Hoffmann hat ja nicht einmal gewusst, was im Kunsthistorischen Museum hängt, der hat ja nichts gewusst [...] der hat nicht gewusst, dass die ganzen wertvollen Sachen im Luftschutzkeller sind.“ Hoffmann habe „gar keine Ahnung“ von der Kunst gehabt, meint Kuchling.¹⁰⁹

Auch Hoffmanns eigene Fotografien weisen bis auf die Nähe zum „Führer“ keine besonderen Spezifika auf – schon gar nicht sind sie künstlerisch interessant. So kann er auf dem Gebiet der bildenden Kunst – sowohl als deren „Förderer“ als auch als Produzent bildnerischer Werke – bestenfalls als Dilettant gelten. Dass er sowohl die Blut-und-Boden-Malerei eines Padua als auch die Bildhauereien eines Barlach gut und interessant findet, ist ein Widerspruch in sich.

1.3. Autoren von *Kunst dem Volk*

1.3.1. „Hauptschriftleiter“ Karl Strobl

Über Karl Strobl, den „Hauptschriftleiter“ (also Chefredakteur) von *Kunst dem Volk* ist erstaunlich wenig publiziert. Zumindest seine Lebensdaten verzeichnet das Thieme-

¹⁰⁴ Ebda., S. 144.

¹⁰⁵ Ebda., S. 144.

¹⁰⁶ Ebda., S. 151.

¹⁰⁷ Ebda., S. 151.

¹⁰⁸ Ebda., S. 157.

¹⁰⁹ Anhang III, S. 295.

Becker-Lexikon: Der Eintrag, verfasst von Hans Ankwicz-Kleehoven, gibt sein Geburtsdatum mit 29.10.1900 an. Strobl studierte an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt sowie an der Münchner Akademie bei Peter Halm; 1931 erhielt er den Großen Österreichischen Staatspreis, später den Reichelpreis; das Lexikon verzeichnet zudem einige Ausstellungsbeteiligungen, unter anderem in der Secession und im Hagenbund. Arbeiten von ihm wurden von den Wiener städtischen Sammlungen und von der Albertina angekauft.¹¹⁰ Laut Heinrich Fuchs starb Strobl am 14. Juli 1969 in Wien.¹¹¹

Ab November 1926 gab Strobl die Publikation *Österreichische Kunst. Monatshefte für Bildende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk* heraus, das er 1927 aufgrund finanzieller Probleme wieder einstellte; 1929 erschien es neuerlich mit der Unterstützung des Zentralverbands bildender Künstler Österreichs; 1938 verkaufte er an Heinrich Hoffmann (für zwei Ausgaben hieß die Zeitschrift *Kunst und Industrie*). Ab 1949 war Strobl Herausgeber von *Kunst ins Volk*, die modifizierte Version von *Kunst dem Volk* – dort ließ er, wie unter 1.4.2. dargestellt wird, den Kulturbegriff der NS-Zeit hochleben.

Jan Tabor bezeichnet Strobl schlicht und ohne Angabe von Quellen als „erfolglosen Künstler“;¹¹² Heimo Kuchling erklärt über Strobl:

Der war Maler von Beruf, hat an der Akademie hier in Wien fertig gemacht und hat dann – weil er eigentlich mit dem, was er gemalt hat, nicht einverstanden war, auch keine Verkaufschancen hatte – mit anderen Leuten die Zeitschrift Österreichische Kunst gegründet. 1938, als die Nazis einmarschiert sind, ist er vor dem Problem gestanden, was mach ich mit der Zeitschrift. Er war ein illegaler Nazi, selbstverständlich, und hat die Zeitschrift dem Heinrich Hoffmann verkauft.¹¹³

Kuchling unterstellt seinem ehemaligen Vorgesetzten, der „am Anfang nationalsozialistisch orientiert“ gewesen sei, eine gewisse Naivität den tatsächlichen kulturpolitischen Zielen der Nationalsozialisten gegenüber:

¹¹⁰ Thieme-Becker 1907-1950, Bd. XXXII, S. 197.

¹¹¹ Fuchs 1979, S. K 115.

¹¹² Tabor 1988, S. 401.

¹¹³ Anhang III, S. 289.

*Der Strobl hatte ein Problem, das viele österreichische illegale Nazis hatten. Sie waren alle begeisterte Nazis, weil sie nie „Mein Kampf“ gelesen, nie den Rosenberg gelesen haben.*¹¹⁴

Strobl habe, erzählt Kuchling, „Boecklzeichnungen auch während des Krieges verkauft“;¹¹⁵ und er habe „geglaubt, er wird über Manet und die Leute schreiben können, als der Hoffmann das übernommen hat“.¹¹⁶ Kuchling behauptet, Strobl habe sich auch gegen die in anderen Zeitschriften übliche Parallelisierung zwischen der Antike und der NS-Propagandakunst verwehrt.¹¹⁷ An anderer Stelle jedoch widerspricht sich Kuchling selbst – nämlich als er erzählt, wie Strobl einmal einen Artikel von ihm¹¹⁸ eben gerade in diese Richtung „fertig“ geschrieben habe:

*In einem der ersten Hefte [...] hat mich der Strobl gebeten, über alte Mosaiken zu schreiben, über römische und byzantinische. Das hab ich auch gemacht – und dann, wie die Zeitschrift herauskommt, sehe ich: Da ist noch ein ganz langer Passus dabei über die Mosaiken im Dritten Reich.*¹¹⁹

Diesen Passus¹²⁰ habe Strobl verfasst, „wie mir dann gesagt wurde“, so Kuchling.¹²¹ Was die NSdAP-Mitgliedschaft von Strobl betrifft, so widersprechen einander die Dokumente in seinem Gauakt. Fest steht, dass er eine äußerst niedrige Mitgliedsnummer hatte, nämlich 514.170; er war schon am 2.6.1931 der Partei beigetreten. In allen Formularen wird Strobl durchgehend als Parteimitglied bezeichnet – einzig widersprüchlich ist ein Schreiben der NSdAP-Reichsleitung – Verwaltungsbau München vom 12. 2. 1941, in dem es heißt, Strobl „erscheint in der Kartei der ehemaligen Landesleitung Österreich unter 1.2.1933 als ‚ausgeschlossen‘ abgemeldet.“ Strobl habe nämlich „bereits mit März 1932 die Beitragsleistung eingestellt.“¹²² Weiter: „Auf diesen Sachverhalt hin, wird heute nachträglich auf der Reichskarteikarte Nr. 514.170 der Vermerk eingetragen: ‚ausgetreten

¹¹⁴ Anhang III, S. 290.

¹¹⁵ Anhang III, S. 290

¹¹⁶ Anhang III, S. 292.

¹¹⁷ Anhang III, S. 292.

¹¹⁸ Kuchling 1939 – Das Mosaik.

¹¹⁹ Anhang III, S. 290.

¹²⁰ Kuchling 1939 – Das Mosaik, S. 48.

¹²¹ Anhang III, S. 290.

¹²² OeStA/AdR 56.600, Bl. 4.

29.2.1932.“ Es gibt in Strobls Gauakt keine Dokumente darüber, ob dieser Vermerk jemals rückgängig gemacht wurde. In einer Anfrage der Hauptstelle für politische Beurteilung von 25.8.1941, heißt es: „Er ist bei der Firma Hoffmann [...] angestellt und hat viel auswärts zu tun. Pg. Bayer stellt ihm in moralischer und politischer Hinsicht das beste Zeugnis aus.“¹²³ In einem anderen Formular vom 20.1.1939 wird unter Strobls „Tätigkeit als politischer Leiter“ bei der NSdAP erläutert: „Propagandaleiter von Mai 1938 bis Dezember 1938“ sowie „Presseleiter von Dezember 1938 bis jetzt“ – für welchen Bereich genau, wird jedoch nicht ausgeführt. Strobl habe sich schon „vor dem Umbruch“ für die NSdAP ausgesprochen, und nehme „als Mitarbeiter der Ortsgruppe an allen Veranstaltungen teil.“ Bei Sammlungen der NSdAP und des Winterhilfswerks sei er „gebefreudig“, die politische Einstellung seiner Familienangehörigen sei „nat.so.“ Er wird der „Unterstützung durch den nationalsozialistischen Staat“ für würdig befunden.¹²⁴

1.3.2. Schriftleiter Heimo Kuchling

Der einzige noch lebende Autor von *Kunst dem Volk* ist Heimo Kuchling, der heute im 14. Wiener Gemeindebezirk lebt. Geboren am 25.9.1917 in Kapfenberg, besuchte er die Kunstgewerbeschule in Wien (heute: Universität für angewandte Kunst) bis 1939¹²⁵ und war Gasthörer am Wiener Institut für Kunstgeschichte, wo er unter anderem Vorlesungen von Grimschitz, Oettinger und Sedlmayr besuchte.¹²⁶ Er arbeitete laut seinen eigenen Aussagen von 1940 bis zur Einstellung des Blattes für *Kunst dem Volk*, betreute dort vor allem die „Kunstnachrichten“. Über seine Motivation, für die Zeitschrift zu arbeiten, sagt er:

Ich bin 1940 zur Zeitschrift gekommen, da war die Alternative, vor der ich stand: Kriegsindustrie oder was anderes, es hat ja nichts gegeben, ich war ja kein Nationalsozialist. Da hat mich der Strobl gefragt, ob ich in die Redaktion kommen mag.

¹²³ Ebda., Bl. 6.

¹²⁴ Ebda., Bl. 7.

¹²⁵ Pregernig 1991, S. 87

¹²⁶ Anhang III, S. 296.

*Da hab ich gesagt, wenn ich nicht mit dem Hoffmann zu tun hab und nicht mit dem Haus der Kunst, so komme ich.*¹²⁷

Über seine Aufgaben sagt Kuchling, Strobl habe ihn „über das schreiben lassen, worüber die anderen nicht schreiben wollten oder konnten.“¹²⁸

In einem undatierten, seiner Aussage nach wahrscheinlich 2007 verfassten Manuskript stilisiert sich der Autor im Nachhinein zum Held, behauptet etwa, dass ihn Heinrich Hoffmann „wegen meines Aufsatzes über Michelangelo (1944) ins KZ schicken wollte.“¹²⁹ Jener Generation, die die Kulturpolitik der Nazis und das Verhalten von Künstlern und des Kulturbetriebs im Nationalsozialismus erforschen, steht er offensichtlich skeptisch gegenüber, wie aus einem anderen Text ersichtlich wird:

*Der Vorwurf, diese „Aufarbeitung“ von allem in Nationalsozialismus nicht zur vollen Zufriedenheit der Forderer geleistet zu haben, ist noch immer aktuell. Er ist – das wird erkannt – eine ungerechte Belastung der nicht dem Nationalsozialismus entflohenen Gegner. Es ist kein Zufall, dass diese Forderung vor allem von Menschen ausgeht, die diese Zeit nicht selbst durchstanden haben.*¹³⁰

Rückblickend kritisiert Kuchling – der während seiner Zeit als „Schriftleiter“ zwischen 23 und 28 Jahren alt war – das NS-Kulturverständnis freilich selbst als das, was es war: „Kunst und Nationalsozialismus waren somit zwei entgegengesetzt gerichtete Institutionen des Menschen. Die eine feierte das Leben, die andere degradierte Kunst zur Propaganda und drohte mit dem Tod.“¹³¹

Auch im Interview versucht Kuchling, sich als widerständisch zu stilisieren: „Das, was ich über die Kunst im Dritten Reich hätte schreiben sollen, hab ich nicht geschrieben“¹³², sagt er etwa, und erzählt über eine „vertrauliche Information“ (die Anweisungen an die Presse), die eine Erwähnung von Picassos 60. Geburtstag verbot – Kuchling sagt im Interview: „Natürlich hab ich ihn genannt.“ Tatsächlich findet sich eine Erwähnung in der

¹²⁷ Anhang III, S. 291.

¹²⁸ Anhang III, S. 295.

¹²⁹ Kuchling o. J., S. 1.

¹³⁰ Kuchling 2004, S. 533.

¹³¹ Kuchling o. J. (um 2007), S: 6.

¹³² Anhang III, S. 298.

November-Ausgabe des Jahres 1941; sie beläuft sich exakt auf einen Satz: „Pablo Picasso feierte am 23. Oktober seinen 60. Geburtstag.“¹³³

1.3.3. Bruno Grimschitz

Bruno Grimschitz wurde 1892 geboren und studierte ab 1910 bei Max Dvorak Kunstgeschichte¹³⁴; zwischen 1914 und 1918 war er im Krieg, „an der italienischen und russischen Front und war nach wiederholten Auszeichnungen am Ende des Krieges Oberleutnant“, wie Renate Wagner-Rieger es ausdrückt.¹³⁵ 1918 promovierte er mit einer Dissertation über Lukas von Hildebrandt.¹³⁶ Seit 1919 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Galerie Belvedere, ab August 1938 kommissarischer Leiter des Museums; die offizielle Ernennung zum Direktor erfolgte am 28.12.1939. Daneben arbeitete er als Privatdozent; 1941 wurde er vom Reichserziehungsministerium zum außerplanmäßigen Professor an der Universität Wien ernannt.¹³⁷ In den Jahren 1940 und 1941 war er Direktor der Gemäldegalerie am Kunsthistorischen Museum.¹³⁸

Grimschitz leitete das Prinz-Eugen-Museum (ab Oktober 1941) und das Salzburger Museum (ab 1. Juni 1944), eine Funktion, in der er mit dem Kunsthändler und „Ariseur“ Friedrich Welz zusammenarbeitete. 1942 wurde er als Direktor der Berliner Nationalgalerie vorgeschlagen sowie des Rauch-Schinkel-Museums in Berlin, Angebote, die er jedoch ablehnte, angeblich mit dem Hinweis, dass er sich „in Wien unter der obersten Führung des Reichsleiters und seinem so großen und für seine Sammlung so glückhaften Kunstverständnis und den in Wien weit größeren finanziellen Möglichkeiten als in Berlin so wohl fühle“, wie der Wiener Generalkulturreferent vermerkte.¹³⁹

Grimschitz war tief in den NS-Kunstraub involviert, wie vor Monika Mayer schon Hubertus Czernin nachweisen konnte.¹⁴⁰ Er zählte zu jenen Kunstsachverständigen, die Kunstsammlungen der enteigneten Juden begutachteten, nachweislich jene des Schiele-

¹³³ Kuchling 1941 – Kunstmeldungen, S. 36.

¹³⁴ Wagner-Rieger 1965, S. 244.

¹³⁵ Ebda., S. 244.

¹³⁶ Die Dissertation wurde erst vier Jahre nach der Promotion gedruckt (Grimschitz 1922).

¹³⁷ Mayer 2005 S. 77.

¹³⁸ Wagner-Rieger 1965 S. 244.

¹³⁹ Ebda., S. 63.

¹⁴⁰ Czernin 1999.

Sammlers Heinrich Rieger, der 1942 in Theresienstadt ermordet wurde, sowie von Vally Honig.¹⁴¹ Seit Mai 1938 war Grimschitz NSdAP-Parteimitglied (Mitgliedsnummer 6,228.429). In einem amtlichen Bescheid von 1946 steht:

*Dieses Eintrittsdatum und diese Nummer sind ein voller Beweis, dass der Einspruchswerber wegen seiner Verdienste um die Partei in der Verbotszeit von der NSDAP als verlässlicher Nationalsozialist anerkannt wurde. Denn mit dem Eintrittsdatum 1.5.1938 und einer Mitgliedsnummer unter 6,600.000 wurden nur solche Personen in die Partei aufgenommen, die vor dem 13.3.1938 Leistungen für dieselbe erbracht haben.*¹⁴²

Im 1967 in der Reihe der *Kärntner Museumsschriften* erschienenen „Gedenkbuch Bruno Grimschitz“ werden Biografie und Arbeit des drei Jahre zuvor Verstorbenen euphemistisch besprochen.¹⁴³ Neben einem ehemaligen Schüler¹⁴⁴ kommen darin die Gattin des Künstlers Anton Mahringer¹⁴⁵ sowie ein früherer Schulfreund¹⁴⁶ zu Wort. Nur selten wird auf Grimschitz' Rolle zwischen 1938 und 1945 eingegangen – und wenn, dann werden seine Verdienste im „Ankauf“ neuer Objekte für das Belvedere sowie sein – vermeintliches – Eintreten für die moderne Kunst gewürdigt.¹⁴⁷

Hans Sedlmayr – seine Rolle im Nationalsozialismus wird unter 4.2.1. beleuchtet – beklagt im „Gedenkbuch“ Grimschitz' Enthebung von seinen Funktionen nach 1945 – der Autor muss darin eine Parallele zu seiner eigenen Laufbahn gesehen haben.¹⁴⁸

Auch Wagner-Rieger beschreibt in ihrem Nachruf vor allem die Produktivität Grimschitz', über die Zeit der NS-Diktatur schreibt sie: „Im März 1938 löste er hier als Leiter Franz Martin Haberditzl ab. Schon als dessen Mitarbeiter mit musealen Problemen eng vertraut, erfaßte er damals das Gebot der Stunde und schloß die Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere; damit hat er die Werke moderner Malerei im öffentlichen Be-

¹⁴¹ Mayer 2005 S. 61.

¹⁴² Abschrift des Bescheides der Einspruchskommission beim Magistratischen Bezirksamt für den 19. Bezirk vom 4.12.1946. ÖStA/AdR, Gauakt Bruno Grimschitz, zit. nach Mayer 2005 S. 74.

¹⁴³ Ginhart/Moro 1967.

¹⁴⁴ Köller 1967.

¹⁴⁵ Mahringer 1967.

¹⁴⁶ Strametz 1967.

¹⁴⁷ Mahringer 1967, S. 191.

¹⁴⁸ Sedlmayr 1967, S. 175.

sitz vor dem Zugriff einer Kunstpolitik gerettet, welche vieles davon als ‚entartet‘ anprangerte.“¹⁴⁹

Hubertus Czernin dagegen schätzt Grimschitz als einen „der Hauptakteure bei der ‚Arisierung‘ der Wiener Kunstsammlungen“ und einen der „größten Profiteure der Enteignung jüdischer Kunstsammlungen“ sowie, neben KHM-Direktor Fritz Dworschak, als „einflußreichsten Sammlungsleiter nach 1938“ ein.¹⁵⁰

In seinem Gauakt wird Grimschitz als „stets nationaler Gesinnung“ getreu bezeichnet, als „guter NS“; er „führt seine Gefolgschaft auf nationale Wege“ und gilt als „politisch zuverlässig“.¹⁵¹ Die „Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv“ bezeichnete ihn in einem Schreiben an das „Deutsche Volksbildungswerk“ als einen der „wenigen Kunsthistoriker Österreichs [...], der vor der Machtübernahme als Parteimitglied aktiv für die Partei eingetreten ist.“¹⁵²

Grimschitz‘ Kunsttheorie wurde von Rainer Fuchs untersucht. Über eine seiner Publikationen zur österreichischen Malerei schreibt er etwa, dass Grimschitz seine „zivilisationskritischen und agrarromantischen Äußerungen darauf konzentriert, den ‚Sondercharakter‘ österreichischer Malerei vom ‚Expressionismus‘ als spezifisch deutscher Kunsterscheinung zu unterscheiden.“¹⁵³ Im Zusammenhang mit Grimschitz‘ Betrachtung der Malerei von Anton Kolig meint Fuchs: „Dem Bekenntnis zu einer ländlichen, natürlichen, bäurischen, vitalen und kraftvollen Malerei steht hier die Kritik großstädtischer Zivilisation und Kultur als ‚dekadent‘ gegenüber“, er spricht von einer „Verklärung des Bauerntums als Reservoir künstlerischer Vitalität“¹⁵⁴. Fuchs beschreibt, wie Grimschitz für jeden Künstler – sei es den Wiener Waldmüller oder den in lange Zeit in Wien lebenden Koschka – einen Bezug zur Provinz herzustellen und das Ländliche mit dem jeweiligen Werk in Verbindung zu bringen weiß.¹⁵⁵

Im Gegensatz zu Fuchs‘ differenzierter Betrachtung steht die Aussage von Heimo Kuchling, der Grimschitz‘ Vorlesungen an der Kunstgewerbeschule hörte: Seiner Meinung

¹⁴⁹ Wagner-Rieger 1965, S. 244.

¹⁵⁰ Czernin 1999, S. 309 f.

¹⁵¹ ÖstA/AdR, Gauakt Bruno Grimschitz, zit. nach Mayer 2005, S. 75.

¹⁵² Schreiben der Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv an das Amt Deutsches Volksbildungswerk vom 4.11.1940, Bundesarchiv Berlin, NS 15, zit. nach Mayer 2005 S. 63.

¹⁵³ Fuchs 1991, S. 158.

¹⁵⁴ Ebda, S. 159.

¹⁵⁵ Ebda, S. 160-161.

nach habe dieser „nicht im nationalsozialistischen Sinne“ gesprochen.¹⁵⁶ Doch auch wenn Kuchling Grimschitz‘ Vorlesungen damals nicht als deklariert nationalsozialistisch wahrgenommen hat, so fügen sich viele seiner Publikationen nahtlos in den Mainstream der NS-Kunstgeschichtsschreibung, wie in dieser Arbeit – vor allem unter 4.3. – näher ausgeführt werden wird.

So erscheint Grimschitz als ambivalente Figur: Zwar lehnte er die moderne Kunst nicht völlig ab – so spricht er sich etwa in einer Stellungnahme für Egon Schiele, der als „entartet“ diffamiert wurde, aus, kaufte (freilich enteignete) Werke von Kokoschka und Schiele¹⁵⁷ und stellte 1943 eine Retrospektive über Gustav Klimt in der Secession zusammen. Zu Recht fragt sich jedoch Hubertus Czernin in Zusammenhang mit anderen Erwerbungen (von Anton Hanak, Edward Munch, Theodor Hörmann, Wilhelm Busch), ob der „Verweis auf solche Rettungsmaßnahmen“ nicht von der Tatsache ablenken sollte, dass einige Galeristen mit Grimschitz‘ Hilfe vom NS-Kunstraub auch noch später in hohem Maß profitieren konnten.¹⁵⁸

Obwohl sich Grimschitz‘ Nachfolger Alfred Stix nach dem Ende der NS-Herrschaft für diesen einsetzte – laut Stix habe sich dieser „von nazistischer Gesinnung schon vor Jahren abgewendet, die sog. ‚Entartete Kunst‘ glücklicherweise für die Galerie bewahrt, sogar erworben und schwere Unannehmlichkeiten mit der Partei gehabt“¹⁵⁹ – wurde er seiner Funktion als Direktor am 6.10.1945 enthoben und mit 31. Oktober als „Minderbelasteter“ in den dauernden Ruhestand versetzt.¹⁶⁰

1.3.4. Gert Adriani, Hans Ankwicz-Kleehoven, Walther Buchowiecki, Franz Ottmann, Anna Spitzmüller

Gert Adriani (1908 – 1989) studierte Kunstgeschichte in Göttingen, Berlin, Wien und Graz, promovierte 1933 in Jena über Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich

¹⁵⁶ Anhang III, S. 296.

¹⁵⁷ Mayer 2005, S. 68.

¹⁵⁸ Czernin 1999, S. 409.

¹⁵⁹ Schreiben Alfred Stix an das Staatsamt für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten vom 4.10.1945. ÖStA/AdR, Gauakt Bruno Grimschitz, zit. nach Mayer 2005 S. 70.

¹⁶⁰ Ebd., S. 70.

und Süddeutschland.¹⁶¹ Er arbeitete bis 1936 als wissenschaftliche Hilfskraft an der Universität Graz, danach bis 1938 als Volontär an den Dresdener Museen.¹⁶² Zu dieser Zeit wurde er von Hans Posse, dem Direktor der Dresdener Galerie und Sonderbeauftragten für das „Führermuseum“, an das Kunsthistorische Museum empfohlen. Im Februar 1941 wurde er, Bruno Grimschitz folgend, Leiter der Gemäldegalerie¹⁶³. Im Februar 1945 wurde er abgelöst: Er hatte wertvolle Gemälde des KHM, darunter einen Rembrandt, gemeinsam mit einem Kohletransporter nach Bad Ischl verschickt, wo die Bilder vor Luftangriffen geborgen werden sollten. Dass auf einem der Packwägen Gemälde aus dem KHM vergessen wurden und erst bei ihrer Rückkehr nach Wien vom Leiter des Instituts für Denkmalpflege entdeckt wurden, kostete ihn seinen Posten.¹⁶⁴ Glaubt man Heimo Kuchling, so wurde er direkt von Hans Hoffmann als Autor für *Kunst dem Volk* engagiert: „Adriani aus dem Kunsthistorischen Museum hat auf Wunsch von Hoffmann geschrieben, nicht auf den von Strobl.“¹⁶⁵ Das wäre durchaus plausibel, muss Adriani doch in NS-Kreisen als Kapazität gegolten haben, wenn er schon von dem mächtigen Posse direkt an das KHM empfohlen wurde.

Hans Ankwicz-Kleehoven (1883 – 1962) studierte Kunstgeschichte und Geschichte in Wien und Berlin zwischen 1902 und 1906. Nach seiner Promotion absolvierte er eine einjährige Ausbildung für den wissenschaftlichen Dienst an Archiven und Museen am Institut für Geschichtsforschung in Wien; 1907 bis 1915 arbeitete er als Bibliothekar im Unterrichtsministerium, 1915 als „Kustosadjunkt“ im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für Angewandte Kunst).¹⁶⁶ Ab 1925 war er Vorstand der dortigen Bibliothek, wurde jedoch Ende April 1939 zwangspensioniert, wegen „Dienstunfähigkeit“, wie es hieß.¹⁶⁷ Ausschlaggebend dafür war jedoch die jüdische Her-

¹⁶¹ Die Dissertation wurde zwei Jahre später publiziert (Adriani 1935).

¹⁶² Jarck 1996, S. 21.

¹⁶³ Haupt 1995, S. 11.

¹⁶⁴ Ebda., S. 52. Die Restauratoren Josef Hajsinek und Franz Sochor berichten, dass Adriani dafür verantwortlich war, dass wegen der durch Regen bedingten kurzen Entladezeit wichtige Gemälde vergessen wurden: „Während alle durch das Bewußtsein der kurzen Entladefrist, des drohenden Regens, der später auch einsetzte, den schweren Transportverhältnissen und die Gefahr des Dunkelwerden, ihre Arbeitskraft und Denken, nur auf rasches Entladen konzentrierten, hatte Dr. Adriani [...] Ruhe und Kenntnis, uns das zu übergeben, das er brachte und kannte. Uns allen ist es unverständlich, dass ihm nicht auffiel, daß viele sehr markante Hauptstücke der Gemäldesammlung nicht an ihm vorbeigetragen wurden“ (ebda., S. 183).

¹⁶⁵ Anhang III, S. 295.

¹⁶⁶ Karolyi/Mayerhofer 1997, S. 93.

¹⁶⁷ Ebda., S. 97.

kunft seiner Mutter.¹⁶⁸ Sein Ansuchen um einen Arbeitsplatz in der Museumsbibliothek wurde nur „genehmigt unter der Bedingung, dass vom Museum nachgewiesen werde, daß Ankwicz-Kleehoven *einwandfrei als Mischling und nicht etwa als Volljude* anzusehen ist“, wie Claudia Karolyi und Alexandra Mayerhofer unter Zitierung der Anweisungen des Gaupersonalamts ausführen.¹⁶⁹ Ab 1938 musste er seinen Zweitberuf als Kulturredakteur der Wiener Zeitung aufgeben.¹⁷⁰ Ankwicz-Kleehoven bezeichnete sich selber als „unpolitisch“. 1945 wurde er Direktor der Bibliothek und des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste und wieder Kunstreferent der Wiener Zeitung.¹⁷¹ Inwieweit Kuchling zu glauben ist, wenn er behauptet, Ankwicz-Kleehoven hätte „Ehrenarier werden wollen“,¹⁷² lässt sich heute schwer nachvollziehen. Kuchling sagt zwar, dass gerade er aus diesem Grund Artikel beispielsweise über Thorak geschrieben habe (Propagandakünstler wurden in *Kunst dem Volk* ja selten vorgestellt). Tatsächlich hat Ankwicz selbst nie einen monografischen Artikel über Thorak geschrieben¹⁷³, allerdings lobt er sehr wohl in einigen Texten die Kunstproduktion des Dritten Reiches.¹⁷⁴ Aus den Dokumenten in Ankwicz-Kleehovens Gauakt geht jedoch hervor, dass Kuchlings Einschätzung durchaus plausibel sein könnte.¹⁷⁵ Am 4. Februar 1941 fragt das Personalamt um die „Bekanntgabe der politischen Beurteilung“ von Ankwicz-Kleehoven an, als Zweck der Anfrage wird „Aufnahme in Reichsschrifttumskammer“ angeführt. Auf der Rückseite der Anfrage heißt es am 6.3.1941 in der Beantwortung durch den Ortsgruppenleiter, an den die Anfrage gerichtet war: „Der Angefragte hat, trotzdem er Mischling I. Grades ist, bereits in der Systemzeit mit der NSdAP sympathisiert und kann auch heute als guter VG [Volksgenosse] betrachtet werden“¹⁷⁶. In einem anderen Schreiben vom 16.1.1942 wird jedoch beanstandet, dass Ankwicz-Kleehoven dem Kreis der „Wiener Werkstätte“ nahe gestanden sei, dem „viele Juden angehörten“.¹⁷⁷ Am 16.5.1941 wird eine Anfrage zum „Verhalten zum heutigen Staat und der Partei“ gestellt und beantwortet

¹⁶⁸ Ebda., S. 114.

¹⁶⁹ Ebda. S. 97.

¹⁷⁰ Ebda. S. 97.

¹⁷¹ Ebda. S. 114.

¹⁷² Anhang III, S. 292; S. 295.

¹⁷³ Der einzige Artikel über Thorak, der je in *Kunst dem Volk* publiziert wurde, wurde von Strobl selbst verfasst (Strobl 1939 – Josef Thorak).

¹⁷⁴ Ankwicz-Kleehoven 1940 – Ein neuer repräsentativer Bau; Ankwicz-Kleehoven 1940 – Der Bildhauer Fritz Behn.

¹⁷⁵ OeSt/AdR 282.944.

¹⁷⁶ Ebda.

¹⁷⁷ Ebda.

mit „sich anpassend“; neuerlich wird betont, dass Ankwicz-Kleehoven „Mischling I. Grades“ sei, aber „trotzdem bereits in der Verbotszeit mit dem Nationalsozialismus sympathisiert“ habe. Außerdem wird er als Mitglied der NSKOV (Nationalsozialistische Kriegsofferfürsorge) ausgewiesen und der NSV (Nationalsozialistische Volksfürsorge). Am 25.5.1943 schreibt der Leiter der „Ortsgruppe Buchenfeld“, Ankwicz sei „Mitglied der NSV seit Juni 1938“ Er „beteiligt sich bei Sammlungen und sonstigen Spenden gut. Er ist in jeder Hinsicht ein einwandfreier und anständiger Volksgenosse und liegt gegen denselben [sic] nichts Nachteiliges vor.“¹⁷⁸ Es zeigt sich also, dass Ankwicz-Kleehoven nicht gerade der politisch Verfolgte war, als den ihn Karolyi und Mayerhofer darstellen, sondern eher Kuchlings Einschätzung zu teilen ist.

Walter Buchowiecki (1908 – 1990) dissertierte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien 1932 über „Gotische Hallenkirchen in Österreich“, betreut wurde die Arbeit von Josef Strzygowski, den er in seinem Vorwort als „meinen verehrten Lehrer“ bezeichnet, der „in seinen Veröffentlichungen und Vorlesungen immer und immer wieder auf die Bedeutung und Werte der Kunst der eigenen nordischen Heimat und insbesondere auf die christliche Blüte derselben, die Gotik, hinweist.“¹⁷⁹ Zwischen 1936 und 1953 arbeitete er – durchgehend – für die Städtischen Sammlungen der Stadt Wien, danach in der Nationalbibliothek, später war er Bibliotheksdirektor des Finanzministeriums.¹⁸⁰

Franz Ottmann (1875 – 1962) war ebenfalls Kunsthistoriker, schrieb für Kunstzeitschriften wie etwa *Die Bildenden Künste*, für die er unter anderem Ausstellungen besprach¹⁸¹. Er betätigte sich auch als Dramenschreiber, wie aus der Korrespondenz in seinem Nachlass hervorgeht.¹⁸² Offenbar fristete er seines Daseins während des 2. Weltkriegs mehr schlecht als recht: Die Reichsschrifttumskammer droht in einem Schreiben im September 1941, ihn auszuschließen, weil die „Einnahmen der letzten Jahre eine Tätigkeit geringfügigen Umfanges erweisen bzw. nebenberuflicher Art vermuten lassen.“¹⁸³ Dies wird bestätigt durch die Aussage von Heimo Kuchling: „Der Ottmann war Kunsthistoriker, der hat während der Nazizeit nichts verdient, der war geächtet.“¹⁸⁴ Auf die Frage nach dem Grund

¹⁷⁸ Ebda.

¹⁷⁹ Buchowiecki 1932, o. S.

¹⁸⁰ <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.b/b853813.htm>, Zugriff 22.8.2009.

¹⁸¹ Ottmann 1919.

¹⁸² Einer der dort archivierten Briefe bezieht sich auf das von ihm an den Direktor des Burgtheaters, Anton Wildgans, gesandte Drama „Kaiser Otto III“, dessen Aufführung abgelehnt wird (WStLA, I. N. 201.243).

¹⁸³ WStLA, I. N. 222.495.

¹⁸⁴ Anhang III, S. 296.

seiner „Ächtung“ behauptet Kuchling: „Er war geächtet, weil er das ‚Haus der deutschen Kunst‘ nicht anerkannt hat.“¹⁸⁵

Anna Spitzmüller (1903 – 2001) studierte in Wien Kunstgeschichte, wo sie 1926 bei Josef Strzygowski ihr Studium mit einer Dissertation über die Brüder Strudel abschloss.¹⁸⁶ Danach arbeitete sie in der Albertina, publizierte Kataloge und gestaltete Ausstellungen. Sie war auch an der Verlagerung der Sammlungsbestände im 2. Weltkrieg beteiligt. Ab 1948 hatte sie die Stelle eines „Kustos der I. Klasse“; 1954 wechselte sie ans Kunsthistorische Museum, wo sie die Abteilung für Führungen aufbaute. 1969 ging sie in Pension.¹⁸⁷

1.4. Vorläufer- und Nachfolge: *Österreichische Kunst* und *Kunst ins Volk*

1.4.1. *Österreichische Kunst*: Von den Zeitgenossen zur Propagandakunst

Das Magazin *Österreichische Kunst. Monatshefte für Bildende Kunst* erschien erstmals im November 1926 bis 1927, danach wieder von 1928 bis 1938 (Abb. 18). Das Format der Zeitschrift ist, wie jenes von *Kunst dem Volk*, etwas größer als A4 (30 x 23 cm). Von Anfang an war Karl Strobl Herausgeber des Blattes. Zunächst erschienen sechs Hefte – das letzte davon im Sommer 1927. In diesen Heften beschäftigte man sich ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst und Architektur. Die Rezensionen befassten sich fast ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst. Unter den Autoren finden denen sich etwa Hans Tietze¹⁸⁸ oder Arthur Roessler.¹⁸⁹ Nach einer etwa einjährigen Pause wird das Projekt wieder belebt, erneut wird Karl Strobl als „Verantwortlicher Schriftleiter“ genannt, als Eigentümer, Herausgeber und Verleger wird der „Zentralverband bildender Künstler Österreichs zur Wahrung ihrer Standes- und Wirtschaftsinteressen“ angeführt.¹⁹⁰ In der ersten

¹⁸⁵ Anhang III, S. 296.

¹⁸⁶ Spitzmüller 1926.

¹⁸⁷ Gunz 2002.

¹⁸⁸ Tietze 1926.

¹⁸⁹ Roessler 1927.

¹⁹⁰ N. N. 1929 - Impressum. Siehe auch: Ankwicz-Kleehoven 1951, S. 32.

Ausgabe sind Porträts über Franz Wiegele,¹⁹¹ über Wilhelm Thöny¹⁹² sowie über den Bildhauer Franz Barwig¹⁹³ publiziert, ein Artikel über eine Ausstellung von Anselm Feuerbach,¹⁹⁴ über Skulpturen in der „Modernen Galerie“ des Belvedere,¹⁹⁵ über eine Ausstellung von Hans Thoma,¹⁹⁶ über das Projekt eines Otto-Wagner-Denkmal von Josef Hoffmann,¹⁹⁷ eine Ikonen-Ausstellung¹⁹⁸ sowie eine Auktion.¹⁹⁹ In den frühen Ausgaben finden sich Berichte über (zumindest für österreichische Verhältnisse) eher avancierte Kunst wie etwa die Malerei von Herbert Boeckl²⁰⁰ oder die Wandgestaltung von Anton Kolig im Klagenfurter Landhaus²⁰¹ ebenso wie über konservative Künstler, etwa die Bildhauer Wilhelm Frass²⁰² oder Josef Müllner.²⁰³ Wenige Hefte nach der ersten Ausgabe beginnt man zunehmend, alte Kunst zu besprechen, vorwiegend in Ausstellungsrezensionen.²⁰⁴ Ebenso finden sich Artikel zu bestimmten Themen, etwa „Humor und Grauen“ oder Kunst aus Kärnten.²⁰⁵ Das Konzept von *Kunst dem Volk* wird ab der zweiten Ausgabe schon insofern vorweggenommen, als dass auf den letzten Seiten des Heftes ab dieser Nummer „Kunstnachrichten“²⁰⁶ sowie die Rubrik „Neue Bücher“²⁰⁷ publiziert werden. Später treten die Berichte über alte Kunst wieder in den Hintergrund.

1931 scheint als „verantwortlicher Schriftleiter“ Josef Soyka auf; Eigentümer, Herausgeber und Verleger bleibt der „Zentralverband bildender Künstler Österreichs zur Wahrung ihrer Standes- und Wirtschaftsinteressen“. Über Architektur wird jetzt seltener als zuvor berichtet. Die Zeitschrift nennt sich bis zur letzten Ausgabe des Jahres 1931 *Österreichische Kunst. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst und ihre Beziehungen zum kulturellen Leben*. Das ändert sich mit der ersten Ausgabe 1932, als das Heft umbenannt wird in *Österreichische Kunst. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Archi-*

¹⁹¹ Strobl 1929 – Franz Wiegele.

¹⁹² Pfister 1929 – Der Maler Wilhelm Thöny.

¹⁹³ Ottmann 1929 – Franz Barwig.

¹⁹⁴ Pfister 1929 – Feuerbach-Ausstellung in München.

¹⁹⁵ Grimschitz 1929 – Die französischen Bronzen.

¹⁹⁶ Pfister 1929 – Thoma-Gedächtnisschau, S. 42.

¹⁹⁷ Eisler 1929.

¹⁹⁸ Ottmann 1929 – Russische Ikonen, S. 48.

¹⁹⁹ Pfister 1929 – Auktion Kaulbach, S. 48.

²⁰⁰ Grimschitz 1929 – Herbert Böckl.

²⁰¹ Demus 1939.

²⁰² Markowitz 1930.

²⁰³ Dessauer 1929.

²⁰⁴ Benesch 1930; N. N. 1930 – Die Barockmalerei in Österreich.

²⁰⁵ Ottmann 1930 – Humor und Grauen; Ginhart 1930 – Bildende Kunst in Kärnten.

²⁰⁶ N. N. 1929 – Kunstnachrichten..

²⁰⁷ N. N. 1929 – Neue Bücher.

tektur und Kunsthandwerk. Im Heft 10/1932 scheint im Impressum als „Eigentümer, Herausgeber und Verleger“ erstmals Adolf Hochstim auf – bis zum Heft 3/1938. In dieser Zeit ist das Magazin wieder fast ausschließlich an der zeitgenössischen Kunst orientiert, vor allem wird häufig über Architektur berichtet. Diese Linie behält das Heft über die Jahre hinweg, bis zum „Anschluss“ Österreichs an Hitlerdeutschland, weitgehend bei. Zwar wird nicht gerade über die Speerspitzen der Avantgarde berichtet, jedoch befasst man sich durchaus ernsthaft etwa mit Käthe Kollwitz,²⁰⁸ einer Ausstellung zeitgenössischer Plastik im Hagenbund²⁰⁹ oder Max Oppenheimer²¹⁰ – vereinzelt finden sich auch propagandistische Elemente, die das austrofaschistische Regime propagieren, etwa wenn in einer Notiz über die „Dollfuß-Gedächtnis-Kirche“ die Rede ist vom „würdigen Ausdruck der Sammlung dieser Kirche, die dem großen Österreicher Engelbert Dollfuß gewidmet ist.“²¹¹ Die nationalistische Schlagseite drückt sich auch anderswo aus, etwa in Artikeln über österreichische Trachten.²¹² Zunehmend findet auch wieder die alte Kunst Eingang ins Blatt,²¹³ wenn auch nicht in dem Umfang wie zuvor unter Karl Strobl und später in *Kunst dem Volk*.

Danach – ab Heft 4/1938 – fungiert erneut Karl Strobl als „kommissarischer Leiter“. Laut einem Vermerk ist Strobl mit seinem Amt betraut vom „Beauftragten für Bild. Kunst d. Landeskulturamts d. NSDAP Österreich“.²¹⁴

Der Bruch zwischen März- und Aprilheft 1938 ist eklatant: Im Heft 3/1938 gibt es eine Fotostrecke der Erdöl-Raffinerie Schwechat,²¹⁵ Artikel über den Stephansdom²¹⁶ und über eine neoexpressionistische Malerin,²¹⁷ eine Kompilation über diverse damals aktuelle – teils sichtlich der Ästhetik des Austrofaschismus verpflichtete – Neubauten,²¹⁸ ein Porträt der Kaiserin Marie Louise,²¹⁹ eine Seite über einen zeitgenössischen Maler,²²⁰ eine Kurz-

²⁰⁸ Diehl 1932.

²⁰⁹ Tietze-Conrat 1931.

²¹⁰ Hofmann 1935; N. N. 1935 – Der Maler Max Oppenheimer.

²¹¹ N. N. 1935 – Dollfuß-Gedächtnis-Kirche.

²¹² Donau 1935.

²¹³ N. N. 1935 – Gotische Malerei.

²¹⁴ Impressum, Österreichische Kunst 1938, Nr. 4., o. S.

²¹⁵ N. N. 1938 – Die Mineralöl-Raffinerie.

²¹⁶ N. N. 1938 – Der Stephansdom.

²¹⁷ Zahn 1938.

²¹⁸ Hofmann 1938 – Neubau Heiligenstädterstraße; Hofmann 1938 – Der Neubau der ‚Bärenmühle‘; Hofmann 1938 – Eine neue Arbeit von Arch. Viktor Grünbaum; Hofmann 1938 – Umbau an der Landeshypothekenanstalt; Hofmann 1938 – Landhäuser und Innenräume.

²¹⁹ E. H. 1938 – Neue Erkenntnisse über Kaiserin Marie Louise.

²²⁰ N. N. 1938 – Der Maler Bernhard Eyb.

geschichte,²²¹ ein Grundsatzartikel über Theaterinszenierung,²²² eine Reihe von Theaterkritiken²²³ und Opern-Nachrichten²²⁴ sowie die Kunstmeldungen.²²⁵ Am Cover findet sich das Foto einer Villa von Franz Schlacher – sowie eine offenkundig im Nachhinein befestigte Schleife mit der Aufschrift: „Die Gesamtleitung dieser Zeitschrift wurde vom Generalbeauftragten für Bildende Kunst des Landeskulturamtes der N. S. D. A. P. (Hitlerbewegung) Österreich an Vertrauensleute übertragen, die ihre Tätigkeit mit dem nächsten Heft beginnen. Heil Hitler! Die Schriftleitung“ (Abb. 19). Auf dem Heft 4/1938 prangt bereits eine Hitlerbüste, eine Bronzearbeit von Bernhard Bleeker-München (Abb. 20). Das Vorwort von Marcel Kammerer, gedruckt in Fraktur, liest sich schaurig (Abb. 21):

*Österreichische Kunst, auch du bist frei! Frei geworden durch die unvergleichliche Tat unseres Führers Adolf Hitler. Frei von aller Bedrückung durch fremden Geist, Unverstand und Selbstsucht. Jahrzehnte planmäßiger Verseuchung deutschen Geistes und deutschen Fühlens sind vorüber. Sieghaft erhob sich aus Nacht und Elend die deutsche Urkraft, alles durchdringend, alles belebend. Belebend auch dich, Österreichische Kunst, die du deutsch warst und wieder deutsch sein wirst. Tief im Herzen sitzt noch der Groll über verlorene Jahre nutzlosen Schaffens ohne Freude, ohne Ziel, ohne Teilnahme. Es ist vorbei. Kunst ist wieder eine Mission geworden, eine Mission, die zum Fanatismus verpflichtet. So will es unser Führer Adolf Hitler. Österreichs Künstler folgen ihm.*²²⁶

Die Aufsätze drehen sich in diesem Heft nicht mehr um Architektur oder zeitgenössische Malerei, sondern um die Sammlungen alter Meister und des 19. Jahrhunderts in Österreich²²⁷ oder aber die großwahnhaften NS-Projekte.²²⁸ In einem programmatischen Aufsatz preist Karl Strobl die Verheißungen des Nationalsozialismus. Darin heißt es unter anderem:

²²¹ Hg 1938.

²²² Mayer 1938.

²²³ Radenius 1938.

²²⁴ Benisch 1938.

²²⁵ N. N. 1938 – Kunstmeldungen.

²²⁶ Kammerer 1938 – Österreichische Kunst.

²²⁷ Leporini 1938; Grimschitz 1938 – Die Österreichische Galerie.

²²⁸ N. N. 1938 – Die Straßen Adolf Hitlers; N. N. 1938 – Zur großen deutschen Kunstausstellung.

*Obwohl über politische und künstlerische Ereignisse der Bewegung laufend unterrichtet, stehen wir jetzt, da wir den freien Pulsschlag der nationalsozialistischen Gesinnung in unserem Lande voll und ganz fühlen, staunend vor der gewaltigen Kraft der deutschen Volksgemeinschaft, die imstande war, über artfremde Einflüsse, die Jahrzehnte lang deutsche Eigenart zu ersticken drohten, hinweg zu den ferneren Denkmälern unserer Vorfahren wieder eine Brücke zu schlagen.*²²⁹

Schon hier schwärmt Strobl von der „monumentale[n] Kraft, Erhabenheit und einer inneren[n] Stille“, die von der NS-Architektur ausströme²³⁰ und äußert die Hoffnung auf eine „große Zeit“, die „untrennbar verbunden mit dem Namen Adolf Hitler, unvergänglich und für alle Ewigkeit in die Geschichte des deutschen Volkes eingehen wird.“²³¹

Österreichische Kunst erscheint bis Oktober 1938; in den Ausgaben ab März wird nun vermehrt über alte Kunst berichtet,²³² daneben über die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Kunst²³³ sowie über damals entstehende Architektur.²³⁴ Auf den Covers sind nicht mehr, wie zuvor, Bauten zeitgenössischer Architekten abgebildet, sondern vorwiegend ältere Malerei (etwa ein Bild von Carl Schindler auf Heft 9/1938).

Ab Heft 7-8/1938 wird als Eigentümer und Verlag „Gottlieb Gistel & Cie.“ angeführt, die Firma, die zuvor nur als Druckerei fungierte; „Hauptschriftleiter und für den Inhalt verantwortlich“ ist nach wie vor Karl Strobl. Heft 11/1938 und 12/1938 erscheinen bereits unter der Herausgeberschaft von Heinrich Hoffmann, was schon am Cover vermerkt wird, und unter dem Namen *Kunst und Industrie*. Das Cover ist jetzt weiß und nicht bebildert, die Wörter „Kunst“ und „Industrie“ werden in Frakturschrift gedruckt (Abb. 22). Hoffmanns Herausgeberschaft wird im Heft 10/1938 von Karl Strobl schon insofern vorbereitet, als dass er einen anbietenden Artikel über ihn, die von ihm mit zusammengestellte *Große Deutsche Kunstausstellung* und die nationalsozialistische Kunstpolitik verfasst.²³⁵ Darin heißt es unter anderem:

²²⁹ Strobl 1938 – Umbruch in der deutschen Kunst.

²³⁰ Ebda.

²³¹ Ebda.

²³² Benesch 1938; N. N. 1938 – Carl Schindler.

²³³ Strobl 1938 – Die grosse deutsche Kunstausstellung; Strobl 1938 – Michael Drobil; Kammerer, 1938 – Abschied vom Haus der deutschen Kunst.

²³⁴ G. K. (?) 1938; Judtmann 1938.

²³⁵ Strobl 1938 – Professor Heinrich Hoffmann.

*Obwohl die vergangene österreichische Regierung und die ihr verantwortlichen Stellen dieses großartige Ereignis im Haus der deutschen Kunst nicht zur Kenntnis nahmen und eine Beteiligung daran gerne verboten hätten, war es der deutschgesinnten Künstlerschaft der Ostmark schon von diesem Zeitpunkte an klar, daß eine tatsächlich durchgreifende Hilfe und eine damit verbundene allgemeine Gesundung der deutschen Kunst nur vom Nationalsozialismus zu erwarten war.*²³⁶

Von den Künstlern fordert er Dank gegenüber Hoffmann ein, der bei einem Wienaufenthalt Zeit gefunden habe, „sich über die allgemeine Lage der ostmärkischen Kunst sowie die Sorgen und Wünsche unserer Künstlerschaft zu unterrichten und dort einzugreifen, wo es galt, ernste und vielversprechende Künstler zu fördern“: Die „ostmärkische Künstlerschaft“ könne nicht „umhin, jenem Manne zu danken, der getragen durch das Vertrauen des Führers, in unermüdlicher Arbeit dazu beitrug, dieser größten deutschen Kunstaussstellung jenes bestimmte scharfumrissene Profil zu geben, das nunmehr schon zum zweiten Male diese Veranstaltung zur wertvollsten und repräsentativsten Ausstellung deutscher Gegenwartskunst emporhebt.“²³⁷ In den beiden Heften *Kunst und Industrie* läßt sich keine gravierende inhaltliche Änderung des Programms beobachten im Vergleich zu *Österreichische Kunst*.

Das Blatt strebe, so heißt es nur, danach, „der deutschen Kunst und der deutschen Industrie zu dienen“.²³⁸ Im letzten Heft verlautbart man, dass die Zeitschrift „im Sinne seines Herausgebers Professor Heinrich Hoffmann in Ausstattung und Inhalt neu ausgebaut“ werde – da „hiezuh umfangreiche Vorarbeiten nötig sind, wird unsere nächste Folge als Doppelheft im Februar 1939 erscheinen“.²³⁹ Über den zukünftigen Titel scheint man sich zu diesem Zeitpunkt noch unklar zu sein: Dass sie *Kunst dem Volk* heißen wird, ist hier jedenfalls noch nirgends angekündigt.

²³⁶ Ebda., S. 12.

²³⁷ Ebda., S. 13.

²³⁸ Ebda.

²³⁹ N. N. 1938 – An unsere Freunde.

1.4.2. *Kunst ins Volk*

Zwischen 1949 und 1968 erschien als Nachfolgezeitschrift von *Kunst dem Volk* das Magazin *Kunst ins Volk* (Abb. 23). Das Format ist weitaus kleiner als jenes von *Kunst dem Volk*, nämlich etwa 24 x 17 cm, dementsprechend sind auch die Beiträge kürzer. Außerdem erschien das Heft nicht wie *Kunst dem Volk* monatlich, sondern bestenfalls alle zwei Monate. Die Absicht ähnelte anfänglich laut Definition des Herausgebers sehr jener des Vorgängerprojektes. Im Vorwort des Herausgebers Karl Strobl heißt es unter anderem:

*Die Zeitschrift Kunst ins Volk wendet sich an alle; an den ausübenden Künstler und den Kunsterzieher ebenso wie an den bescheidensten Kunstfreund [...] Vor allem soll diese Zeitschrift aber jenen ein freundlicher Mittler sein, die beruflich sehr in Anspruch genommen oder weitab von größeren Kunstzentren wohnend, nicht die Möglichkeit haben, regelmäßig Museen, Kunstaussstellungen und Vorträge zu besuchen, um so am Kunstleben der Gegenwart tätigen Anteil zu nehmen.*²⁴⁰

Zunächst bringt das Heft neben Beiträgen über Alte Meister auch solche über die Moderne, etwa über die französischen Impressionisten²⁴¹ oder die französische Kunst des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen,²⁴² ebenso über Vincent van Gogh,²⁴³ sowie durchaus positiv grundierte über zeitgenössische Architektur, etwa über Lois Welzenbacher,²⁴⁴ die amerikanische Moderne²⁴⁵ oder den brasilianischen Architekten Rino Levi.²⁴⁶ Auch über die Biennale von Venedig wird durchaus wohlwollend berichtet, in einem mit langen Bildstrecken versehenen Artikel.²⁴⁷ Derartige Themen existierten friedlich neben Aufsätzen über die Biedermeier-Malerei und über alte Kunst, wie sie schon in *Kunst dem Volk* so

²⁴⁰ Strobl 1949 – Vorwort.

²⁴¹ Strobl 1949 – Über französische Maler.

²⁴² Kuchling 1950 – Französische Maler.

²⁴³ Kuchling 1950 – Vincent van Gogh.

²⁴⁴ Ankwicz-Kleehoven 1949.

²⁴⁵ Ermers 1949.

²⁴⁶ Schaeffer 1950.

²⁴⁷ N. N. 1950 – Die XXV. Internationale Kunstausstellung in Venedig; Kuchling 1950 – Die moderne Kunst auf der XXV. Biennale.

häufig erschienen waren, etwa über Carl Spitzweg²⁴⁸ oder Waldmüller²⁴⁹ oder aber alte Meister.²⁵⁰

Der ideologische Umschwung lässt jedoch nicht lange auf sich warten.²⁵¹ Schon bald, Anfang der 50er-Jahre, tritt einerseits wieder die alte Kunst in den Vordergrund, und wenn die moderne und zeitgenössische Kunst vorkommt, dann wird sie fast immer, in immer wüster werdendem Tonfall, beschimpft. 1951 kann etwa noch ein Aufsatz über Richard Gerstl erscheinen²⁵² oder eine Besprechung der ersten Biennale in São Paulo,²⁵³ bei der sich der Autor zwar fragt, „ob ‚abstrakte Kunst‘ wirklich noch als ‚Kunst‘“ zu bezeichnen sei oder nur eine „Moderichtung“ darstelle²⁵⁴ und abschließend urteilt: „[...] wir befinden uns nun leider eben einmal in einer Zeit des künstlerischen Tiefstandes.“²⁵⁵ Dass der Autor der Moderne zumindest nicht ganz unverständlich gegenübersteht, zeigt sich etwa an seiner positiven Hervorhebung einer Arbeit Sophie Taeuber-Arps.²⁵⁶ Vereinzelt erscheinen noch bis etwa 1952 halbwegs ernsthafte Auseinandersetzungen mit der Gegenwartskunst.²⁵⁷ Doch gleichzeitig schleichen sich eben jene Töne ein, die den Kunstbegriff während des NS-Regimes geprägt haben – und es wird wieder häufig über jene Künstler geschrieben, die damals besonders geschätzt wurden. In einem Aufsatz über den deutschen Holzschnitt wird dieser etwa bezeichnet als „diese schöne alte Technik [...], die unter allen künstlerischen Ausdrucksformen am besten deutschem Wesen entspricht.“²⁵⁸ Über Ludwig Richter schreibt der Autor, wahrscheinlich Strobl selbst:

*Neben dem Romantiker Moritz von Schwind, mit dem er eng befreundet war, ist Ludwig Richter der einzige deutsche Künstler, dessen Werk im wahrsten Sinne des Wortes Besitztum des ganzen Volkes wurde.*²⁵⁹

²⁴⁸ Ottmann 1949.

²⁴⁹ Ottmann 1950.

²⁵⁰ N. N. 1950 – Lucas Cranach; Oettinger 1950; Kuchling 1950 – Zu Radierungen Rembrandts.

²⁵¹ „An der Treue zu den alten Idealen ließ die [...] Kunstzeitschrift keine Zweifel aufkommen.“, Tabor 1988, S. 405.

²⁵² Buchowiecki 1951.

²⁵³ Schaeffer 1951.

²⁵⁴ Ebda., S. 301.

²⁵⁵ Ebda., S. 306.

²⁵⁶ Ebda., S. 304.

²⁵⁷ Meissner 1951; Ottmann 1951; Kuchling 1952 – Rückblick (I); Kuchling 1952 – Rückblick (II).

²⁵⁸ R. Ph. 1951, S. 327.

²⁵⁹ K. S. [Karl Strobl?] 1951, S. 411.

Spätestens 1953 wird die Blattlinie – gegen die Moderne, für Heimattümelei und eine reaktionäre Kunstauffassung, die jener der NS-Zeit entspricht – offensichtlich. Im Vorwort der Ausgabe 9-12/1953-54 schreibt Strobl programmatisch von einem „Kampf, den wir in dieser Zeitschrift gegen die Verfallserscheinungen in der bildenden Kunst führen“, die eine „charakterlose Nivellierung und den Untergang des Volkstums“ mit sich bringe.²⁶⁰ Die Strategien, die Strobl – andere Autoren, wie etwa Franz Ottmann oder Heimo Kuchling scheinen immer seltener auf – wählt, erinnern frappant an die Diffamierungen der Moderne durch den NS-Kulturapparat. Die Diktion ist erschreckend: So verwendet Strobl etwa ab 1955 ungeniert den Begriff der „entarteten Kunst“²⁶¹ oder schreibt über angebliche „Gesinnungs-Scharlatanerie“.²⁶² Die Kunst selbst wird in der Zeitschrift ebenso verhöhnt, wie es 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ der Fall war. Werke von Willi Baumeister, Max Ernst oder E. W. Nay werden allesamt als „monströse Gebilde der neuesten Kunstrichtungen“ beleidigt,²⁶³ deren Schöpfer als Scharlatane und Wahnsinnige verunglimpft. Seine Attacken stellt Strobl als Sorge um die „geistige Haltung“ des „Volkes“ dar.²⁶⁴

Ein 1910 erschienener und in *Kunst ins Volk* erneut abgedruckter Aufsatz schreibt den modernen Künstlern allesamt Paranoia, Hysterie oder Koprovalie zu und setzt das Wort „Kunst“, wenn es um die Moderne geht, konsequent unter Anführungszeichen.²⁶⁵

Besonders perfide ist der Dreh, eine Polemik von Salvador Dalì wider die Abstraktion abzudrucken.²⁶⁶ Obwohl dessen Text ungleich differenzierter ist als die platten und dummen Hetztiraden Strobels, entspricht er gleichwohl der reaktionären Auffassung, die der Chefredakteur vertritt – und kommt noch dazu aus den Reihen der ernst zu nehmenden Künstler der Avantgarde selbst. Später stellt Strobl aus Anlass einer Picasso-Ausstellung im Münchner Haus der Kunst (vormals „Haus der deutschen Kunst“) Arbeiten von Picasso der grauenhaften Blut-und-Boden-Malerei gegenüber²⁶⁷ – gerade so, als wäre noch immer der Kulturapparat der NS-Diktatur an der Macht (Abb. 24-25). Die Biennale Venedig wird immer mehr zum Brennpunkt der Diffamierung – etwa, wenn Strobl 1958 von

²⁶⁰ Strobl 1953.

²⁶¹ Strobl 1955 – Die Katastrophe der deutschen Kunst, S. 8.

²⁶² Ebda., S. 9.

²⁶³ Ebda., S. 13.

²⁶⁴ Ebda., S. 12.

²⁶⁵ Seligmann 1953.

²⁶⁶ Dalì 1955.

²⁶⁷ Strobl 1955 – Picasso.

„kretinhaften Abbildern der Menschengestalt und dem geistlosen maniertem Dekorationskitsch der ‚Abstrakten‘“ schreibt und von einer „Umerziehung 1945“ spricht.²⁶⁸ Selbstverständlich verliert er kein Wort über die politischen Implikationen der NS-Propagandakunst.

So sehr sich Strobl anstrengt, die historische Avantgarde – die damals ja auch bereits einige Jahrzehnte alt war – zu diffamieren, so wenig geniert er sich, NS-Propagandisten in großen Aufsätzen vorzustellen, etwa Wilhelm Frass,²⁶⁹ Josef Thorak²⁷⁰ oder Werner Peiner,²⁷¹ wobei deren Kunstproduktion während der NS-Zeit nicht einmal peinlich gemieden, sondern als Teil eines homogenen Werks präsentiert und teilweise besonders gepriesen wird. Doch zu jenem Zeitpunkt ist längst klar, worum es Strobl wirklich geht, wie er es erneut in einem Vorwort anlässlich des 15-jährigen Jubiläums der Zeitschrift formuliert: „Die vergangenen Jahre waren erfüllt von dem leidenschaftlichen Bemühen, der immer mehr und schamloser um sich greifenden Kulturentartung Einhalt zu gebieten.“ Auch künftig beabsichtige die Zeitschrift „für Wahrheit, Recht und die Freiheit der deutschen Kunst einzutreten.“²⁷² Offenkundig hat der Herausgeber übersehen, dass Österreich längst nicht mehr Teil Deutschlands ist.

Auf der Postkarte für die Bestellung eines Abonnements heißt es:

Diese Zeitschrift dient der deutschen Kunst. Sie bekämpft daher

- *die entartete Kunst in allen ihren Erscheinungsformen*
- *den Kunstjournalismus, der für die entartete Kunst wirbt*
- *den Kunst-Snob, der die entartete Kunst fördert*
- *den avantgardistischen Kunsterzieher, der durch sein Eintreten für die entartete Kunst das gesunde Empfinden unserer Jugend vergiftet*
- *das offizielle Kunstmanagertum, das seit Jahren Millionenbeträge aus öffentlichen Mitteln in die entartete Kunst investiert*²⁷³

²⁶⁸ Strobl 1958, S. 390-391.

²⁶⁹ Jelusich 1956. Jelusich, als Literat selbst ein NS-Propagandist, bezeichnet den Österreicher Frass als „deutschen Meister“ (ebda., S. 44), als wäre Österreich noch immer ein Teil des „großdeutschen Reichs“.

²⁷⁰ N. N. 1964.

²⁷¹ Möller 1964.

²⁷² Strobl 1964 – Fünfzehn Jahre.

²⁷³ N. N. 1961.

Einer der traurigen Höhepunkte ist jene dreiteilige Aufsatzreihe, in der Karl Strobl die Frage stellt „War Adolf Hitler künstlerisch begabt?“. Schon im ersten Teil – der mit Aquarellen und Zeichnungen Hitlers illustriert ist (!) - beklagt er, Hitler stehe „im Mittelpunkt einer Haßpropaganda weltweiten Ausmaßes“,²⁷⁴ spricht von „bewußt verbreitete[n] Verleumdungen“.²⁷⁵ Strobl schreibt Hitler „echte Liebe zur Malerei“ zu, befasst sich ernsthaft mit seinen Aquarellen, deren Farbgebung und angeblicher „Frische der Darstellung“²⁷⁶ (!) und preist Hitlers Unterstützung von Künstlern.²⁷⁷ Im zweiten Teil, der von Fotos der Vorbesichtigung der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, der Sichtung eines Modells von Fritz Todt und der Begegnung mit Winifred und Wieland Wagner begleitet wird²⁷⁸ lobt er erneut den Kunstgeschmack Hitlers, der angeblich zu propagandistische Malerei abgelehnt habe,²⁷⁹ auch seine Pläne für Wien führt er als Belege für die angeblich unfehlbare Kunstbegabung Hitlers vor und schwärmt von dessen „Vorliebe für das alte stilvolle Stadtbild“.²⁸⁰

Nicht weniger schamlos schreibt Strobl über das Haus der Deutschen Kunst und bildet Aufnahmen der *Großen Deutschen Kunstausstellung* ab, als wäre man noch mitten im 3. Reich.²⁸¹ Dass in der Zeitschrift der Rechtsextremist Otto Scrinzi, VdU-Klubobmann und Gründer der National-Freiheitlichen Aktion, publizieren durfte, passt da nur ins Bild.²⁸² So zeigt sich, wie sich nach dem Ende des NS-Regimes und nach den Nürnberger Prozessen mit einer gewissen Inkubationszeit wieder braunes Gedankengut breit macht, ohne auch nur ansatzweise das Licht der Öffentlichkeit zu scheuen. Es fällt also auf, dass *Kunst ins Volk* viel extremer und radikaler agiert als die zwischen 1939 und 1944 erschienene Vorgängerzeitschrift. Dafür ist einzig und allein der Herausgeber Strobl verantwortlich – in der Nachkriegszeit herrscht schließlich Pressefreiheit, und finanziert hat sich *Kunst ins Volk* über Anzeigen; Strobl war also keiner Organisation oder Institution unterstellt. Auffällig ist weiters, dass sich der Zeitpunkt, an dem sich der Tonfall ändert und derart ins Radikale gewendet wird, mit dem Ende der Besetzung in Österreich zusammenfällt; ein Zusammenhang wäre durchaus vorstellbar: Vielleicht getraute sich Strobl erst ab die-

²⁷⁴ Strobl 1964 – War Adolf Hitler künstlerisch begabt? (I), S. 28.

²⁷⁵ Ebda., S. 33.

²⁷⁶ Ebda., S. 79.

²⁷⁷ Ebda., S. 80.

²⁷⁸ Strobl 1964 – War Adolf Hitler künstlerisch begabt? (II).

²⁷⁹ Ebda., S. 111.

²⁸⁰ Ebda., S. 113.

²⁸¹ Strobl 1963.

²⁸² Scrinzi 1967.

sem Zeitpunkt, seine ideologisch eins zu eins die NS-Doktrin reproduzierenden Pamphlete zu publizieren.

Heimo Kuchling behauptet in Bezug auf die Zeit von *Kunst dem Volk*, Strobl sei mit der „Kunst im Dritten Reich nicht einverstanden“ gewesen, habe sie „absolut abgelehnt“²⁸³.

Diese Aussage steht im krassen Widerspruch zur Ausrichtung von *Kunst ins Volk*. Es ist nur schwer vorstellbar, dass Strobl gerade während der NS-Zeit die Blut-und-Boden-Kunst abgelehnt, in der Nachkriegszeit dagegen propagiert hätte. Schon in *Kunst dem Volk* hatte er ja außerdem selbst Artikel über Propagandakünstler verfasst – wenn auch wenige.²⁸⁴

Zu vermuten ist daher, dass sich Strobls während der NS-Zeit bereits wahrscheinlich vorhandene Einstellung gegen die Moderne ab 1945 immer weiter radikalisierte. Der künstlerische Aufbruch der Nachkriegszeit muss in einem Maler, der selbst aller Wahrscheinlichkeit nach einem völlig überholten Kunstverständnis anhing und keine Erfolge verbuchen konnte, enormen Widerwillen gegen die Kunst selbst hervorgerufen haben. Es wäre also durchaus denkbar, dass Strobls Hetztiraden gegen die Moderne eine Auswirkung seiner eigenen künstlerischen Erfolglosigkeit darstellen.

²⁸³ Anhang III, S. 294.

²⁸⁴ Strobl 1939; Strobl 1942.

2. Die Methodik der „Kunstgeographie“ in der Kunstliteratur im Nationalsozialismus

Die sogenannte „Kunstgeographie“ wird in der Kunstgeschichte seit Anfang der 1930er-Jahre verstärkt praktiziert.²⁸⁵ Ausgangspunkt dieser Überlegung ist, dass formale oder stilistische Charakteristika in Malerei, Skulptur und Architektur in erster Linie durch den Ort, an dem sie entstehen, geprägt würden. Dieser Gedanke eignet sich hervorragend für die Konstruktion regionaler und, darüber hinaus, nationaler Spezifika. Die Kunst wird in dieser Betrachtung zu einem Ausdruck geografischer Bedingtheiten, scheint „naturhaft“ aus einer Landschaft hervorzuwachsen.

Nicht nur in der universitären Kunstgeschichtsschreibung, sondern auch in den populär- und pseudowissenschaftlichen Publikationen im Dritten Reich war diese Methode – komplementär zur Forderung nach der Erforschung des „Völkischen“ in der Kunst, von dem, konkret auf das „Nordische“ bezogen, in Kapitel 3. die Rede sein wird – gängig. Sie äußert sich nicht nur in der Konstruktion von Kausalverbindungen zwischen Kunst und Landschaft, sondern auch darin, dass in sogenannten Kulturzeitschriften (wie etwa *Die Pause*) weite Bildstrecken etwa den Landschaften der „Ostmark“ gewidmet werden, also einem Sujet, das eben gerade nicht unter den Begriff der „Kultur“, der in Anspruch genommen wird, fällt.

Es soll in diesem Kapitel nicht darum gehen, *welche* Eigenschaften Kunst und Natur bestimmter Regionen zugeschrieben wurden, sondern es soll untersucht werden, *wie* diese beiden Kategorien in populistischen Publikationen ebenso wie in akademischen Aufsätzen miteinander verschränkt werden. Die Zeitschrift *Kunst dem Volk* kann für dieses Denkmuster als exemplarisch gelten.

²⁸⁵ Die aktuelle Forschung wendet diese Methodik bestenfalls rudimentär an (DaCosta Kaufmann 2004).

2.1. Kunst und Landschaft in *Kunst dem Volk*

2.1.1. Natur, Architektur und Kunst als Einheit

Die Aprilausgabe von *Kunst dem Volk* wurde stets Adolf Hitler anlässlich seines Geburtstags als „Sonderheft zum 20. April“ gewidmet (Abb. 26).²⁸⁶ Das entsprechende Heft des Jahres 1940 legt dabei das Hauptaugenmerk auf die „Kunst aus dem Heimatgau des Führers“ mit ihren immer wiederkehrenden Protagonisten Adalbert Stifter, Anton Bruckner und Alfred Kubin.²⁸⁷ Typisch für die Aufsätze ist, dass sich Hymnen auf die Schönheit der Landschaft mit solchen auf die Kunst abwechseln. Häufig verwendet man dabei ein und dasselbe Vokabular, um beides zu beschreiben. Mehr als einmal wird zudem betont, dass man ohne Verständnis für die oberösterreichische Topografie auch die Kunst oder die Architektur nicht begreifen könne. Franz von Juraschek²⁸⁸ schreibt in seinem Aufsatz „Das Bauen der Heimat“ (Abb. 27):

*Aus dem Erleben der Landschaft erwächst das Verstehen ihrer Bauten, denn man wird ihnen nicht gerecht werden können, wenn man im Auto oder im Zuge gleichsam über die Landschaft hinweg zu den weit berühmten Hauptdenkmälern des Gaues eilt. Nein, man muß in der Landschaft gewandert sein, muß mit diesem Volkstum Tage und Tage verbracht haben, dann erst erschließt sich aus den Formen und Stimmungen des Landes die Kunst in Oberdonau, erdverbunden und schwer.*²⁸⁹

²⁸⁶ Ob diese „Specials“ den Gefallen des „Führers“ fanden, kann bezweifelt werden. Über die Künstler, die sich allzu sehr in der künstlerischen Huldigung des „Heimatgau“ des „Führers“ hervortaten, schreibt Jan Tabor: „Als sich die Maler und Aquarellisten des Gaues Oberdonau [...] daran machten, die Stätten des Lebens und Wirkens von Adolf Hitler in Bildern festzuhalten, wurden sie nicht gelobt, sondern zurückgerufen. Hitler wollte offensichtlich nicht, daß an seine provinzielle Herkunft allzusehr erinnert wird. Sowohl Hitler als auch Goebbels war der Eifer mit dem die ‚Ostmärker‘ ihren Einsatz für den Sieg des Nationalsozialismus hervorheben wollten, nicht genehm“ (Tabor 1992, S. 285).

²⁸⁷ Siehe dazu etwa: Baumgärtel 1940, S. 41; Schmidt 1940 – Eine Galerie, S. 33-34; Poglayan-Neuwall 1940.

²⁸⁸ Juraschek war Landeskonservator in Oberösterreich, N. N. 1960.

²⁸⁹ Juraschek 1940, S. 15.

In blumiger bis schwülstiger Diktion beschreibt der Autor daraufhin Landschaft und Architektur von „Oberdonau“:

Überall, wohin das Auge blickt, schimmern vom Hügelrand weiße turmgekrönte Bauten. Als reicher Kranz säumen sie die Bodenerhebungen, ringsum fruchtbares, dicht besiedeltes Land. [...] Draußen aber, im weiten Feld oder lose aneinandergereiht in dörflicher Siedlung oder thronend auf einer Kuppe, fast versteckt im Waldtal, stehen merkwürdige Bauernhöfe. Beinahe Wehranlagen vergleichbar, so geschlossen und festgemauert sind diese Vierkanter mit ihren mächtigen Bogentoren und ihren manchmal an die 40 m und mehr messenden Gebäudefronten. So findet in ihnen der reiche Segen des Landes, die Freude des Bauern an seinem Boden und sein Wille zur Geschlossenheit all dessen, was er besitzt, seinen schönsten Ausdruck: Mein Haus ist mein Reich.²⁹⁰

Landschaft, Bauernhöfe, Sakralarchitektur und bildende Kunst werden, nachdem sie ausführlich beschrieben wurden, im Folgenden in einem Rundumschlag kurzgeschlossen, als untrennbare Einheit dargestellt. Ohne seine Überlegungen zumindest versuchsweise argumentativ zu untermauern, kommt Juraschek zu folgendem Schluss:

Oberdonau, das Land des Pacheraltars, des Tassilokelches, des Stiftes St. Florian, der Gemälde Altdorfers und des Hohenfurther Meisters und all der anderen in ihrer Art einmaligen Kostbarkeiten ist auch in der Kunst vor allem Bauernland.²⁹¹

Im selben Heft suggeriert ein anderer Autor, Anton Fellner,²⁹² ebenfalls Parallelen zwischen Landschaft und Kunst, nicht nur durch etwas bemühte Vergleiche, sondern auch durch semantische Gleichsetzung.²⁹³ Für seine Beschreibung der Gotik in „Oberdonau“

²⁹⁰ Ebda., S. 17.

²⁹¹ Ebda., S. 17.

²⁹² Fellner war Herausgeber der Zeitschrift „Oberdonau“ und Kulturbeauftragter des Gauleiters August Eigruber (Assmann 1994, S. 486).

²⁹³ Fellner 1940.

bemüht er das Prinzip der „Spannung“, das seiner Meinung nach topografisch begründet ist.

*Das schöne Land zwischen Inn und Enns [...] birgt Gegensätze der Natur in sich, wie kein anderer deutscher Gau. Viele, die es auf den ersten Blick lieben, ahnen gar nicht, aus wieviel Spannung und Kampf die Harmonie und Kraft geboren wurde, die sie [...] bewundern.*²⁹⁴

Diese „Spannungen der Landschaft“, so der Autor, hätten „geistige Spannungen zur Folge gehabt“. Denn: „Die Landschaft übertrug sie auf den Menschen und der Mensch auf seine Werke.“²⁹⁵ Seine Wortwahl bei der Beschreibung des Altars Michael Pachera von St. Wolfgang ist nahezu ident mit jener von Natur- und Landschaftsbeschreibungen:

*Aus einem Dickicht von Fialen und Rankenwerk brechen die Gestalten hervor, vierundvierzig allein im Mittelschrein. Die Natur des Baumes, von dem ihre Leiber flammen, scheint durch die Kunst wieder lebendig, so baumhaft wirken sie im Astwerk ihrer Gewandfalten, in den knorrig gerunzelten Gesichtern, im feinen Geästel ihrer Locken und Kronen.*²⁹⁶

Es geht aber auch vice versa: So schwärmt etwa der Dichter Arthur Fischer-Colbrie²⁹⁷ in seinem Aufsatz „Kunst im Landschaftsbild von Oberdonau“ von barocken „Kirchturmhelme[n]“ und Kuppeldächern,

über denen oft im Frühlingsblau jene plastisch wirkenden Wolkenkränze schweben, die so reich und üppig, so belebt von Licht und Schatten sind, daß sie wie von

²⁹⁴ Ebda., S. 19.

²⁹⁵ Ebda., S. 20. Hans Sedlmayr meint das Prinzip der „Synthese“ als typisches Merkmal österreichischer – und deutscher – Kunst zu erkennen (Sedlmayr 1937/1960, S. 270; Sedlmayr 1938/1960, S. 141; siehe auch Kap. 5.2.2. dieser Arbeit).

²⁹⁶ Fellner 1940, S. 20.

²⁹⁷ Zu Fischer-Colbrie siehe Klaffenböck 2008.

*den Geisterhänden eines Matthias Krinner, eines Kaspar Modler oder irgend eines anderen Meisters der Linzer Barockkunst gewunden und aus heiterer Künstlerewigkeit der alten Heimat zugereicht erscheinen.*²⁹⁸

Wohlgermerkt vergleicht der Autor Naturerscheinungen nicht mit Werken eines Landschaftsmalers, sondern mit jenen eines Stukkateurs und eines Baumeisters.²⁹⁹ Architektur und Kunst scheinen hier in permanentem Austausch mit der Natur zu stehen und sich darüber hinaus mit ihr zu einem Gesamtkunstwerk zu „vereinen“. In fast expressionistischem Tonfall heißt es in Fischer-Colbries Ausführungen über das Stift St. Florian:

*[...] wie schwerbelaubte Buchenkronen tauchen [Carlones wundervolle Turmkuppeln] über dem Nadelwald empor. Die Türme, denen sie gehören, laden den Nahenden mit dem Wohlklang ihrer Glockenstimmen zum Erlebnis des schönsten Barockstiftes ein. Durch die offenen Glockenstuben wogt das Blau der Luft, über die kaskadenhaften Treppen des von Jakob Prandtauer aufgezauberten Stiegenhauses stürzt das Licht der Sonne, Acker, Wald und Himmel goldet, grünt und blaut in die weiße Pracht des „Marmorsaales“ herein – ein einziger Zusammenklang geformten Steines mit dem Licht des Äthers, eine wogende Sinfonie, in der die innere Musik des atmenden, schwingenden Baukörpers und die Melodie der Landschaft ineinanderrauschen.*³⁰⁰

Wie auch Franz von Juraschek fordert Fischer-Colbrie seinen Leser auf, die Landschaft zu durchwandern, erst dann nämlich werde er „begreifen, daß an den Ufern dieser Alpenseen und im Schatten dieser Bergwände eine echte Krippenkunst entstehen konnte.“ Denn er brauche ja „nur an Hallstatt zu denken, das sich selbst wie eine altdeutsche Krippe vom

²⁹⁸ Fischer-Colbrie 1940.

²⁹⁹ Krinner und Modler waren regionale Größen, ihre Namen finden sich weder im Künstlerlexikon von Thieme-Becker noch im Barock-Band der Kunstgeschichte Österreichs (Thieme 1907-1950; Lorenz 1999). Justus Schmidt – Autor von „Kunst dem Volk“, dessen Karriere als Direktor der Städtischen Sammlungen der Stadt Linz auch nach 1945 seine Tätigkeit im Dritten Reich keinerlei Abbruch tat – erwähnt sie in seiner „Linzer Kunstchronik“. Zu Krinner siehe: Schmidt 1951, S. 189, S. 207, S. 209. Zu Modler siehe ebda., S. 209, S. 206, S. 241.

³⁰⁰ Fischer-Colbrie, S. 11-13.

Seegestade aus aufbaut.³⁰¹ In ähnlicher Diktion geht es weiter, bis Fischer-Colbrie zu dem Schluss kommt:

*Unsere geistige Rundschau [...] hat uns gezeigt, wie die Kunst des Gaus aus der Landschaft wächst, auf sie Bezug nimmt, wie beides, Kunst und Landschaft, eine harmonische Verbindung suchen, die mit zum Glück der Heimat gehört.*³⁰²

In einem Aufsatz über oberösterreichisches Barock wird barocke Architektur ebenfalls unmittelbar mit der oberösterreichischen Landschaft, aber auch mit vermeintlich „bajuwarischer Stammesart“ in Zusammenhang gebracht:³⁰³

*Der Sinn für schwungvolle körperhafte Gestaltung, die liebenswerte Verbindung von Empfindsamkeit und Humor, das tiefe Gefühl für den Einklang zwischen Menschenwerk und durchwohnter Landschaft kamen dem Geist und Formwillen des Barocks entgegen. Auch die wundervoll beschwingte Landschaft regte in diesem Sinne an.*³⁰⁴

Auch hier wird wieder der Betrachter aufgerufen, sich dies zu vergegenwärtigen, am besten die Landschaft durchwandernd:

*Wer die Barockkunst als Selbstoffenbarung des Volksgeistes versteht und ihren Zusammenhang mit Landschaft und Volksleben sieht, wird oft im entlegensten Tale, ohne Hast und ehrfurchtsvoll suchend, das Schönste finden.*³⁰⁵

³⁰¹ Ebda., S. 13.

³⁰² Ebda., S. 13.

³⁰³ Decker 1941.

³⁰⁴ Ebda., S. 22.

³⁰⁵ Ebda., S. 23.

Auch in Aufsätzen über bedeutendere Künstler wird deren Kunst ähnlich mit der Landschaft gleichgesetzt, etwa in einem Text von Gert Adriani über Albrecht Altdorfer:

Altdorfer gestaltet [...] eine Landschaft, die aus innerer Schau und tiefer Hingabe an die Natur erwachsen ist. Landschaften, die rein um ihrer selbst willen da sind und die schon deshalb zu dem Bedeutendsten gehören, das Altdorfer hinterlassen hat, weil sie völlig und unabhängig von Zeit und Ort ihrer Entstehung immer wieder die unmittelbarste Wirkung ausüben. Aus den zarten Linien und Punkten bildet er eine lebendige, beseelte Welt aus Berg und Fels, Baum und Strauch und Wasser. Organisch, wie dazugehörig, fügen sich die turmreichen Städte, die ragenden Burgen und die reichen und breiten bayrischen Bauernhäuser in die gewachsene Natur.³⁰⁶

In der Ausgabe zuvor schreibt ein namenloser Verfasser über Leonardo da Vinci:

Wie er selbst als Mensch eine Ganzheit darstellte, sah er die Natur, den Kosmos, als eine Ganzheit, und die Werke des Menschen in ihm eingeordnet. Und da er voraussah, daß viele seiner Erfindungen nicht zum Wohl, sondern zum Weh, nicht dem Naturganzen zum Nutzen, sondern zum Schaden verwendet werden würden, enthielt er sie seinen Zeitgenossen vor.³⁰⁷

Auch weiter unten werden Landschaft und Kunst ununterscheidbare, eng miteinander verwobene Kategorien, Kunst wird der Natur geradezu gleichgesetzt:

Aber Natur im umfassenden Sinne lebt in Leonardo, und so ist jedes Produkt, das er aus sich heraus hervorbringt, wiederum Natur. Aber nicht mehr eine Natur, der noch die Fesseln der Materie anhaften, sondern eine, die völlig frei von ihnen ist, und daher frei von Triebhaftigkeit, Leidenschaft und Leid [...].³⁰⁸

³⁰⁶ Adriani 1943 – Die deutsche Landschaft, S. 26-27.

³⁰⁷ N. N. 1943 – Handzeichnungen Leonardo da Vinci's, S. 27.

³⁰⁸ Ebda. S. 28-29.

Häufig wird in diesem Zusammenhang der Begriff des „Wachsens“ oder „Emporstrebens“ für die Beschreibung von Türmen oder allgemein Architektur verwendet,³⁰⁹ er suggeriert ein quasi naturhaftes Hervorgehen von Architektur aus der Landschaft, erhebt seinen Gegenstand in den Status eines eigenwilligen Subjekts und unterstreicht die physische Bedeutung des Bodens, auf dem dieser steht. Diese Verschmelzung von Kunst und Natur läuft hier darauf hinaus, dass Kunst von der Natur determiniert wird: Wenn sie an einem bestimmten Ort entsteht, so teilen die Autoren zwischen den Zeilen mit, dann *kann* sie gar nicht anders aussehen. Wichtiger als zeitliche Differenzen – die Kunst einzelner Epochen wird in diesen Aufsätzen oft völlig unbekümmert nebeneinander gestellt – erscheinen in einem derartigen Denksystem räumliche. In dieser Interpretation wirken sich Distanzen von hundert Kilometern zwischen zwei Orten gravierender auf stilistische Unterschiede aus als ein Jahrhundert Kunstgeschichte.

2.1.2. Die Landschaft als Lehrmeisterin

Die vermeintlich unumstößlichen Verbindungen zwischen Kunst und Landschaft werden allerdings auch konkreter ausgeführt, nämlich anhand von Künstlerbiografien. So wird in den monografischen Aufsätzen in *Kunst dem Volk* besonderes Augenmerk auf die Herkunft eines Künstlers gelegt. Manchmal widmet man lange Passagen Beschreibungen jener Landschaften, in welchen der Künstler aufgewachsen war oder aber in denen er sich länger aufgehalten hat. Dies geschieht, wie sich zeigen wird, ebenfalls mit der Absicht, bestimmte formale Kriterien direkt aus landschaftlichen Bedingungen abzuleiten. Akademische Ausbildung und Einflüsse anderer Künstler erscheinen in diesem Zusammenhang unwichtig. Die in Wien ansonsten so traditionsreiche Stilgeschichte wird in den Hintergrund gedrängt zugunsten spekulativer und meist platter Kurzschlüsse. Da heißt es etwa in einem Artikel von Franz Ottmann über den Maler Hans Thoma (Abb. 28):

³⁰⁹ Fischer-Colbrie 1940, S. 11.

*Hans Thoma wurde also 1839 in Bernau im badischen Schwarzwald geboren. Der Ort liegt etwa 900 m hoch in einem breiten Wiesental, das von braunen Forellenbächen und von Reihen brauner, schindelgedeckter Häuser durchzogen wird. [...] Ringsum schauen hohe Berge ins Tal in ihren dunklen Tannen, die ja dem ganzen Gebirge den Namen gegeben haben. [...] Thoma sah wie in allem so auch hier mehr das Lichte, Freudige. Der Schwarzwald und besonders jene Landschaft seines Jugendparadieses blieb zeitlebens das Hauptthema seiner Kunst; so ist es berechtigt, hier länger zu verweilen.*³¹⁰

„Grundlage für alle Kunst“, wie es der Autor ausdrückt, sind also in letzter Konsequenz nicht in erster Linie künstlerische Kriterien wie Komposition und Stil, sondern die „Akademie der Natur“, deren Funktion der Autor als Voraussetzung für Thomas Malerei überhaupt darstellt:

*[...] er kam 1859 mit einem Stipendium des Großherzogs an die von Lessing geleitete Akademie in Karlsruhe und blieb dort sechs Winter – im Sommer malte er Studien in Bernau und diese „große Akademie der Natur“ war doch das Wichtigste.*³¹¹

Der im Nationalsozialismus recht beliebte Thoma³¹² unternahm weite Studienreisen, unter anderem nach Italien oder England, wo er ebenfalls Landschaften malte. Ganz so eng verbunden war er seinem „Jugendparadies“ dann offenbar doch nicht ganz. Durch diesen Konnex zwischen „Jugendparadies“ und Thomas späterer Kunstproduktion kann jedoch

³¹⁰ Ottmann 1944 – Hans Thoma, S. 3-4.

³¹¹ Ebda., S. 6.

³¹² Siehe dazu: Schindler 1941. Zur Rezeptionsgeschichte Thomas im Nationalsozialismus siehe: Angermeyer-Deubner 1988. Dass der 1924 verstorbene Thoma ein bei weitem nicht so unfreiwilliger Vorzeigekünstler der NS-Kunstpblizistik war, wie es Angermeyer-Deubner darstellt, beweist der Brief, der 1928 in dem von Momme Nissen posthum herausgegebenen Dürer-Buch Julius Langbehn abgedruckt wurde und in dem Thoma z. B. schreibt: „Wir aber wollen unsere besten Eigenschaften des deutschen Seins hoch halten, mag der Modestrom fließen, wie er will“ oder: „[...] eine deutsche Seele wiegt mehr als Dutzende der schielenden (d. h. über den Rhein) im Irrgarten der Kunst taumelnden Kavaliers“ (Thoma 1928, S. 5). Birgit Schwarz zählt in ihrer Publikation über das „Führermuseum“ insgesamt neun Werke von Thoma auf, die in Hitlers Museum landen sollten (Schwarz 2004, S. 497).

der Künstler, der selbst offensiv seine deutsche Herkunft betonte,³¹³ in enger Bindung an seine Heimat rezipiert werden.

Eine ähnliche Argumentation, die auch die „Akademie der Natur“ in den Vordergrund rückt, verfolgt Franz Ottmann an anderer Stelle, wenn er die Kunst Carl Blechens betrachtet:

*Er lernte hier [in Dresden] die innere Gesetzlichkeit einer Landschaft erkennen, ihre Bedingtheit aus Boden und Klima, ihr eigenes Naturleben und wie sich dieses mit dem menschlichen Seelenleben verwebt. Damit war verbunden, daß ihn schärfere Beobachtung der Atmosphäre zur Licht- und Luftmalerei führte.*³¹⁴

Später ging der Künstler nach Italien, und auch hier gab die Natur laut Ottmann ausschlaggebende Impulse zur künstlerischen Befähigung:

*Die italische Landschaft, die südliche Sonne trugen ihn zur Vollendung seiner Fähigkeiten. [...] Er entdeckt ein neues Italien: das unliterarische, unklassische, das Italien des Tages, wie etwa ein Holländer des 17. Jahrhunderts das Flachland sah; Unscheinbar, ganz naturwüchsig gebracht, nur weil es das Auge entzückte.*³¹⁵

Auch in einem Aufsatz von Walter Buchowiecki über Ferdinand Waldmüller – ebenfalls einer der beliebtesten Maler im Nationalsozialismus³¹⁶ – heißt es:

³¹³ „Ihr mutiges Wort“, heißt es in einem Brief, abgedruckt in der Neuauflage der Moderne-Hetzschrift „Dürer als Führer“, verfasst vom Deutschnationalen Julius Langbehn, „hat mir sehr wohl getan einer allgemeinen Einseiferei gegenüber, die sich eifrig bemüht, alle nun einmal doch vorhandenen Gegensätze zu verwischen.“ Weiter unten heißt es: „[...] ein Ruf wie der Ihrige ist eine Stärkung für die, welche als Vereinsame am Ufer dieser [,Modekunst‘-]Strömung stehen – so ein aufmunternder Ruf gibt wieder das Gefühl, daß man doch nicht allein ist“ (Thoma 1928, S. 4).

³¹⁴ Ottmann 1944 – Karl Blechen, S. 19.

³¹⁵ Ebda., S. 24.

³¹⁶ Zu den zahlreichen, im Folgenden noch zitierten Aufsätzen in *Kunst dem Volk* kommt etwa Grimschitz 1943. Birgit Schwarz listet in ihrer Publikation über das „Führermuseum“ insgesamt 34 Objekte auf, die in den Fotoalben abgebildet sind und somit für das Monsterprojekt vorgesehen waren (Schwarz 2004, S. 498). Damit war Waldmüller „Spitzenreiter des 19. Jahrhunderts“, wie Schwarz in einer späteren Publikation schreibt – allerdings hänge dies „freilich auch mit der ‚guten‘ Marktsituation nach dem ‚Anschluss‘ durch

Der „Naturalist“ – so bezeichnet er sich selbst in einer seiner Schriften im Gegensatz zu den akademischen Stilisten – der aus echt deutscher Naturliebe heraus zuerst das ihn umgebende All als einzige Lehrmeisterin wählte, geht schließlich dazu über, in der künstlerisch durchwirkten Darstellung seiner Erscheinung seine Lebensaufgabe zu sehen. Die wundervolle Umgebung seiner Heimatstadt mag ihm wohl hierfür die Augen geöffnet haben.³¹⁷

Ein ähnliches Schema wendet Albert Frank in seinem Aufsatz über August von Pettenkofen an.³¹⁸ Er entwickelt die These, dass sich dessen künstlerisches Werk überhaupt erst vor dem Eindruck der ungarischen Puszta und dem Städtchen Szolnok entfaltet habe und leitet seinen Text mit einer langatmigen Beschreibung der Puszta ein, um endlich zu der Feststellung zu kommen:

Als Pettenkofen im Oktober des Jahres 1851 seine erste Studienfahrt nach Szolnok unternahm, sollte der tiefgehende Eindruck, den diese Stadt auf ihn machte, auch zu einem Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung werden. Die weiten Ebenen, die im flimmernden Sonnenlicht am fernen Horizont verschwimmen, die vornehme Tonigkeit der Landschaft ließ all die Eindrücke, die er schon während des ungarischen Feldzuges in sich aufgenommen hatte, in noch verstärktem Maße in ihm aufleben. Die ungarische Steppe [...] wurde zum Schicksalsmal für die Künstlerpersönlichkeit Pettenkofens. Die Pforten seines bisherigen Künstlertums schlossen sich und eine ganz neue Zukunftskunst stieg vor ihm auf.³¹⁹

Selbst, als Pettenkofen in Paris lebte, habe „Szolnok [...] die Entstehung und den Charakter seiner Bilder bestimmt und ist immer das Primäre geblieben.“³²⁰

die Arisierung und Auflösung jüdischer Sammlungen zusammen. Hitler hatte seine Agenten ganz gezielt auf den österreichischen Maler angesetzt“ (Schwarz 2009, S. 248-249).

³¹⁷ Buchowiecki 1939, S. 7-8.

³¹⁸ Frank 1944.

³¹⁹ Ebda., S. 19-20.

³²⁰ Ebda., S. 22.

Nun ließe sich bei all diesen Beispielen einwenden, dass selbstverständlich von der Landschaft die Rede sein muss, wenn sie zum Sujet wird. In den hier genannten Beispielen wird jedoch das Verhältnis zwischen Landschaft und Kunst eindeutig überbetont. Die „Akademie der Natur“ wird zudem als absolute Instanz identifiziert, mit der kein anderer „Lehrmeister“ konkurrieren kann: Das zeigt sich auch daran, dass die Begegnung eines Künstlers mit der Landschaft gerne als „Wendepunkt“ dargestellt wird, der sich auch noch viel später im Werk des Künstlers manifestiert. Mit den Eindrücken der Landschaft, so suggerieren manche Autoren, kann eben die Kunstgeschichte ebenso wenig konkurrieren wie die Lehren einer Kunstakademie.

2.1.3. Landschafts-Charaktere

In einem weiteren Schritt werden der Landschaft ganz bestimmte, ihr vermeintlich inhärente Eigenschaften zugeschrieben, die hier selbstverständlich positiv besetzt sind. Diese Eigenschaften, so die Argumentationslinie, gebe sie direkt an ihre Bewohner – die bisweilen wie indigene Völker beschrieben werden – weiter, ebenso an die Künstler, die in ihr aufwachsen oder aber sie besuchen. In einem weiteren Artikel über Ferdinand Waldmüller wird dessen Hinwendung zur Landschaft und ihrer Bevölkerung unmittelbar mit moralischen Wertigkeiten verknüpft, die hier mit den künstlerischen mehr oder weniger gleichbedeutend in eins fallen:

*Es geschah nur als Folge des leidenschaftlichen Triebes nach Wahrheit und Natürlichkeit, wenn der Künstler seine Landschaften mit den in ihnen heimischen Bauern bevölkerte und nun als erster lange vor dem Franzosen Millet deren Dasein in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen und Möglichkeiten mit unendlicher Hingabe darzustellen begann.*³²¹

³²¹ Herbst 1941, S. 63.

Es ist kein Zufall, dass unmittelbar danach ein Absatz eingeleitet wird mit den Worten: „Bis an sein Lebensende blieb Waldmüller seiner fanatischen Wahrheitsliebe ergeben und nichts konnte ihn dazu zwingen, sich selbst untreu zu werden.“³²² Diese Eigenschaften entsprechen noch dazu einem Tugendkanon, der exakt die soldatischen Ideale von Fanatismus und Treue propagierte. Auch wenn Karl Emmerich Baumgärtel über den Blut- und Boden-Künstler Franz Glaubacker schreibt, erscheinen dessen Charaktereigenschaften unmittelbar aus der Scholle herausgesogen: Dieser arbeite nämlich „aus einer überschäumenden Lebensfreude heraus [...] farbenfroh und produktiv wie der Boden des Landes, dem er entsproß.“³²³

An anderer Stelle versucht Franz Ottmann, für die steirische Kunst – quer über die Epochen hinweg – vermeintlich spezifische Eigenschaften an den heroischen Landschaften des Malers Karl Mader abzuleiten und fügt dazu lange Passagen über die steirische Landschaft ein (die sich in hier beschriebener Form freilich an zahlreichen anderen Orten inner- und außerhalb Europas befinden könnte). Diese wird als monumental-heroische vorgestellt, und schon am Beginn wird ein Kausalzusammenhang mit der bildenden Kunst hergestellt:

*Seit es eine Steiermark gibt, gibt es auch eine steirische Kunst. Jede Epoche hat sich im Lande reich ausgelebt. Wurde auch wie überall in der Ostmark viel fremdes Gut hereingebracht, so gab es doch auch immer heimische Künstler, die es umdeuteten und umschmolzen. War es mehr Sache des Blutes oder der Landschaft, daß es oft mit einem Zug ins Monumentale geschah?*³²⁴

Hier werden – bloß behauptete – formale Entscheidungen (das angeblich „Monumentale“), die dem Autor zufolge die Kunst eines ganzen Landstriches erfassen, auf die Umgebung zurückgeführt. Ottmann kommt gar nicht mehr auf die Idee, Gründe dafür anderswo zu suchen denn in der „Sache des Blutes oder der Landschaft“.

³²² Ebda., S. 63.

³²³ Baumgärtel 1940, S. 45.

³²⁴ Ottmann 1941, S. 29.

Auch im bereits erwähnten Text über Hans Thoma werden nicht nur bestimmte vermeintliche Charakterzüge des Künstlers und davon ausgehend künstlerische Qualitäten („das Lichte, Freudige“) suggeriert, sondern es wird auch das Vorkommen natürlicher Ressourcen damit verknüpft:

*Der Wald macht wie fast überall so auch hier die Bewohner schnitzfreudig, eine gute Grundlage für alle Kunst. Daß sie gerade auf Uhren verfielen, spricht für einen praktischen, dem Leben zugewandten Sinn.*³²⁵

Wir können also feststellen, dass der Natur in den Texten von *Kunst dem Volk* eine aktive Rolle zugeschrieben wird, mit der diese vermeintliche, ihr innewohnende Charaktereigenschaften an ihre Bewohner – manchmal auch Besucher – weitergibt. Dies geht über das romantische Konzept des Sich-Einfühlens in die Natur weit hinaus.³²⁶ Wenn sich nämlich eine Umgebung derart prägnant auf den Charakter eines Menschen auswirkt, dann ist im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie auch eine Bestimmung von menschlichen Eigenschaften nach geografischen Rastern möglich.

2.2. Kunstgeographie in der populärwissenschaftlichen Kunstliteratur im Nationalsozialismus

Nicht nur in *Kunst dem Volk* versucht man, Kausalverbindungen zwischen Kunst und Landschaft herzustellen. Auch in anderen populärwissenschaftlichen Publikationen trifft man auf diesen Kurzschluss. Zeitschriften und Bücher der NS-Zeit sind voll von derartigen Ideen. Stellvertretend für die Literatur in der „Ostmark“ soll hier anhand von drei Beispielen verdeutlicht werden, auf welche – den Überlegungen in *Kunst dem Volk* recht

³²⁵ Ottmann 1944 – Hans Thoma, S. 4.

³²⁶ Die Bedeutung der deutschen Romantik für die Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus wird unter 3.1.2 und 3.2.2. noch ausführlich beleuchtet.

ähnliche – Art untrennbare Zusammenhänge zwischen Kunst und Natur konstruiert wurden.

In der *Pause* etwa, die sich ja als Kulturzeitschrift verstand, werden Fotografien von Landschaften in Verbindung mit gefühligen Beschreibungen abgedruckt – alleine durch das Abbilden von Landschaftsfotografien (ohne dezidiert künstlerischen Anspruch) in einem kulturpublizistischen Umfeld wird suggeriert, dass die Landschaft als solche Teil der Kultur ist. Beispiele dafür sind etwa eine lange Bildstrecke in der Ausgabe 4-5/1939, in der Gauleiter die Landschaften der jeweiligen Bundesländer beschrieben und diese mit Fotos von Menschen in Trachten, Gebäuden wie etwa der Festung Hohensalzburg, Bauern oder Winzern kombiniert werden³²⁷ oder aber die Fotos norddeutscher³²⁸ oder oberösterreichischer Landschaften (Abb. 29-30).³²⁹

Konkreter widmet sich Gustav Künstler dem Thema in derselben Zeitschrift in einem Aufsatz, in dem er wenig schlüssig behauptet, dass es in den "heimischen" Gebieten keine Neuformulierung der Landschaftsmalerei gibt, weil es sie gar nicht geben *könne*.³³⁰ Grund dafür sei die Beschaffenheit der Landschaft selbst: Die „Bergwelt der Ostmark“ sei im Gegensatz etwa zur französischen Landschaft derart beeindruckend, dass ihre bildnerische Wiedergabe ohnehin so mit Bedeutung aufgeladen sei und daher keine künstlerisch außergewöhnliche Interpretation mehr notwendig sei. Eine Stilrichtung wie der Impressionismus, der, wie Künstler meint, bloß das Unbedeutende abbilde,³³¹ sei daher in Österreich schlichtweg nicht möglich, weil die Formen der Bergwelt derart „einprägsam“ seien, dass sie „durch alle atmosphärischen Schwankungen hindurch bestimmend bleiben.“³³² Weiter unten stellt Künstler fest:

³²⁷ N. N. 1939 – O. T.

³²⁸ N. N. 1939 – Woge und Wind

³²⁹ N. N. 1939 – Berge und Wälder.

³³⁰ Künstler 1939, S. 23. Dem Aufsatz ist eine vierfarbige Bildstrecke vorangestellt mit Bildern von Künstlern, auf die der Autor sich, ohne ihre Namen explizit zu erwähnen (darunter etwa Ferdinand Kitt, Erwin Puchinger, Karl Hauk – Maler, die während des Nationalsozialismus mit Aufträgen und Ausstellungen gut eingedeckt waren).

³³¹ „Dem Impressionismus war es nämlich darum zu tun, ausschließlich für das Sinnesorgan Auge zu schaffen, die Bedeutungsbelastung soweit wie überhaupt möglich auszuschalten; die Wiedergabe der alles umspielenden Atmosphäre bildet das eigentliche Thema dieser Kunst, die dabei wiedergegebenen Gegenstände selbst sind gleichgültig. Die impressionistische Malerei zeigt eine Bevorzugung von bedeutungslosen Gegenständen oder solchen, die an sich weniger charakteristisch und durch die Lichtverhältnisse starken Veränderungen unterworfen sind.“ (Künstler 1939, S. 23.)

³³² Ebda.

*Seine [des Menschen] Werke, Häuser, Hütten usf., sind oft seltsam an die Natur angeglichen, so daß sie in ihrer Unregelmäßigkeit und Brüchigkeit weniger als Menschenwerk denn als Teile der Landschaft wirken, aus ihr hervorwachsen.*³³³

Die Buchreihe „Die Ostmark. Landschaft, Volk und Kunst der südostdeutschen Gaue“, die von Karl Heinrich Waggerl herausgegeben wurde und in der bloß drei Bände (zwischen 1939 und 1942) erschienen sind, trägt die Verknüpfung der beiden Kategorien Kunst und Landschaft schon im Titel.³³⁴ Der erste Band mit dem Titel „Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark“ wurde von Karl Oettinger³³⁵ verfasst (Abb. 31). Dieser schreibt:

*„Wie aus Holz geschnitzt“: von welchen Leuten sagen wir das? Hart und eigenwillig erwarten wir sie, von knorrigem Wuchs, die Züge „wie mit dem Messer geschnitten“: ernst ihre Haltung, eckig der Schritt und kantig jede Bewegung. In Dorf und Wald, dem Ursprung nahe, treffen wir sie am meisten. [...] So aber ist nun auch die Holzschnitzerkunst selbst und so sind ihre Meister. Ihre Arbeit ist schwer, und sie müssen von allen Plastikern am meisten Handwerker sein und bleiben, im alten Sinn.*³³⁶

Begriffe wie „knorriger Wuchs“ könnten, ähnlich wie im Fall des unter 2.1.1. erwähnten Aufsatzes „Malerei und Plastik der Gotik“ von Anton Fellner, ebenso gut auf Bäume angewendet werden – damit fallen der menschliche Körper, Landschaft und Kunst in eins. Demgemäß sieht Oettinger am Ende seiner von Blut-und-Boden-Terminologie triefenden Propagierung der Holzschnitzerei „das großartigste Selbstbildnis [...] das je ein Volk von

³³³ Ebda.

³³⁴ Diese Reihe ist insofern interessant, als auch hier – wie anfänglich in *Kunst dem Volk* versucht wird, die Kunst der „Ostmark“ zu propagieren. Die Autoren – Karl Oettinger und Bruno Grimschitz – ließen dabei noch offener ihre Sympathie dem Nationalsozialismus gegenüber durchklingen als dies zumeist in *Kunst dem Volk* der Fall war.

³³⁵ Oettinger war damals Dozent am Kunsthistorischen Institut und 1. Assistent von Hans Sedlmayr. Hans Aurenhammer weist darauf hin, dass Oettinger ebenso wie Sedlmayr für die Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ geschrieben haben und schreibt: „Die eindeutig pronazistische Haltung der beiden Kunsthistoriker wurde durch rasche Aufnahme in die Partei [...] honoriert.“ Siehe dazu: Aurenhammer 2003, S. 162.

³³⁶ Oettinger 1939 – Altdeutsche Bildschnitzer, S. 5.

sich geschaffen hat, und daß es unser eigenes ist, das sich zeigt“.³³⁷ In seiner Aufzählung wesentlicher Werke (unter anderem von Michael Pacher und Lorenz Luchsperger) besteht der Autor immer wieder darauf, dass Kunst in dieser hier vorliegenden Form nur und ausschließlich in einer bestimmten – österreichischen – Gegend entstehen habe können.

Kunst, geologische Eigenschaften bestimmter Landschaften und deren Bewohner verzahnen sich auf diese Weise als etwas seit jeher naturhaft Verwachsenes. Dies geschieht entweder durch visuelle Suggestion (wie im Falle der Bildstrecken der *Pause*); oder, sehr ähnlich wie in *Kunst dem Volk*, durch das Aufspüren quasi charakterlicher Eigenschaften – sowie durch geschickt eingesetzte semantische Parallelen (wie im Falle des Oettinger-Aufsatzes).

2.3. Kunstgeographie im akademischen Diskurs

2.3.1. Der „XIII. internationale Kongreß für Kunstwissenschaften“ in Stockholm 1933

Die Überlegung, Kunst in einem direkten Zusammenhang mit topografischen Bedingungen zu betrachten – und sei dieser noch so konstruiert – kursierte seit den frühen 1930er-Jahren in den akademischen Diskussionen. Der Grundstein dafür wurde jedoch schon lange vorher gelegt.³³⁸ Geprägt wurde der Begriff 1910 von dem Geografen Hugo Hassinger.³³⁹ Von Kunsthistorikern aus ganz Europa wurde darüber beim „XIII. internationalen Kongress für Kunstwissenschaft“ in Stockholm im September 1933 auf breiterer Basis diskutiert.³⁴⁰ Die Vorträge des Kongresses wurden in zwei Bänden – teils als Abstracts, teils als ausformulierte Aufsätze – publiziert.³⁴¹ Daraus ist ersichtlich, dass der Frage eines „Nationalstils“ zwar nur eine von insgesamt 13 Sektionen gewidmet war – diese dürfte jedoch überproportionales Gewicht besessen haben: Im Band, der die Kongressakten

³³⁷ Ebda., S. 19.

³³⁸ Gerstenberg, 1922; Strzygowski 1918. Siehe auch: Muthesius 2004; Bakoš 2004. Einen rezenten Überblick über Vertreter dieser Richtung gibt Thomas DaCosta Kaufmann, der eine Neuauflage der (freilich hier nicht unkritisch reflektierten) Kunstgeografie vorschlägt (DaCosta Kaufmann 2004).

³³⁹ Pieper 1936, S. 13.

³⁴⁰ Ein Bericht von der Tagung findet sich im Jahrbuch für Kunstgeschichte (Heydenreich 1933).

³⁴¹ Siehe dazu: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art 1933 – Résumés; Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art 1933 – Actes.

publiziert, nimmt diese Sektion fast hundert von rund 360 Seiten ein. Die grundlegende Frage, der die Vorträge folgen sollten, wurde so formuliert: „Quand, dans l’histoire de l’art d’une certaine nation, peut-on, pour la première fois ou d’une façon spécialement intéressante, distinguer un caractere national?“³⁴² Dementsprechend drehten sich die Vorträge um die Gotik und ihre französischen Ursprünge,³⁴³ um die Nationalkunst Ungarns,³⁴⁴ um die finnische Moderne und ihren nationalen Charakter, in dem etwa über einen Maler Tyko Sallinen behauptet wird:

*Dans quelques grandes compositions il met à nu les forces primitives de sa race: l’exaltation religieuse, la violence d’ivresse, l’humeur inerte [...]. Sa gamme de couleurs a été inspirée par les couleurs de la terre du pays. Il a obtenue la synthèse d’une nouvelle conception de forme et des traits simplifiés du type humain de sa race.*³⁴⁵

In einem anderen Aufsatz, der sich um die holländische Kunst dreht, beklagt dessen Autor Wilhelm Vogelsang zwar den Chauvinismus, der so manchen kunstgeografischen Forschungen innewohne, fordert aber dennoch eine Kunstgeschichte des Nationalen und fragt: „Woran erkennen wir zu jeder Zeit [...] die Zugehörigkeit zu einem Volke, vielleicht zu einer Rasse, zu einem Milieu, das – mit Übergängen – geographisch abgrenzbar ist?“³⁴⁶ Von Albert Erich Brinckmanns³⁴⁷ Vortrag über den „nationalen Charakter in der deutschen Kunst des XVIII. Jahrhunderts“ existiert nur ein eineinhalbseitiges Abstract. Hier wird versucht, die Entwicklung der bildenden Kunst anhand der Nähe zu bestimmten Regionen zu deuten:

³⁴² „Wann kann man in der Kunstgeschichte einer bestimmten Nation erstmals oder auf eine besonders interessante Art einen Nationalcharakter erkennen?“, Comité organisateur du congrès international d’histoire de l’art 1933 – Actes, S. 35.

³⁴³ Aubert 1933.

³⁴⁴ Gerevich 1933.

³⁴⁵ „In manchen großen Kompositionen entblößt er die ursprünglichen Kräfte seiner Rasse: die religiöse Verausgabung, das Ungestüm der Trunkenheit, das träge Temperament. Seine Farbskala ist von den Farben der Landschaft inspiriert. Er hat die Synthese eines Neuentwurfs der Form und der vereinfachten Zügen des Menschenschlags seiner Rasse geschaffen“ (Hahl 1933, S. 55).

³⁴⁶ Vogelsang 1933, S. 97.

³⁴⁷ Zu Brinckmanns Rolle im Nationalsozialismus siehe Arend u. a. 2003.

*Italienische Architekten, Bildhauer, Maler wandern von Süden Deutschlands bis weit hinauf zum Norden. Unter ihrem Einfluss bilden sich selbständige deutsche Künstler [...] daneben macht sich für Nordwestdeutschland und die Küstenländer der niederländische und im besonderen holländische Einfluss geltend.*³⁴⁸

Auch Hans Tietze, der beim Kongress selbst offenbar abwesend war,³⁴⁹ publiziert eine Kurzversion des von ihm geplanten Vortrags, in dem er die österreichische Kunst als der deutschen zugehörig deklariert. Tietze spricht darin von einer „Doppelheit des Österreichischen“, wobei Österreich einerseits „rein deutsches Gebiet“, andererseits ein „übernationales Gebilde“ sei. Österreichs Kunst, vor allem jene nach dem Barock, sei „Ausdruck eines wiedererwachten Nationalbewußtseins“. Weiter heißt es:

*Das österreichische Element ist sohin [...] unzweifelhaft vorhanden; es stellt eine Bewusstseins- und Verantwortungsgemeinschaft dar, die infolge des gleitenden Charakters dieser Gemeinschaft allerdings labiler und widerspruchsvoller ist als der Wesensausdruck einer auf Blut und Sprache aufgebauten Einheit.*³⁵⁰

Für die Kunst bedeute das eine „durchgängige Spannung zwischen dem Streben ins Übernationale [...] und einer eindringlichen Betonung des Bodenständigen.“³⁵¹

Einen wesentlichen Beitrag lieferte Paul Frankl. Als Desideratum formulierte er die Erstellung von Landkarten, die das für Gebäude in bestimmten Regionen verwendete Material verzeichnen sollten, aber auch, sozusagen als Grundlagenforschung, die Volkskunst oder bestimmte Bauernhaustypen.³⁵² Er versucht nachzuweisen, dass das Klima nicht nur die Architektur beeinflusse, sondern auch die Malerei: Dieses wirke etwa durch den „Feuchtigkeitsgehalt der Luft auf die lokale Gewöhnung des Auges an klare Trennung der Gegenstände im Sinne des linearen Stils (Florenz) oder an Verschwommenheit und Kolorismus (Venedig).“³⁵³ Die „Kunstgeographie“ ordnet er im Schlusssatz seines Abstracts als zentrale Kategorie ein:

³⁴⁸ Brinckmann 1933, S. 15.

³⁴⁹ Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art 1933 – Actes, S. 100.

³⁵⁰ Tietze 1933, S. 24.

³⁵¹ Ebda., S. 24.

³⁵² Frankl 1933, S. 86-87.

³⁵³ Ebda., S. 86.

*Die Kunstwissenschaft als Ganzes genommen besteht aus den vier Disziplinen der Kunsttheorie, der Kunstpsychologie, der Kunstgeographie und Kunstgeschichte, die in dieser Reihenfolge stufenweise Voraussetzungen sind, um zu dem zu gelangen, was man gewöhnlich synthetisch unter Kunstgeschichte versteht.*³⁵⁴

Schon 1918 hatte der – am Kongress nicht vortragende – Josef Strzygowski³⁵⁵ eine „Schaffung von Ausbreitungskarten der dem Handwerk von der Natur gebotenen Stoffe für Bau- und Kleinkunst“, um die islamische Kunst adäquat bearbeiten zu können, gefordert,³⁵⁶ und geschrieben:

*Die am meisten ausschlaggebenden Grundlagen der bildenden Kunst sind die einfachen geographischen, also die Voraussetzungen der Erde. Der Norden ließ eine Treibhausentwicklung nicht zu. Seine karge Natur verlangsamte den Fortschritt und begründet jene Sehnsucht nach dem Süden, die die Arier aus dem eigenen Lande trieb.*³⁵⁷

Die Teilnehmer des „XIII. internationalen Kongresses für Kunstwissenschaft“ bestanden zu einem nicht unerheblichen Teil aus danach durchaus im Sinne nationalsozialistischer Propaganda operierenden Wissenschaftlern wie etwa Brinckmann oder auch Wilhelm Pinder.³⁵⁸

Einige andere jedoch waren zählten später zu den Opfern des Nationalsozialismus. So musste etwa Paul Frankl 1938 aufgrund seiner jüdischen Herkunft in die USA auswandern.³⁵⁹ Auch der Wiener Professor und Publizist Hans Tietze musste im selben Jahr

³⁵⁴ Ebda., S. 88.

³⁵⁵ Zu Strzygowskis unrühmlicher Rolle im Nationalsozialismus siehe: Zaloscer 1989, Marosi 2008.

³⁵⁶ Strzygowski 1918, S. 35.

³⁵⁷ Ebda., S. 26.

³⁵⁸ Pinder hatte während des Nationalsozialismus den Lehrstuhl an der Berliner Universität inne. Zu seiner Rolle im Nationalsozialismus siehe Held 2003.

³⁵⁹ Wendland 1999 (I), S. 152-157.

emigrieren.³⁶⁰ Es zeigt sich also, dass nationalistisch grundierte Ideen durchaus nicht nur von NS-Parteigängern und -sympathisanten, sondern von Kunsthistorikern diverser Konfessionen und politischer Ausrichtungen getragen wurden und damit ganz offensichtlich zum Mainstream der damals aktuellen Kunstwissenschaft gehörten.

³⁶⁰ Tietze war bereits 1925 in seiner Funktion als Hofrat im Bildungsministerium pensioniert worden aufgrund der politischen Verhältnisse, vielleicht auch wegen seines vehementen Eintretens für eine Museumsreform (Krapf-Weiler 2007, S. 309). 1938 war er mit seiner Frau Erika Tietze-Conrat zwecks Erforschung venezianischer Handschriften auf einer Italienreise, von der er nicht mehr zurückkam, sondern direkt in die USA emigrierte. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung war er – obwohl seine ganze Familie bereits in seiner Jugend zum Protestantismus konvertiert war – eindeutig gefährdet. Im selben Jahr wurde der gesamte Besitz in der Wiener Wohnung der Tietzes beschlagnahmt (Krapf-Weiler 2007, S. 317). Siehe auch: Wendland 1999 (II), S. 689-699.

2.3.2. Forderungen und Widersprüche: Kurt Gerstenberg, Herbert von Einem, Paul Pieper, Wilhelm Pinder

Das kleine Büchlein „Ideen zu einer Kunstgeographie Europas“ von Kurt Gerstenberg ist einer der frühesten Grundsatztexte zum Thema. Darin plädiert der Autor für eine Berücksichtigung geografischer Faktoren in der Kunstgeschichtsschreibung.³⁶¹ Als beispielhaftes Ergebnis einer solchen wissenschaftlichen Methodik präsentiert er etwa seine Feststellung, dass sich an den Küsten von Meeren häufig ähnliche Formen fänden, an den zwei Ufern von Flüssen dagegen „kunstgeographische Grenzen“ ziehen ließen.³⁶² Zudem teilt er die europäische Landkarte in „optische Zonen“³⁶³ ein. Wichtig erscheinen dem Autor dabei etwa Unterscheidungen zwischen Gebirge und Flachland – ob der Stil einer „optischen Zone“ etwa Plastizität besitze oder nicht,³⁶⁴ sei vor allem auf derartige Verhältnisse zurückzuführen.³⁶⁵

Gerstenberg widerspricht sich jedoch selbst, wenn es um das „Völkische“ geht: So ist er zwar dafür, die Kunst Europas „nicht in der üblichen Weise als deutsche, französische,

³⁶¹ Dass dieses in der von Hans Tietze herausgegebenen „Bibliothek der Kunstgeschichte“ erschienen ist, zeigt wie auch die Beteiligung von Tietze und Frankl am Kunsthistoriker-Kongress sowie deren Ideen und Aufsätze, dass die „Kunstgeografie“ und die Idee einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung keine Methode war, die ausschließlich deutschnationale und „völkisch“ denkende Kunsthistoriker forcierten.

³⁶² Gerstenberg 1922, S. 9.

³⁶³ Diese gliedert sich in eine „nördliche Zone“ mit der Normandie, England, Island, Norwegen, in eine weitere Zone mit Flandern, Holland, norddeutsche Küste bis Dänemark sowie Baltikum von Mecklenburg bis Estland, in die Gegend von Mitteldeutschland, Polen, Teile Frankreichs, in jene von der Schweiz, Süddeutschland, Österreich und Böhmen sowie als fünfte Zone jene südlich der Alpen. (Gerstenberg 1922, S. 17-24). Alleine an dieser Einteilung zeigt sich freilich schon an der Konzentration auf den nördlichen Teil Europas das Interesse des Autors, nämlich eine Hegemonie des „Nordischen“ zu konstruieren.

³⁶⁴ Gerstenberg scheint in mancher Hinsicht auf dem Buch seines Lehrers Heinrich Wölfflin („Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst“, Erstveröffentlichung 1915) aufzubauen.

³⁶⁵ „Eigentlich plastischer Formensinn mangelt den Menschen der norddeutschen Tiefebene“ schreibt Gerstenberg etwa (Gerstenberg 1922, S. 19), und: „Das, was alle Völker von den Niederlanden bis zu den baltischen Ostseeprovinzen als gemeinsames Augenerlebnis besitzen, ist der Fernblick auf endlose Horizonte. Auf dem Gebiet des Willens erwächst ihnen daraus die Kraft zu kühner und ausdauernder Tat, auf dem Gebiet der künstlerischen Tätigkeit ein geistiger Weitblick, der Probleme der Farbe, der Licht- und Luftwiedergabe vorausseilend löst. Meergewohnte Augen spüren die leiseste Erhebung des Horizonts. Unendliche Feinheiten sind dadurch in die Landschaftskunst der Niederländer, eines Seghers, eines Ruysdael, eines Vermeer van Haarlem, wie auch deutscher Maler, die an der Küste aufwuchsen, voran eines Kaspar [sic] David Friedrich für die Horizontsilhouette in diesen Bildern vorhanden, daß sie kein Binnenländer so hätte malen können.“ (Ebda., S. 20). Weiter unten: “[...] hat die optische Zone des Gebirges Formen erzeugt, die vom Eindringen des Raumes, seiner Bedeutung für den Gesamtbaukörper auf das nachdrücklichste regeln.“ (Ebda., S. 24).

italienische Kunst, kurzum nicht als getragen von irgendeiner politischen Volksgemeinschaft“ einzuteilen und ortet „große, völkerverbindende Zonen gemeinsamer optischer Anschauung.“³⁶⁶ Andererseits spricht er von einem „Primat der Völker“, das von Jahrhundert zu Jahrhundert wechselt: „[...] im 16. Jahrhundert gehört es Italien, im 17. Jahrhundert den Niederlanden und im 18. Jahrhundert geht es an Frankreich über.“³⁶⁷

1936 publizierte Herbert von Einem in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* einen Aufsatz, in dem er den Zustand des Faches konstatiert und eine Methodik formuliert, die sich an der Topografie orientieren sollte.³⁶⁸ Für von Einem ist diese jedoch untrennbar verbunden mit einer Berücksichtigung der „Rasse“:

*Es gilt die künstlerische Bedeutung sowohl der zeitlichen wie der räumlichen Faktoren zu untersuchen. Unter den zeitlichen Faktoren sind die Kräfte zu verstehen, die dem geschichtlichen Wandel unterliegen, unter den räumlichen die sich gleichbleibenden Kräfte des Blutes, der Landschaft, des Klimas.*³⁶⁹

Von Einem äußerte sich nicht dezidiert darüber, ob er bestimmte „Rassen“ für überlegen hält – vielmehr gelte es erst einmal zu untersuchen, ob

*überhaupt eine jede Rasse, bzw. jedes Volk seine eigene rasse- bzw. volksgebundene Kunst hat, oder ob Überschneidungen vorkommen, prinzipiell formuliert: ist Rasse- oder Volkseinheit die Voraussetzung und notwendige Bedingung der Kunst, oder ist die Kunst in ihrem Schicksal auf Grund der zeitlichen Faktoren so weit von beiden unabhängig, daß ihnen nur die Aufgabe, dem bereits gegebenen Stempel ihre Eigenart aufzudrücken, bleibt?*³⁷⁰

³⁶⁶ Ebda., S. 16.

³⁶⁷ Ebda., S. 15.

³⁶⁸ Einem 1936.

³⁶⁹ Ebda., S. 2.

³⁷⁰ Ebda., S. 4.

Damit schlägt sich von Einem zwar noch nicht auf eine bestimmte Seite – alleine sein Ansinnen und die Überlegungen, die er der Möglichkeit einer „völkischen“ Kunstgeschichtsschreibung zukommen lässt, zeigen jedoch sein Interesse an einer geografisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung. Mit Vehemenz plädiert er für eine Berücksichtigung der Topografie:

Eine zweite Aufgabe ist es dann, den Charakter der einzelnen Landschaften (etwa Tiefebene oder Gebirge, Küsten- oder Binnenland) in ihrer möglichen Auswirkung auf die künstlerische Form herauszuarbeiten und die Bedeutung der geographischen Grenzen für die Entwicklung der Kunstgeschichte festzustellen.³⁷¹

Hier möchte von Einem nicht mehr untersuchen, *ob* sich bestimmte geologische Parameter in der Kunst niederschlagen, sondern schon, *wie* dies geschieht. Zwar spricht er noch von einer „möglichen Auswirkung“, jedoch scheint ihm das Vorhandensein einer solchen so gut wie sicher zu sein.

Die Meinungen zu der Frage, ob und auf welche Weise die „geologischen Bedingungen“ tatsächlich so viel Einfluss auf die Kunstproduktion ausübten, gehen in den akademischen Diskussionen der 1920er- und 30er-Jahren im Detail jedoch auseinander. Paul Pieper etwa, ebenfalls einer der Vertreter einer „Kunstgeographie“, bezeichnet die Annahme einer „Kausalität von Baustoff und künstlerischer Form“ als „sehr gefährlich [...] Der Schluß vom Stoff auf die Form täuscht – wie sich immer wieder zeigt, wenn die gleichen Baustoffe von verschiedenartigen Menschen zu ganz gegensätzlichen Gestaltungen geführt werden.“³⁷² Er ist aber sicher, physiognomische Kennzeichen nachweisen zu können, deren Betrachtung für die Kunstgeschichte unerlässlich seien – die nationalsozialistischen „Rassentheorien“ sind hier nicht mehr weit. Darüber hinaus konstatiert Pieper, auch das keine Ausnahme, „Temperamentsunterschiede“. Ein solcher werde zum Beispiel deutlich,

³⁷¹ Ebda., S. 5.

³⁷² Pieper 1936, S. 16-17.

wenn man den Kopf einer (doch wohl) nordfranzösischen Madonna mit dem einer gleichzeitigen kölnischen vergleicht. Der Kopftyp ist beidemal fast der gleiche, wenn man von der übertrieben hohen Stirn, die für Köln charakteristisch ist, abieht. Aber der Ausdruck ist verschieden! Das Lächeln, das der Französin damenhaft-selbstverständlich ansteht, erscheint bei der Kölnerin gewollt, angespannt, fast verkrampft. Der Blick, in Frankreich lieblich dem Kinde zugewandt, wird in Köln streng ins Weite gerichtet. Es scheinen sich demnach die Ausdrucksnuancen der räumlichen Temperamente in den Physiognomien greifen zu lassen. Ein sicheres Kriterium scheint gewonnen.³⁷³

Vier Jahre später schreibt Wilhelm Pinder in Zusammenhang mit den deutschen Wasserburgen:

*In allem Bauen spricht der Mensch und seine Landschaft. Nicht nur, daß der Mensch den Baustoff seiner nächsten Umwelt zu entnehmen pflegt – etwa den roten Sandstein des Mittel- und Oberrheins oder den grünlichen der Soester Gegend –, er paßt vor allem seine Gestaltungen dem Wesen des Bodens unwillkürlich an. Auch seine höchste Baukunst ist immer noch ein Stück Natur, hindurchgewachsen durch den Geist.*³⁷⁴

Diese Positionen seien nur stellvertretend für jene einer ganzen Reihe von Kunsthistorikern genannt, die mehr oder weniger lange der „Kunstgeographie“ anhängen.³⁷⁵ Hans Sedlmayr schreibt noch in einem 1956 publizierten Aufsatz – die Ratlosigkeit ob der konkreten Auswirkung von „geographischen Verhältnissen“ auf die Kunstproduktion spricht dabei für sich:

Vor allem aber ist – durch die Donau wie durch die Alpen – Österreich in Beziehung zu Bayern, und diese Beziehung, im 18. Jahrhundert noch einmal im umge-

³⁷³ Pieper 1936, S. 61.

³⁷⁴ Pinder 1940 – Deutsche Wasserburgen, S. 4.

³⁷⁵ Strzygowski 1938; Stange 1935; Frey 1938.

kehrten Sinne angestrebt, bestimmt den Anfang unserer Geschichte. Diese geographischen Verhältnisse, die geopolitisch zu Realisierungen drängen, aber sie nicht bedingen (*inclinant non necessitant*), sind für die künstlerischen Verhältnisse Österreichs bedeutungsvoll, auch wenn es nicht leicht ist, anzugeben, in welcher Weise sie diese Verhältnisse konkret bestimmen.³⁷⁶

2.4. Resümee

Es lässt sich feststellen, dass die Relevanz der „Kunstgeographie“ in der populistischen Kunstliteratur im Nationalsozialismus jener im zeitgleichen akademischen Diskurs entspricht. Freilich bedienen sich Zeitschriften wie *Kunst dem Volk* anderer Mittel: Im recht lockeren Umgang mit Worten setzt man auf einer semantischen Ebene simplifizierend Natur und Kunst gleich, suggeriert mit Bildstrecken von Landschaftsaufnahmen einen Gesamtkunstwerk-Charakter, biegt Künstlerbiografien so zurecht, dass Naturerlebnisse zu entscheidenden Wendepunkten werden und weit mehr das künstlerische Fortkommen fördern als die Professoren der Kunstakademien; ebenso schreibt man unbekümmert Landschaften Charaktereigenschaften zu, die sich wiederum mit jenen des Menschen und eben des Künstlers treffen. Aus diesem Blickwinkel resultiert Kunst aus der Landschaft selbst und wird zum unumstößlichen Ausdruck von Natur.

Es ist wichtig zu betonen, dass sich *Kunst dem Volk* vor allem an kunsthistorische Laien wandte. Die semantische Suggestion, die Martin Warnke bereits 1970 für die populärwissenschaftliche Kunstliteratur der Nachkriegszeit konstatierte und analysierte,³⁷⁷ wird hier – in den nicht-akademischen Schriften – verstärkt eingesetzt. Einer kunsthistorisch geschulten Leserschaft hätte man nicht unbedingt, wie Anton Fellner in *Kunst dem Volk*, vom „feinem Geästel der Locken und Kronen“ der Schnitzfiguren vorgeschwärmt. Abgesehen von allen strukturellen und sprachlichen Differenzen zwischen massentauglichen Formaten und universitärer Forschung ist jedoch den populären und den akademischen Schriften gemeinsam, dass sie eine Art von Überzeitlichkeit konstruieren, in der die

³⁷⁶ Sedlmayr 1956/1960, S. 288.

³⁷⁷ Warnke 1970.

Kunst entsteht. Diese „räumlichen Faktoren“ der „gleichbleibenden Kräfte des Blutes, der Landschaft, des Klimas“ erscheinen in diesen Zusammenhängen eindeutig relevanter als jene, die „einem geschichtlichen Wandel unterliegen“, wie es von Einem ausdrückt – auch wenn manche, wie Paul Pieper, Wert auf eine chronologische Differenzierung legen. Während im universitären Diskurs Systematisierungen gefordert und teils auch erstellt werden (etwa in Form von Atlanten, wie es Paul Frankl vorschlägt), begeben sich die Autoren anderer Formate – auch, wenn sie selbst im musealen oder universitären Kontext tätig waren, wie etwa Karl Oettinger – auf eine mehr suggestive Ebene. Auf diese Weise propagieren sie die Determiniertheit kultureller Äußerungen durch deren geografisches – und eben nicht gesellschaftliches oder historisches – Umfeld.

3. Zuschreibungen an das „Deutsche“, „Germanische“ und „Nordische“

Kunst dem Volk versucht, wie andere kunsthistorische und -literarische Publikationen der Zeit – aber auch lange zuvor verfasste – zu definieren, was denn nun als „deutsch“, „germanisch“ oder „nordisch“ gelten könne. Diese drei Begriffe werden in der Kunstliteratur der Zeit weitgehend austauschbar eingesetzt. Im Folgenden soll ausgeführt werden, welche nationalen Stereotype in diesem Zusammenhang auftauchen und wie diese mit Medien, Kompositionen und Stilen der Kunstgeschichte kurz geschlossen werden.

Besondere Priorität wird in *Kunst dem Volk* etwa, wie unter 3.1.1. dargelegt, der Zeichnung und der Grafik zugeschrieben. Wie die Vorstellungen vom „Deutschen“ an sich, wie sie in *Kunst dem Volk* propagiert wurden, bereits von der akademischen, aber auch populistischen Kunstgeschichtsschreibung vorformuliert waren, erschließt sich in einem weiteren Punkt dieses Kapitels.

3.1. Zuschreibungen an das „Deutsche“ und „Nordische“ in *Kunst dem Volk*

3.1.1. „Vorliebe für das Heim“ und „Fabulierlust“: Dominanz der Grafik

Kunst dem Volk widmet der Grafik und der Zeichnung übertrieben viel Raum. Stets wird die Eigenständigkeit dieser Techniken betont. Man versucht so ein künstlerisches Gebiet abzustecken, auf dem die Deutschen führend seien. Für die vermeintlich das „Urdeutsche“ repräsentierende Rolle der Grafik werden jeweils unterschiedliche Begründungen angeführt, die ihrerseits im Dienst einer ideologisch gefärbten Ausrichtung stehen. So schreibt etwa Walther Buchowiecki in einem Aufsatz über den Holzschnitt (Abb. 32):

Der Holzschnitt ist eine durchaus deutsche Kunst. Im deutschen Kulturbereich finden sich nicht nur die ältesten nachweisbaren Blätter; auch geistig ist hier sei-

*ne Heimat zu suchen. Das allmählich zu Macht und Geltung gelangende deutsche Bürgertum drängte nach Kunstbesitz und Bildung; die Einführung des Papiers in Europa erleichterte diese Bestrebungen, denen der Holzschnitt seine Blüte, der Letternbuchdruck seine Erfindung verdankte.*³⁷⁸

Zunächst sieht Buchowiecki den Grund für den „deutschen“ Charakter des Holzschnitts also in einer bestimmten Gesellschaftsschicht, nämlich dem „allmählich zu Macht und Geltung gelangende[m] deutsche[n] Bürgertum.“ Im Folgenden jedoch beruft er sich auf seiner Ansicht nach wesentlich national begründete Charaktereigenschaften:

*Lebt man bei uns mehr in sich gekehrt und zu Hause sich selbst überlassen, so befriedigt im Süden das Volk seine Schaulust mehr im Freien, in Kirchen und öffentlichen Bauten: das Bedürfnis nach persönlichem Kunstbesitz des Volkes ist daher dort keineswegs so dringend, weshalb die bescheidene Kunst des Holzschnittes in Italien der wuchshaften Grundlage entbehrt.*³⁷⁹

Auf diesen Topos – der Deutsche halte sich lieber in seinem Heim als in der Öffentlichkeit auf – wird man noch häufiger stoßen. Die der Meinung des Autors zufolge scharfe Gegenposition zwischen sozialen Strukturen in Deutschland und in Italien ziehen in dieser Interpretation auch ästhetische Kriterien mit sich: Der italienische Holzschnitt sei, so schreibt Buchowiecki, „mehr schmückend, daher vorwiegend dienstbar“, der deutsche dagegen „mitteilbar, ausdrucksstark und mit geistigem Gehalt überladen“.³⁸⁰ Während in Italien der Holzschnitt also seltener, und wenn, dann vor allem als Dekoration, vorkommt, so besitzt er in Deutschland, aufgrund der häuslichen Rückzugstendenzen weiter verbreitet, mehr Ausdruck.

Ähnliche Gründe für die vermeintliche Überlegenheit der Deutschen auf dem Gebiet der Grafik vermutet der namenlose Verfasser eines Aufsatzes über Dürers Kupferstiche:

Unter den Völkern des Abendlandes verstehen die Deutschen und die ihnen verwandten germanischen Rassen die Technik der Schwarz-Weiß-Kunst am besten zu

³⁷⁸ Buchowiecki 1943, S. 21.

³⁷⁹ Ebda., S. 21-22.

³⁸⁰ Ebda., S. 22.

*sehen und zu deuten. Dieser Vorzug gegenüber selbst den so kunstgeschulten romanischen Völkern erklärt sich zum Teile wohl aus der so anders gearteten seelischen Veranlagung, aber auch die verschiedenartige Lebenssitte, der Zusammenschluß der kleinen Gemeinschaft – der Familie – sowie die besondere Vorliebe für das Heim und den häuslichen Herd erfüllen das deutsche Geistesleben mit einem anderen Rhythmus.*³⁸¹

Während in Italien nämlich die Massen, so glaubt der Anonymus ähnlich Buchowiecki, zu den Kunstwerken im öffentlichen Raum strömten,³⁸² so begäbe sich umgekehrt im Deutschland des Spätmittelalters und der Renaissance die Kunst zum Betrachter:

*Nicht das Volk kam zur Kunst, sondern die Kunst selbst kam in Form von Holzschnitten und Kupferstichen, die von fahrenden Händlern anlässlich der zahlreichen Messen feilgeboten wurden, bis in die kleinste Bürger- und Bauernstube.*³⁸³

Verantwortlich für die Kunst der deutschen Grafik ist also, folgt man dieser Argumentation, vor allem eine vermeintlich charakteristisch deutsche Tendenz des Rückzugs – eben die „Vorliebe für das Heim und den häuslichen Herd“, der „Zusammenschluß der kleinen Gemeinschaft – der Familie“. Der Betrachter wird als jemand imaginiert, der still in seiner „Bürger- und Bauernstube“ die grafischen Künste studiert.

Hans Ankwicz-Kleehoven sieht die vermeintliche Dominanz der Grafik in einer urtümlich „deutschen“ Handwerkstradition begründet. Am Ende eines Aufsatzes über die Radierung resümiert er:

*[Wir] beschließen [...] unseren Rundgang durch die Geschichte der Radierung, als dessen Ergebnis wir mit Genugtuung die Tatsache buchen können, daß die Ätzkunst, die eine Erfindung deutschen Handwerksgeistes ist, auch ihre höchste künstlerische Vollendung vor allem durch Meister germanischen Blutes erfahren hat.*³⁸⁴

³⁸¹ N. N. 1942 – Albrecht Dürers Kupferstiche, S. 32.

³⁸² Ebda., S. 32.

³⁸³ Ebda., S. 33.

³⁸⁴ Ankwicz-Kleehoven 1943, S. 19.

Gert Adriani holt noch weiter in der Geschichte aus und versucht, eine Traditionslinie von der Bronzezeit – hier: „germanische Zeit“ – bis zur Donauschule zu ziehen:

*Immer wieder ist es für das Wesen deutscher Kunst bezeichnend, daß bedeutende Künstler ihre wesentlichen Aussagen in graphischen Werken niederlegen. Schon seit der germanischen Zeit gehört die Polyphonie der Linie zu den bleibenden Merkmalen deutscher Kunstauffassung. So lebt auch in den Federzeichnungen der altdeutschen Meister immer noch der alte germanische Sinn für die ornamentale Linienverschlingung.*³⁸⁵

Während bei Adriani der „alte germanische Sinn für die ornamentale Linienverschlingung“ so prägend erscheint, dass er selbst zu den „altdeutschen Meistern“ vorgedrungen ist, meinen andere Autoren, die besondere Qualität der deutschen Grafik auf eine urtümlich deutsche Fabulierlust, einer Freude an der Schilderung von Details, zurückführen zu können – so vermutet etwa der anonyme Verfasser einer Lobeshymne auf die *Große Deutsche Kunstausstellung* des Jahres 1939:

*Wie kaum eine andere Kunst ist die Grafik ein deutsches Ausdruckselement, denn in ihr kann sich der Trieb zum Schildern und zum Erzählen am meisten ausleben. Graphik heißt eigentlich Schreibkunst, nur beschränkt sie sich nicht auf die Zeichen unserer Schreibrift, sondern findet unendlich mannigfaltige Symbole zum Ausdruck der verschiedensten Gefühle.*³⁸⁶

Ähnlich ein ebenfalls anonymes Autor in einem Artikel über Zeichnungen für die „Neue Galerie“ (gemeint ist das „Führermuseum“) in Linz:³⁸⁷

³⁸⁵ Adriani 1942, S. 28.

³⁸⁶ N. N. 1939 – Die grosse Deutsche Kunstausstellung, S. 45.

³⁸⁷ Birgit Schwarz verweist auf den bewussten Aufsatz in Kunst dem Volk in Zusammenhang mit dem „Führermuseum“. In ihrem Buch über die Fotoalben, die die Bestände des geplanten Museums in Linz dokumentieren, untersucht sie, wie diese in den Medien, unter anderem in Kunst dem Volk, propagiert wurden. Laut Schwarz wurde erst ab 1942/43 die Öffentlichkeit von der Sammlung unterrichtet – daher wurden zuvor bloß einzelne Werke daraus abgebildet, jeweils ohne Hinweis auf deren Bestimmungsort. Schwarz zufolge steht die PR für die Sammlung in Zusammenhang mit der Kapitulation bei Stalingrad am 2. 2. 1943: „Die Verbundenheit zwischen dem deutschen Volk und seinem ‚Führer‘ nahm massiv ab. Ab diesem Zeitpunkt war Hitler an einer Publikation seiner Sammeltätigkeit ‚für das deutsche Volk‘ höchst interessiert, wohl, um so seine persönliche Verbundenheit und seinen unerschütterlichen Glauben an eine grandiose und positive Zukunft Deutschlands zu demonstrieren.“ (Schwarz 2004, S. 25).

Man kann die deutsche Kunst nicht darstellen, wenn man nicht die Zeichnungen und Graphik mit in die Betrachtung zieht. Sie gerade gehört [sic] zum ureigensten Besitz, ist ureigenste Sprache, die zu gewissen Zeiten auch weit über unsere Grenzen hinaus gehört und verstanden wurde. [...] Gerade, daß die Zeichnung zwischen dem Ungestalteten und Allzufertigen die Mitte hält, daß sie das Schwebende auszudrücken vermag und damit jeder Regung des Gefühls folgen kann, gerade das hat sie dem Deutschen als Ausdrucksmittel notwendig gemacht. Denn hier lassen sich in schneller Niederschrift Gedanken, Visionen festhalten, hier kann die weite Umwelt in ihrer hundertfältigen Gestalt bildhaft begriffen werden, zu jedem Dienst bietet die Zeichnung sich an und ihr wundersames Gefüge von Linien und Flächen beflügelt immer von neuem die Phantasie.³⁸⁸

Auch Gert Adriani betont eine vermeintlich deutsche Liebe zum Detail, wenn er in einem Artikel über Aquarelle und Zeichnungen im 19. Jahrhundert Ludwig Richter zitiert:

[...] wir dagegen hielten es [im Gegensatz zu den französischen Malern] mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. [...] ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben.³⁸⁹

Es soll hier nicht Ludwig Richter einer jene des Nationalsozialismus vorwegnehmenden Kunstauffassung verdächtigt, sondern verdeutlicht werden, wie durch selektive Wahrnehmung ein Bild des Deutschen schlechthin produziert wird, das im Narrativen und Detailverliebten begründet liegt.

³⁸⁸ N. N. 1943 – Handzeichnungen für die neue Galerie, S. 19.

³⁸⁹ Adriani 1943 – Aquarelle und Zeichnungen, S. 16-17.

Wenn vorher davon die Rede war, dass die bevorzugt „intime“ und einsame Kunstbe-
trachtung in der deutschen Stube als einer der Gründe für die Vorherrschaft der Grafik
eruiert werden, so ist damit eng eine Sichtweise verbunden, die diese auch in der deut-
schen „Innerlichkeit“, dem „Geistigen“ und „Mystischen“ ortet. Wie weiter unten detail-
lierter ausgeführt, gilt hier der Deutsche als Mensch mit reichem Innenleben, der Äußer-
lichkeiten mit Desinteresse begegnet.³⁹⁰ So schreibt Gert Adriani in einem Aufsatz über
Raffaels Zeichnungen:

*Wenn bei Raffael die Linie im Dienste einer klassisch einfachen Grundhaltung
steht, besitzt sie bei Dürer Eigenwert und geht in lebendig bewegter Weise den
kleinen und kleinsten Bildungen nach. Die Modellierung eines Körpers, bei Dürer
stets bewegt und von innen empfunden, gilt Raffael nur insoweit, als sie für die
klare Ausbreitung des Stellungsmotivs wichtig ist.*³⁹¹

Derselbe:

*Für den Deutschen war die Handzeichnung [...] ein selbständiges Kunstwerk für
sich, das den überquellenden Reichtum der Gedanken und den Strom deutschen
Formempfindens enthält. Der innerliche Zug im deutschen Wesen fand in der
Handzeichnung die ihr gemäße äußere Gestalt. Daher ist sie auch die reinste Ver-
körperung des deutschen künstlerischen Geistes.*³⁹²

Andererseits, und hier tut sich ein Widerspruch auf, wird mitunter in denselben Aufsät-
zen, die das vermeintlich so reiche, mystische Innenleben des Deutschen in Zusammen-
hang mit der Grafik bringen, wiederum das „Klare“ der Linie betont:

*Wieder ist es die Zeichnung, die reine, klare Linie, die am deutlichsten und lau-
tersten die neue Gesinnung zum Ausdruck bringen kann.*³⁹³

³⁹⁰ Die Methode, „nordische“ Eigenschaften in starker Kontrastierung zum „Südlichen“ oder aber „Franzö-
sischen“ herauszuschälen, hat, wie weiter unten ausgeführt, kunsthistorische Tradition. Hier dient sie jedoch
vor allem dazu, das Deutsche als anderen Kulturen überlegen zu deklarieren.

³⁹¹ Adriani 1944 – Raffaels Handzeichnungen, S. 48.

³⁹² Adriani 1944 – Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten, S. 7.

³⁹³ N. N. 1943 – Handzeichnungen für die neue Galerie, S. 19.

In *Kunst dem Volk* wird also die Grafik als typisch deutsche künstlerische Äußerungsform dargestellt. Die Gründe dafür werden darin geortet, dass sie einerseits Narrativität („Fabelerlust“) unterstütze, andererseits einer ebenfalls angeblich typisch deutschen Veranlagung zum Verinnerlichten entgegenkomme. Für den angeblichen, Qualität wie Quantität gleichermaßen betreffenden, Reichtum an Grafik und Zeichnung werden aber auch soziale Strukturen verantwortlich gemacht: Da der deutsche Mensch sich am liebsten, dem „Rhythmus“ des „deutschen Geisteslebens“ gemäß, im Eigenheim aufhalte – ganz im Gegensatz zum Italiener – betrachte er auch die Kunst lieber für sich allein; und dafür, so die Folgerung, eigne sich die Grafik eben am besten.

3.1.2. „Im Gemüt ergriffen“: Tiefsinnigkeit, Melancholie, Mystik

Die Vorstellung, dass sich „das Deutsche“ durch eine besonders starke Hinwendung zum „Innerlichen“, zur eigenen „Seele“, zum „Gemüt“ kennzeichne, hat, spätestens seit der Romantik, eine lange Geschichte.³⁹⁴ In der Kunstgeschichtsschreibung grenzt man sich damit gerne vom „Südländischen“, das mehr auf die „repräsentative Geste“ setze, ab. Damit ist die kunsthistorische Sicht auf die Romantik verbunden, eine Epoche, die in *Kunst dem Volk* wie im NS-Kulturbegriff überhaupt eine große Rolle spielt.

Zunächst soll erläutert werden, in welcher Form sich die Vorstellung vom Deutschen als Introvertiertem in *Kunst dem Volk* äußerte, welche künstlerischen Folgeerscheinungen diesem (Selbst-)Bild zugeschrieben und wie es eingesetzt wird, um die eigene (nicht nur künstlerische, sondern auch moralische) Überlegenheit zu demonstrieren.

Charakteristisch für diese Sichtweise ist, dass damit eine Art Überzeitlichkeit – ähnlich wie dies bereits im vorigen Kapitel über die Kunstgeografie festgestellt wurde, wo dies jedoch über die Kausalverbindung Kunst – Landschaft geschah – konstruiert wird: Die besondere seelische Gefühllichkeit liege dem Deutschen sozusagen im Blut, auf immer und ewig.³⁹⁵ So schreibt Karl Strobl in *Kunst dem Volk*:

³⁹⁴ Safranski 2007.

³⁹⁵ Siehe dazu auch Schwarz 2009, S. 156.

*Wir Deutsche, Künstler oder Nichtkünstler, naiv oder schon durch Kunst gebildet, finden zum Kunstwerk erst eine sichere Haltung, wo es uns im Gemüt ergriffen hat. Wir wollen und müssen empfinden, daß das vom Künstler Dargestellte uns als ein Teil von uns selber angehört.*³⁹⁶

Ähnlich klingt es, wenn Franz Ottmann in einem Aufsatz über das Romantische „an sich“ (Abb. 33) schreibt:

*„Romantisch“ – noch immer ein Lieblingswort der deutschen Sprache, wenn auch nicht mehr in dem Maße wie vor hundert Jahren [...] – es webt doch so ein unverlierbares Stück deutschen Seelenlebens darin, daß es als heimlicher Oberton immer mitklingt, wenn wir „deutsch“ sagen.*³⁹⁷

Diese Hinwendung zum recht diffusen Begriff des „Romantischen“ impliziert nicht nur das Klischee von einem vermeintlich überdurchschnittlich reichen Seelenleben der Deutschen, sondern auch jenes von einem höheren künstlerischen Interesse an einem wie auch immer beschaffenen Inneren und dessen künstlerischer Bearbeitung. Damit versucht man sich über eine vermeintliche Oberflächlichkeit der Kunst südlich der Alpen zu stellen, die der bloßen Repräsentation und „Äußerlichkeit“ geziehen wurde. Exemplarisch führt dies etwa Heimo Kuchling in einem Aufsatz über Porträtmalerei vor (Abb. 34):

Zwei Merkmale fallen zuerst auf: Herbheit bei [Hans] Memling und weich modellierte Formen im Bildnis Antonello[da Messina]s. Spricht bei ihm vor allem die Form, so bei Memling der mimische Ausdruck. Norden und Süden: Leben, in sich gekehrt, und Wirkung nach außen: die repräsentative Geste. Dieser Kontrast tritt zwar nicht in reinster Form auf – es ist im niederländischen Bild Repräsentation und im italienischen seelischer Gehalt vorhanden –, aber beide Faktoren sind jeweils so gemischt, daß der eine oder der andere ausschlaggebender in Erscheinung tritt [...] bei Memling wurden jedoch nicht nur die Formwerte, sondern auch

³⁹⁶ Strobl 1942 – Rückblick auf die grosse Deutsche Kunstausstellung, S. 11-14.

³⁹⁷ Ottmann 1942 – Romantisch, S. 10.

*der innere Gehalt des Menschen dem Allgemeingültigen nähergerückt als bei Messina. Das ist mittelalterliches Erbe.*³⁹⁸

Freilich macht sich Kuchling nicht die Mühe, detaillierter zu erläutern, worin denn der „innere Gehalt“ in Memlings Porträt im Gegensatz zu jenem von Antonello da Messina liege. Eine Steigerung erfährt die „Innerlichkeit“ jedoch noch von Dürers Porträt, den Kuchling zunächst mit Bartolomeo da Venezia vergleicht:

*In den Werken Albrecht Dürers und Bartolomeo da Venezias kommt die Verschiedenheit des italienischen und deutschen Renaissancekünstlers noch klarer zum Ausdruck. Bartolomeo zeigt sich als nahezu Formalist, dem die seelisch-geistige Individualität fast gar nichts, die formelhafte Gestaltung fast alles bedeutet. [...] Der Künstler ging nicht vom Erlebnis, sondern von seinem Formkönnen aus [...] Ein Blick zu Dürer – und ein Strom innerer Wärme reißt uns fort. Verglichen mit Memling, tritt im Bildnis Dürers die Essenz der Form in bedeutend schwächerem Maße zutage, die Persönlichkeit spricht uns dafür wärmer und mitteilbarer an. Ist die Form des Niederländers noch straff und den inneren Gehalt bändigend, so schmiegt sie sich bei Dürer dem Innenleben an, sie ist daher differenzierter und lebendiger.*³⁹⁹

Kuchling äußert übrigens mehr als einmal seine Verachtung für die italienische Kunst, handle es sich nun um die Malerei der Hochrenaissance⁴⁰⁰ oder aber die spätrömische Porträtskulptur.⁴⁰¹ Jedenfalls klingt schon in seiner Ansicht, dass der „innere Gehalt des Menschen dem Allgemeingültigen nähergerückt“ sei, eine weitere Überlegung an, die wir häufig in *Kunst dem Volk* auffinden: Jene, dass erst durch die Kenntnis und Hinwendung zum „Seelischen“, „Innerlichen“ ein Weltverständnis erreicht werden könne – über das Konkrete, Spezifische einer Darstellung, eines Kunstwerkes hinausgehend. Für die Kunst bedeutet das, dass erst derjenige, der in seine Seele schaue, auf dem Weg zu einer „allumfassenden“ Wahrheit sei, die die Menschheit durchwirke. Im Gegensatz dazu könne auf

³⁹⁸ Kuchling 1941 – Meisterwerke der Bildnismalerei, S. 28.

³⁹⁹ Ebda, S. 28.

⁴⁰⁰ Kuchling 1942 – Klassische Werke der italienischen Malerei.

⁴⁰¹ Kuchling 1939 – Das römische Antlitz.

einer „äußerlichen“ Ebene – die ja der Kunst südlich der Alpen zugeschrieben wird – bloß das jeweils Spezifische erfasst werden. Dies legt den Schluss nahe, dass letztere damit unweigerlich an der Oberfläche bleibe.

Man richtet sich auch bewusst gegen das rationale, systematische, wissenschaftliche Erforschen der Welt – dies wird sogar als schädlich dargestellt. Wichtiger und fruchtbringender erscheint ihr mythisches, undefinierbares, emotionales Erfassen. So schreibt Franz Ottmann in einem Aufsatz über die deutsche Romantik:

So glitt im ganzen [während der Renaissance] das dem Jenseitigen hingewandte innere Leben zu einer immer mehr diesseitigen Weltanschauung hinüber. Das bedeutete: Schärfung des messenden, auflösenden Verstandes, aber auch Schwächung der intuitiven Begabung, für viele zuletzt: dürren Intellekt, Erlahmen der schöpferischen Kräfte.⁴⁰²

Auch wenige Zeilen weiter unten stellt Ottmann Emotion über Intellekt, wenn er von einer „Schwächung des Zusammenhangs mit dem Ewigen, eine[r] nüchternen Versachlichung“ spricht, die mit der Renaissance eingetreten sei und wieder die seelische Introspektion als dem Wissenschaftlich-Rationalen überlegen preist:

Es ist offenbar in uns ein geheimer Sinn für diesen Zusammenhang lebendig, der freilich, der Natur der Sache nach, nicht mit Beweisen auftreten kann, wie das Gefühl eben immer Mühe hat, sich zu rechtfertigen. [...] Und da mag das Lichtproblem technisch noch so glänzend gelöst sein [...], wem ein Bild nicht dieses geheime Merkzeichen trägt, den läßt es im Grunde kühl auch bei aller Bewunderung der Malkunst.⁴⁰³

Und weiter unten:

Um 1800 begann die Auflösung des Barocks. Damit war die Gefahr, jenen heimlichen und doch so urwesentlichen Zusammenhang zu verlieren, in nächste Nähe

⁴⁰² Ottmann 1943 – Bildwerke deutscher Romantik, S. 2.

⁴⁰³ Ebda., S. 2.

gerückt, im deutschen Bereiche um so deutlicher, als sie durch das tolle Treiben der französischen Revolution, ihrer Vergöttlichung der Vernunft, offensichtlich genährt, das Ergebnis als großer Gewinn gepriesen wurde. Vielleicht ist dies der tiefste Sinn der Romantik [...], daß sie sich gegen diese Gefahr zu wehren, die deutsche Seele dagegen zu schützen, eine ganz von der Seele her bestimmte Betrachtungsweise durchzusetzen suchte.⁴⁰⁴

Die Naturwissenschaften, so scheint Ottmann mit seinem Beharren auf einen „heimlichen und doch so urwesentlichen Zusammenhang“ zu sagen, könne stets nur Segmente der Welt betrachten, während das „Gefühl“, das freilich „Mühe hat, sich zu rechtfertigen“, das große Ganze zu erfassen vermöge. Freilich hat der Autor Schwierigkeiten, seine – natürlich, wie sich noch zeigen wird, keineswegs singuläre – krude Argumentation anhand von Beispielen aus der Kunst der deutschen Romantik darzulegen. Worin genau die „ganz von der Seele her bestimmte Betrachtungsweise“ besteht, führt er nicht aus, wenn er in Folge die Arbeit von Künstlern wie Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch oder Ludwig Schnorr von Carolsfeld eher in aufzählender als inhaltlich schlüssiger Art beschreibt. Die einzige Stelle, an der Ottmann halbwegs nachvollziehbar eine künstlerische Epoche aus dem Konzept deutscher Innerlichkeit, herleitet ist jene, an der er – auch dies ein romantischer Topos – die „Sehnsucht“ bemüht, kurioserweise, um ein Phänomen zu erläutern, das mit der Romantik rein gar nichts zu tun hat:

Und dann gab es da noch ein gegensätzliches Erbe aus dem großen Bestande des Barock: die Antike; also die Klassizisten. Aber das romantische Fluidum der Zeit war doch so stark, daß es auch in manche Werke jener Realisten und dieser Klassizisten eindrang. Ja, ist nicht sogar in der Baukunst die ganze Neu-Gotik, Neu-Renaissance von einem elegischen Zug der Sehnsucht nach der entschwundenen Formsicherheit durchwirkt?⁴⁰⁵

Demnach ist die „Sehnsucht“ nach einer längst vergangenen Zeit für Neogotik und

⁴⁰⁴ Ebda., S. 3.

⁴⁰⁵ Ebda., S. 2-3.

-renaissance verantwortlich. Auf diese Weise wird selbst der ansonsten so verachtete Historismus interessant.⁴⁰⁶ Die „Sehnsucht“ der Romantik wird bei Ottmann auch an anderer Stelle zu einer nach der Vergangenheit, aber auch nach einer Idealwelt:

Und nicht nur die Sehnsucht des Menschen um 1800 nach dem Mittelalter, dieses selber war schon Romantik: die Sinnesart des deutschen Ritters [...] seine Aufgabe, zum Schutze der Wehrlosen gegen Unholde aller Art zu kämpfen; ganz allgemein die Sehnsucht jener Menschen nach einer höheren, reineren Welt; die Kirchen, die das verkörperten mit ihren zum Himmel aufstrebenden Pfeilern und Türmen, ihrem geheimnisvollen Halbdunkel [...].⁴⁰⁷

Die zentrale Vorstellung vom Versponnenen, dem Mythischen Zugeneigten, Märchenhaften und Fantastischen, für das der nordische Mensch und seine Kunst besonders begabt seien, bemüht auch ein anonymes Verfasser, wenn er dem Phänomen des „Gespenstischen in der Kunst“ einen Aufsatz widmet – vor allem dreht es sich darin um Vertreter der Malerei nördlich der Alpen, Pieter Bruegel d. Ä. und Hieronymus Bosch; auch Hans Baldung Grien wird breiter Raum gewidmet. Goya dagegen wird nur am Rande erwähnt, Künstler anderer Länder wie etwa der Brite Peter Blake oder der Franzose Gustave Doré – eine Erwähnung ihrer Werke in diesem Kontext wäre naheliegend – kommen gar nicht vor. Der Anonymus mutmaßt:

Die wehenden, zu vieldeutigen Gebilden sich verdichtenden Nebel der nordischen Länder haben ihre Bewohner mehr grüblerisch, zu Träumen geneigt gemacht und dies Außen und Innen zusammen haben es bewirkt, daß bei den germanischen Völkern jene Vorstellungen sich ausbilden konnten, die wir als gespenstisch bezeichnen.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶Über „verlogene, aus unzähligen Stilarten zusammengesuchte[n] Baugreuel[n]“ schimpft etwa ein Anonymus (N. N. 1939 – Das Haus der deutschen Kunst, S. 4). Und Bruno Grimschitz meint: „Der Historismus [...] mit seinem [...] immer bedingungsloser vordringenden Begriff der ‚geschichtlichen Wahrheit‘ zwang doch wieder alle Phantasie nieder zur exakten Naturtreue.“ (Grimschitz 1939 – Die österreichische Geschichtsmalerei, S. 46).

⁴⁰⁷ Ottmann 1942 – Romantisch, S. 10. An dieser Stelle erwähnt der Autor auch Wilhelm Pinders „Romantik in der Kunst um 1500“.

⁴⁰⁸ N. N. 1940 – Das Gespenstische in der Kunst, S. 18.

Ähnlich hört es sich an, wenn Albert Frank über Moritz Schwind bemerkt:

Schwinds erstes Kunstschaffen, wie sein jugendliches Geistesleben fallen in die damalige Zeitrichtung der „Romantik“ [...] Die sich von dem nur auf äußerliche Wirkung bedachten, jede Phantasie und jedes Volkstum ausschließenden Klassizismus abwendete und in Kunst, Literatur und Geistesleben zu dem der äußeren Erscheinung innewohnenden Seelischen zurückkehrte. Dabei griff der Zeitgedanke auf die Geistesepoche vor der großen italischen Überflutung durch die Renaissance, auf die Epoche des deutschen Volksbewußtseins, wie es in den erzählenden Dichtungen des Mittelalters, der Volkslieder entscheidend hervorgetreten ist. Diesen Geist des Wunderhaften, Phantasie-Erregenden, von poetischem Zauber Umstrahlten hat Schwind mit begeistertem Herzen und heißen Sinnen in seinen Jugendtagen in sich aufgenommen [...].⁴⁰⁹

Auffällig ist auch hier, dass einmal mehr recht tendenziös über die italienische Renaissance berichtet wird. Es wird suggeriert, dass die „nordischen“ Länder durch die „große italische Überflutung“ ihre Identität verloren hätten. In Rückbesinnung auf das eigene Mittelalter jedoch kann die deutsche Künstlerschaft in der Romantik wieder in sich gehen, sich vom „auf äußerliche Wirkung bedachten“ Klassizismus abwenden und erneut den „Geist des Wunderhaften, Phantasie-Erregenden, von poetischem Zauber Umstrahlten“ atmen.

In der Vorstellung vom Deutschen als besonders dem „Innerlichen“ zugewandten Menschen schwingt immer ein gewisses Maß an Antirationalismus mit, verdeutlicht etwa von Ottmann, wenn er von der „Vergöttlichung der Vernunft“ spricht; die vermeintliche Tiefgründigkeit des „deutschen Wesens“ gilt dabei als Bedingung eines künstlerischen Ausdrucks. Die deutsche Kunst wird insofern als der italienischen überlegen dargestellt, als im Süden mehr Wert auf Oberflächlichkeit und Repräsentation gelegt werde, im Norden man sich dagegen auf das „Ganzheitliche“ und ewig Währende konzentriere. Diese Gegenüberstellung suggeriert freilich auch ein moralisches Urteil.

⁴⁰⁹ Frank 1942, S. 4.

3.1.3. „Wo wir höhere Einordnung erwünschen...“: Naturverbundenheit

In engem Zusammenhang mit dem Topos einer genuin deutschen Innerlichkeit mit Ganzheits- und Ewigkeitsanspruch, wie er in *Kunst dem Volk* exemplarisch transportiert wurde, steht die Vorstellung davon, dass der deutsche oder nordische Mensch in besonders inniger Verbindung mit der Natur stehe. Für die Kunst bedeutet das hier, dass deutsche Künstler als überdurchschnittlich begabt auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei propagiert werden. Dementsprechend erfährt dieses Genre in *Kunst dem Volk* besondere Wertschätzung: Auffallend häufig wird darüber berichtet. In diesem Zusammenhang ist die Donaueschule von besonderer Bedeutung: Deren Proponent Albrecht Altdorfer wird durchwegs gerne porträtiert und als „Erfinder“ der Landschaftsmalerei hervorgehoben. Gert Adriani schreibt etwa:

*In den Gemälden, den Handzeichnungen und Aquarellen und den Radierungen der Reifezeit erscheint dann die staffagelose Landschaft, die rein um ihrer selbst willen dargestellt wird. Gerade dadurch ist Altdorfer der große und erste Landschaftskünstler seiner Zeit geworden. [...] Neu daran war vielmehr, daß er die reine Landschaft zum absoluten Kunstwerk erhob und damit einer der ersten deutschen Künstler einer naturgebundenen Weltfreudigkeit wurde.*⁴¹⁰

Aber auch Wolf Huber wird als „urdeutscher“ Künstler hoch geschätzt. So schreibt derselbe Autor über dessen Landschaftszeichnungen:

*Über ihre Bedeutung für die Entdeckung der Landschaft in der deutschen Kunst hinaus legen sie Zeugnis ab vom ewigen Wesen deutscher Kunst überhaupt. Der tiefe Sinn für die bewegte und lebendige Linie, die Kunst der Flächenbeherrschung und die Einheit von Natur und Menschengestalt heben sie trotz ihres äußerlich so bescheidenen Charakters in die Sphäre großer Kunst.*⁴¹¹

⁴¹⁰ Adriani 1943 – Die deutsche Landschaft, S. 25.

⁴¹¹ Adriani 1942, S. 32.

Und Walther Buchowiecki bemerkt in einem Text über den Otto-Wagner-Schüler Marcell Kammerer (1878-1969),⁴¹² der in der NS-Zeit als Maler einigermaßen anerkannt war und in vorliegender Arbeit bereits als Verfasser eines NS-freundlichen Vorwortes in *Österreichische Kunst*⁴¹³ erwähnt wurde:

*Hat die deutsche Kunst auch im Geschichtsbild, im Bildnis, in Altartafeln und Andachtsbildern, im Sittenstück, in Schilderungen von Göttermären und Sinnbildern allzu Großes geleistet, in keinem Zweig der Malerei gab sie so ihr tiefes Wesen kund wie in der Landschaft, der Erzählung von den ergreifenden Wundern der uns umgebenden Natur mit all ihren Geheimnissen und Unbegreiflichkeiten. Tatsachen, die bis in die Uranfänge des künstlerischen Ringens der Menschheit zurückführen, belehren uns, daß die Pflege der reinen Stimmungslandschaft urnordisch ist. Daß sie in der deutschen Kunst zwar zeitweise stark zurückgedrängt wurde, aber nie gänzlich versiegte, ist mit ein Beweis für die nordische Haltung der deutschen Kunst.*⁴¹⁴

Worin genau die „Tatsachen, die bis in die Uranfänge des künstlerischen Ringens der Menschheit zurückzuführen“ seien, liegen, das erläutert Buchowiecki freilich nicht. Auch in Sachen Naturverbundenheit jedoch grenzt man die deutsche Kunst bewusst gegen Italien oder aber Frankreich ab, um die eigene (auch moralische) Überlegenheit auszudrücken – wie dies schon in Punkt 3.1.2. in Bezug auf die „Innerlichkeit“ festgestellt werden konnte. So schreibt derselbe Autor etwa in einem Text über das Stilleben:

Fühlen wir in fast pantheistischem Sinne das All und jedes Ding in ihm belebt, ja uns als Lebewesen irgendwie verwandt und nahestehend, so sind dem Romanen auch die betörendsten Blumensträuße und schwellendsten Blütengewinde „tote Natur“. Diese unter den Völkern verschiedene Einstellung zum Stilleben spricht sich auch deutlich genug in der Pflege dieses Gegenstandes als Bildthema aus: während der Zahl der uns von holländischen, flämischen und deutschen Meistern

⁴¹² Zu Kammerer siehe Whyte 1989; Hiti 1989.

⁴¹³ Kammerer 1938.

⁴¹⁴ Buchowiecki 1940, S. 34.

*überkommenen Stilleben fast unübersehbar ist, fehlt es in der französischen Malerei in breiter Schicht fast, in der italienischen ganz.*⁴¹⁵

Dass diese Argumentation so nicht ganz stimmt, müsste der Autor selbst wissen. So kommt er nicht umhin, zu erwähnen, dass das erste Stilleben ja von einem Venezianer gemalt wurde (die Rede ist von Jacopo de' Barbaris „Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen“ von 1504), worüber sich der Autor zwar wundert. Allerdings findet er schnell eine in sein Konzept passende Erklärung – schließlich habe Jacopo de' Barbari viele Jahre in Deutschland verbracht, wo er „wohl so unter dem Einfluß der ihn umgebenden Kunst stand, daß er nur durch sie zu dieser Schöpfung angeregt worden sein kann.“⁴¹⁶ Die wegweisenden Stilleben anderer italienischer Künstler – wie etwa der „Fruchtkorb“ von Caravaggio – werden hier völlig ignoriert.⁴¹⁷ So wird nicht nur fälschlicherweise behauptet, dass das Stilleben in Frankreich und in Italien so gut wie gar nicht existiert habe – was sich leicht widerlegen lässt⁴¹⁸ –, sondern auch der Eindruck erweckt, dass das „Rebhuhn“ nur zufällig durch die Hand eines Italieners geschaffen wurde. De' Barbari scheint in Buchowieckis Darstellung bloß etwas vollendet zu haben, das in der deutschen Kunst ohnehin längst präfiguriert war.

Die bewährte Konfrontationsstellung zwischen der Kunst nördlich und südlich der Alpen bemüht auch Heimo Kuchling in seinem Aufsatz über die italienische Malerei (Abb. 35), in dem er eigentlich nichts anderes tut, als das Sujet seiner Betrachtung in Grund und Boden zu stampfen – um die deutsche Kunst als alles überstrahlende Alternative zu preisen:

Dem deutschen Menschen bedeutet die Natur [...] nicht einfach eine Gegebenheit, in die er gestellt ist und an der er mehr oder weniger Anteil nimmt, sondern sie ist

⁴¹⁵ Buchowiecki 1944, S. 1.

⁴¹⁶ Ebda., S. 2.

⁴¹⁷ Die jüngere Forschung sieht die Ursprünge des Stillebens anders: So führt Eberhard König die „Suche nach den frühesten Stilleben [...] in die verschiedensten Gegenden Europas.“ Gerade de' Barbaris Gemälde findet der Autor in Hinblick auf den „Streit zwischen Norden und Süden“ um die Erfindung des Stillebens wenig hilfreich, da es von einem Italiener für die aus Savoyen stammende Margarete von Österreich geschaffen wurde, die „wie kaum eine andere die burgundische Kultur in den Niederlanden“ repräsentiert habe. Für ihn ist Caravaggios „Fruchtkorb“ (1590-1600) das erste Stilleben – de' Barbaris „Rebhuhn“ gilt ihm nicht als solches, da es wahrscheinlich nicht nach der Natur gemalt sei; siehe: König / Schön 1996, S. 30-31. Sybille Ebert-Schifferer findet die Diskussion überhaupt obsolet; um 1600, schreibt sie, habe die „Marktnachfrage und Produktion von Stilleben explosionsartig“ zugenommen, „plötzlich traten sie in den Niederlanden, in Deutschland, Spanien und Italien gleichermaßen auf.“ (Ebert-Schifferer 1998, S. 75).

⁴¹⁸ Ebert-Schifferer widmet lange Kapitel der italienischen und spanischen Stillebenmalerei (Ebert-Schifferer 1998, S. 173-222) sowie der französischen (ebda., S. 223-258).

ihm eine Lebenseinheit, die ihn zutiefst erfasst und mit der er einen harmonischen Einklang ersehnt. Seine ganze Kunst ist daher darauf gerichtet, eine Vermittlung zwischen Mensch und Natur hervorzurufen. In ihr versucht er [...] sich einer übergeordneten idealen Einheit einzubauen.⁴¹⁹

Die Idee genetisch bedingter deutscher Naturliebe erscheint von der Sehnsucht nach einem großen Ganzen getragen, einem Kosmos, in der sich das „Volk“ mit der Natur zu einer höheren Ordnung füge. Dies ist freilich ein zutiefst romantischer Gedanke.⁴²⁰ Kuchling bringt es so auf den Punkt:

Blicken wir auf die italienische Malerei, so erschauen wir nicht eine von uns ersehnte Mensch-Natur-Einheit, sondern es tritt uns die menschliche Gestalt als alles beherrschend entgegen. Wo wir höhere Einordnung erwünschen, setzt der Südländer sich selbst als das höchste Prinzip und unterstellt sich alles Außermenschliche [...] der Italiener malt sich groß und mächtig vor einer nur als Hintergrund dienenden Landschaft; sie ist nur da, um noch ausdrucksvoller die Bedeutung, die er sich zulegt, durch ihr Untergeordnetsein herauszuheben.⁴²¹

Kuchling behauptet also, dass in der deutschen Kunst so etwas wie eine Mensch-Natur-Einheit transportiert werde – in der italienischen dagegen bloß der Wille, sich die Erde untertan zu machen. In Kuchlings Argumentation betrifft dies nicht nur die Kunst. Letztlich läuft diese nämlich darauf hinaus, dass das Vereinheitlichende, Massenhafte dem Individualismus vorzuziehen sei:

⁴¹⁹ Kuchling 1942 – Klassische Werke italienischer Malerei, S. 1.

⁴²⁰ Rüdiger Safranski schreibt in seinem Buch über die Romantik: „Die Heidelberger Romantik hatte bekanntlich, die Anregungen Herders aufnehmend, die Volkslieder, Märchen, Sinnsprüche gesammelt und nacherzählt. Man hatte den Blick vom schöpferischen Einzelnen auf das Volk gelenkt und dort eine poetische Substanz entdeckt, ein poetisches Volksvermögen. Friedrich Ludwig Jahn hatte 1819, um den Begriff der Nationalität einzudeutschen, den Ausdruck Volkstum gebildet, und Schleiermacher und Adam Müller hatten zum ersten Mal von Volksgemeinschaft gesprochen.“ Obwohl Safranski diese damaligen Begriffsbildungen als „unschuldig und, sieht man von Turnvater Jahn ab, auch unpoetisch und unpolitisch gemeint“ einordnet, bringt er es mit dem „völkischen Apriori“, das beispielsweise Goebbels propagiert habe, in Verbindung (Safranski 2007, S. 350-351).

⁴²¹ Kuchling 1942 – Klassische Werke italienischer Malerei, S. 1.

*Die Loslösung des Menschen aus einer Gemeinschaft bewirkt auch eine tiefere Trennung von Mensch und Natur, weil er, auf sich allein angewiesen, größere Anfechtungen erfährt und seine nur ihm eigenen Kräfte entschiedener anwenden muß.*⁴²²

Nicht einmal Leonardo da Vinci findet aufgrund dessen Kuchlings Wohlwollen, denn bei ihm sei der Mensch „nicht [...] rhythmisch in die Landschaft eingeordnet, sondern in den Vordergrund gestellt, das Bild beherrschend.“⁴²³ Bei all diesem Unwillen, den Menschen ein- und unterzuordnen – sei es in den kosmischen Naturzusammenhang, sei es in ein „Volkstum“ – kann auch die Kunst nur scheitern: Die italienische Malerei gleiche, so Kuchling, „einem Baum mit gesundem, kräftigen Stamme mit starken Ästen, jedoch dürreren Zweigen.“⁴²⁴

Ähnlich wie im vorigen Kapitel über die „deutsche Innerlichkeit“ wird auch, wenn es um die angeblich typisch deutsche „Naturverbundenheit“ geht, immer wieder vom Ewigen, Übergeordneten, Großen, Allumfassenden gesprochen. In Zusammenhang mit dieser Diskussion über das Verhältnis zwischen Mensch und Natur wird stets dafür plädiert, dass sich der Mensch der Natur unterwerfe, sich einem großen Zusammenhang einordne. Tut er das nicht, wird er nicht nur wehrlos gegenüber – wie auch immer gearteten – „größeren Anfechtungen“; auch seine Kunst verdorrt.

3.2. Das „Deutsche“ und „Nordische“ in der Kunstgeschichtsschreibung und -literatur seit Heinrich Wölfflin

3.2.1. Forschungsstand

Die Forschungsliteratur über den Begriff des Deutschen in der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung hält sich in Grenzen.⁴²⁵ Sibylle Ehringhaus weist in ihrer Dis-

⁴²² Ebda., S. 6.

⁴²³ Ebda., S. 6.

⁴²⁴ Ebda., S. 8.

⁴²⁵ Werner Hofmanns „Streitschrift“ mit dem Titel „Wie deutsch ist die deutsche Kunst“ erteilt der Vorstellung eines nationalen Kunstbegriff eine Absage. Er beschäftigt sich jedoch nur am Rande mit der NS-

sertation über den Germanenmythos nach, dass viele der Ideen und Vorstellungen (wie sie sich etwa auch in *Kunst dem Volk* und anderen Blättern finden) bereits 1933 ausformuliert waren.⁴²⁶ Dabei stützt sie sich besonders auf die Rezeption von germanischer Ornamentik. Ehringhaus weist nach, dass viele Kunsthistoriker – wie etwa Alois Riegl oder Wilhelm Worringer – die Klischees vom vermeintlich „typisch“ Germanischen / Deutschen / Nordischen häufig mit einer bestimmten Stilistik verknüpfen. Besonderes Augenmerk richtet sie auf populärwissenschaftliche Handbücher, die vor 1933 entstanden sind (unter anderem von Franz Kugler oder Richard Hamann), und die in ihrem Anspruch, Kunstgeschichte in einem vorgeblich logischen System zu beschreiben, einen nationalistisch geprägten Begriff des Germanischen, wie er später im Nationalsozialismus gang und gäbe war, vorwegnehmen. Sie geht in einem Unterkapitel auf die (erste) Wiener Schule mit Alois Riegl ein, der sich jedoch nicht ausführlich mit dem „Germanischen“ befasst hat. Einzig relevant in diesem Zusammenhang ist die Erwähnung von Riegls Schrift „Historische Grammatik der bildenden Künste“, in der dieser Stilentwicklungen aus klischeehaft vorgestellten Kategorien von „Rasse“ und Religion begründet, wie Ehringhaus ausführt:

Den aufschlußreichen und einzigen Versuch der Analyse „germanischen Kunstwollens“ unternahm Riegl in seinem unveröffentlichten Buchmanuskript über die Historische Grammatik der bildenden Künste der Jahre 1897/98. [Er] verknüpfte [...] hier feste stereotype Vorstellungen von Rasseeigenschaften und Religionszugehörigkeit mit formalkünstlerischer Gestaltung und begründete das Eine durch das Andere. Er unterschied zwischen Spätrömern, „unvermischten“ Skandinaviern, Deutschen oder Engländern und „römisch-germanischen Mischwesen“ in Nordfrankreich oder Spanien. Auf der einen Seite standen die Spätrömer, deren Kunst auf dem „Recht des Stärkeren“ beruhte, „der Intention der körperlichen Naturverbesserung“, auf der anderen Seite die „Germanen“, für die „das Wett-schaffen mit der vergänglichen Natur“ die Hauptsache war, die in ihren Zoomor-

Kunstgeschichtsschreibung und beantwortet die im Titel gestellte Frage damit, dass er der in Deutschland produzierten Kunst die „Bipolarität des europäischen Bewusstseins“ zuschreibt (Hofmann 1999, S. 21).

⁴²⁶Ehringhaus 1996.

*phasierungen und Bandverschlingungen ihre dem „Recht des Stärkeren“ widerstreitende „Naturanschauung“ ausdrückten.*⁴²⁷

Die Autorin vergleicht auch die unterschiedlichen, teils exakt der NS-Propaganda entsprechenden, teils ihr widersprechenden kunsthistorischen Schriften nach 1933. Sie legt jedoch Wert darauf, dass der Begriff des „Nordischen“ im Nationalsozialismus einer Bedeutungswandlung unterlegen sei, deutsche Kathedralen ebenso wie ägyptische Pyramiden und griechische Tempel umfassen kann.⁴²⁸

Charakteristisch für die von Ehringhaus erwähnten Kunsthistoriker ist, dass sie häufig mit Vergleichen arbeiteten, bei denen dann das Deutsche – was auch immer darunter zu verstehen war – als überlegen hervorging, ähnlich, wie dies in *Kunst dem Volk* der Fall war. Auch Jutta Held spricht diese Art des Vergleichs an, in diesem Fall bei Hans Jantzen, damals Ordinarius am Kunstgeschichte-Institut in München, der seine „Beschreibung deutscher Formcharaktere [...] komparatistisch“ entwickelte.⁴²⁹

Diese Art der Gegenüberstellung – aufbauend auf Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ – betont auch Susen Krüger Saß in ihrem 2008 erschienen Aufsatz „„Nordische Kunst“. Die Bedeutung eines Begriffes während des Nationalsozialismus“. Seit 1930, so Saß, sei der Begriff der „nordischen Kunst“ verstärkt mit dem „Rassebegriff“ verknüpft worden.⁴³⁰ Sie bemerkt einen Umschwung in der Auseinandersetzung damit insofern, als dass später zunehmend von einer quasi gewalttätigen Einflussnahme der italienischen auf die „nordische“ Kunst gesprochen werde.⁴³¹ Saß beschreibt, ähnlich Ehringhaus, die Wandlung des Begriffs des „Nordischen“, das, je nach Autor, jeweils unterschiedliche Länder umfassen kann (zunächst noch Deutschland, England, Nordfrankreich sowie die Niederlande, später auch Dänemark oder überhaupt der ganze skandinavische Raum), und das in der NS-Kunstgeschichte mit physischen Idealen – etwa bei Wilhelm Pinder und Paul Schultze-Naumburg – aufgeladen wird.⁴³² Kunsthistoriker, so weist Krü-

⁴²⁷ Ebda., S. 98.

⁴²⁸ Ebda., S. 169-170.

⁴²⁹ Held 2003, S. 30.

⁴³⁰ Krüger Saß 2008, S. 227.

⁴³¹ Ebda., S. 228.

⁴³² Paul Schultze-Naumburgs pamphletartige Publikationen sollen hier nur am Rande Erwähnung finden, da sie sich eher darauf konzentrieren, die Moderne zu verfemen (Schultze-Naumburg 1932) oder aber Kunstwerke in Zusammenhang mit „Rassenlehre“ zu stellen – wie etwa in seiner Schrift „Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst“, wo er Fotos von Menschen verschiedener Herkunft abbildet,

ger Saß nach, widmeten sich, wie etwa Alfred Stange, vor allem auch der Untersuchung von Einflüssen der deutschen auf die skandinavische Kunst; doch auch der Expressionismus wurde – in Zusammenhang mit dem Streit zwischen Goebbels und Rosenberg – als „nordisch“ charakterisiert. Krüger Saß resümiert, dass der Begriff der „nordischen Kunst“ während des Nationalsozialismus nicht eindeutig definiert werden kann, seine Bedeutung stark von ideologischen, politischen und territorialen Vorstellungen abhängig sei und sich zudem mit anderen Begriffen wie „deutscher“, „germanischer“ oder „arischer“ Kunst vermische.⁴³³

3.2.2. Die deutsche Grafik: Heinrich Wölfflin, Heinrich Lützel, Wilhelm Pinder

Auch in *Kunst dem Volk* – etwa in den Aufsätzen über die Italiener von Heimo Kuchling – ist dieses Gegenüberstellen vermeintlich nationaler Eigenschaften, wie bereits ausgeführt, zu beobachten. Vieles davon ist in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* aus dem Jahr 1915 schon vorformuliert. In den Unterkapiteln seines viel gelesenen Buches untersuchte er jeweils auch die „nationalen Charaktere“ bzw. „Historisches und Nationales“ seiner dichotomisch eingesetzten Begriffe wie etwa „Fläche und Tiefe“, „Klarheit und Unklarheit“ oder „Vielheit und Einheit“. In Zusammenhang mit der Zeitschrift *Kunst dem Volk*, die das „Grafische“ stets als „deutsch“ qualifizierte, soll im Folgenden vor allem Wölfflins Kapitel über „Das Lineare und das Malerische“ herangezogen werden.

Zwar schreibt dieser gleich am Anfang das „Zeichnerische“ (im Gegensatz zum Rembrandtschen „Malerischen“) Dürer zu – relativiert dies aber wieder, wenn er ein Vorherrschen des „Linearen“ ebenso, wenn nicht sogar noch mehr, in der italienischen Malerei (etwa bei Correggio und Leonardo) ortet. Wölfflin meint, dass sowohl im Süden als auch im Norden Anfang des 16. Jahrhunderts ein „klassischer Linearismus“ vorherrsche, auf den im 17. ein „malerisches Zeitalter“ folge. Dabei orientiere sich die italienische Kunst

um sie bestimmten „Rassen“ zuzuordnen. In diesem Text erklärt er nicht, *was* das „Nordische“ in der Kunst sei, sondern nur, *wo* es zu finden sei – das „Nordische“ zeichnet sich, wie auch Krüger Saß ausführt, mehr durch die Physiognomie des Abgebildeten als durch eine spezifische Formgebung ab (Schultze-Naumburg 1943). In unserem Kontext sind Schultze-Naumburgs Pamphlete wenig relevant, da sie sich mit der Kunstgeschichte nur auf sehr oberflächliche und spekulativ-absurde Weise auseinandersetzen.

⁴³³ Krüger Saß 2008, S. 243-244.

dennoch mehr an der Linie, die deutsche am Malerischen: „Für das plastische Gefühl der Italiener“, so Wölfflin, „ist die Linie immer mehr oder weniger das Element gewesen, in dem sich alle künstlerische Gestalt formte.“⁴³⁴ In der deutschen Kunst dagegen vereinige sich die Linie eher zu einem Bündel, als eine bestimmende Funktion in der Komposition zu übernehmen:

*Die deutsche Phantasie läßt alsbald Linie mit Linie sich verflechten, statt der klaren, einfachen Bahn erscheint der Linienbündel, das Liniengewebe; Hell und Dunkel treten früh zu einem malerischen Eigenleben zusammen, und die einzelne Form geht unter im Wogenschlag der Gesamtbewegung.*⁴³⁵

Der am Bonner Kunstgeschichte-Institut lehrende Heinrich Lützeler publizierte 1940 sein Buch „Die Kunst der Völker“ – im selben Jahr wurde ihm zwar, wegen „mangelnder Konformität mit dem Naziregime“, wie es im Metzler Kunsthistoriker Lexikon heißt, seine Venia Legendi entzogen.⁴³⁶ Dennoch fügt sich sein Text in die Kunstgeschichtsschreibung im Nationalsozialismus ein, wie sie auch von willfährigen Forschern betrieben wurde. Lützeler schreibt etwa, dass „die Kunst oft Gestalten hervorbringt, bei denen gleichsam nichts mehr an der Oberfläche liegt, sondern die aus einer undurchdringlichen Tiefe leben.“⁴³⁷ Insbesondere die deutsche Kunst habe „eine Neigung zur äußersten Formulierung und eine Richtung auf das Innerliche“. Diese beiden Eigenschaften erforderten „neue[n] technische[n] Lösungen“ vom Künstler – „ein solches Gestaltungsmittel findet er vor allem in der Graphik. In dem sie auf die Farbe verzichtet, lenkt sie den Blick intensiver auf das nicht mehr Sinnliche, Innerliche“, so Lützeler. Außerdem komme sie „der deutschen Vorliebe für Steigerungen, Verwesentlichungen entgegen.“⁴³⁸ Dass kurioserweise die Grafik als „neue technische Lösung“ bezeichnet wird, ist höchstwahrscheinlich einer Unachtsamkeit des Autors in der Formulierung zuzuschreiben. Inhaltlich jedoch wiederholt er eine Denkfigur, die sich in zahlreichen anderen, populärwissenschaftlichen wie akademischen, Texten findet: Weil sie sich auf das „Innere“ (was auch immer wir

⁴³⁴ Wölfflin 1915, S. 35.

⁴³⁵ Ebda., S. 35.

⁴³⁶ Betthausen 1999, S. 251-254.

⁴³⁷ Lützeler 1940, S. 250.

⁴³⁸ Ebda., S. 254.

darunter verstehen können) konzentriere, sei die Grafik eine typisch deutsche Kunsttechnologie.

Im selben Jahr schreibt Wilhelm Pinder, auch er diesen Gedanken nicht näher ausführend:

*Man könnte [...] von einem geheim graphischen Charakter aller vorwiegend deutsche Kunst sprechen, wobei auch die starke Rolle der wirklichen Graphik in unserer Gesamtgeschichte einen tiefen Sinn erhielte.*⁴³⁹

Ansonsten scheint man sich in der universitären Kunstgeschichte weitaus weniger Gedanken gemacht zu haben über eine vermeintliche Dominanz des Grafischen in der deutschen Kunst oder aber über ein verstärktes Vorkommen von Zeichnung und Druckgrafik, als dies in *Kunst dem Volk* der Fall war.

Ganz anders verhält es sich im Fall dessen, was verkürzend als „deutsche Innerlichkeit“ bezeichnet werden kann. Dieser Topos, der bereits in der Romantik konstruiert wurde, erlebte in der Kultur im Nationalsozialismus einen Aufschwung, der sich, auf teils eher kuriose Art untermauert, auch in der Kunstgeschichte niederschlug.

⁴³⁹ Pinder 1940 – Wesenszüge deutscher Kunst, S. 66.

3.2.3. „Verstand nicht einzig als Führer“: Antirationalismus und Verinnerlichung bei Julius Langbehn, Heinrich Wölfflin und anderen

Die Vorstellung, dass der deutsche Mensch besonders nach innen gewandt sei, existierte bereits im 19. Jahrhundert, wie Sibylle Ehringhaus in ihrem Text anhand von Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“ aus 1842/72 ausführt.⁴⁴⁰

Der in populistischer Sprache abgefasste, pamphletartige Aufsatz über „Dürer als Führer“ des deklarierten Antisemiten und Deutschnationalisten Julius Langbehn instrumentalisierte die Kunst Dürers, um die französische Moderne als verdorben, schwächlich und Ausgeburt kranker Fantasien darzustellen. Der Text war bereits 1904 in der Zeitschrift *Der Kunstwart* erschienen⁴⁴¹ und wurde 1928 posthum als Buch, versehen mit einem Vorwort des Malers Hans Thoma, publiziert (siehe Abb. 36).

Dass Langbehn ein Vorläufer der NS-Ideologie war, erkannte Charles T. Carr bereits 1938. Er weist hin auf Zusammenhänge zwischen Langbehns Text über Rembrandt,⁴⁴² der diesen als dem Boden verhafteter Künstler beschreibt, und „regionalist tendencies in German literature“.⁴⁴³ Weitere Parallelen findet der Autor in Langbehns „attac on the ‚false objectivity‘ and ‚intellectualism‘ of german science and philosophy“ zu „those [arguments] of which we hear so much today.“⁴⁴⁴ Des weiteren finde man bei Langbehn „that conception of the unity between the individual and the ‚Volk‘ which is so dear to the mind of the National Socialists“, so Carr.⁴⁴⁵

In seinem kurzen Text „Dürer als Führer“ bemüht Langbehn bereits das Image vom deutschen als besonders „seelisch“ veranlagten Mensch anhand der Figur Dürers, des deutschen Paradekünstlers schlechthin. Er konstruiert einen Antagonismus zwischen dem vermeintlich Französisch-Intellektuell-Gefühllosem und dem Deutsch-Seelenhaft-Gefühligem. Dabei werden freilich auch moralische Überlegungen transportiert:

⁴⁴⁰ Ehringhaus 1996, S. 27.

⁴⁴¹ Behrendt 1984, S. 27.

⁴⁴² Langbehn 1922. Birgit Schwarz vermutet, dass Adolf Hitler dieses Buch gelesen hat (Schwarz 2009, S. 40).

⁴⁴³ Carr 1938 S. 49.

⁴⁴⁴ Ebda., S. 50.

⁴⁴⁵ Ebda., S: 53.

*Das Gehirn will heutzutage die Seele vergewaltigen [...] Dieser Kampf beherrscht die ganze Gegenwart und mit am meisten deren Malerei. Je nachdem man sich in ihm auf die eine oder andere Seite stellt, wird man sich auch zur heutigen Kunst stellen. [...] Wir stellen uns ganz entschieden auf Seite der Seele.*⁴⁴⁶

Gezielt wird daraufhin Dürers Malerei gegen die französische Moderne ausgespielt, ein geradezu grotesker Gedankengang: Langbehn unterstellt dem Impressionismus, bloß einer Mode zu entsprechen im Gegensatz zu dem „Ewigkeitsanspruch“, den er bei Dürer erfüllt sieht und dem sich alle deutschen Künstler seiner Meinung nach stellen sollten – wie Langbehn als Fazit seines Aufsatzes schließt: „Möge Dürer [...] uns zum Siege führen – über inländische Mache, über ausländische Mode.“⁴⁴⁷ Selbst der Nürnberger Genius Loci wird beschworen und mit dem Charakterzug geistiger Tiefe versehen:

*Das ‚gegen den aufgangg der sunnen sehende‘ Dürerhaus an der altkaiserlichen Burg zu Nürnberg ist ein Ort für geistige Tiefschürfung. Dieser Bau, eine Art Stein gewordene Totenklage, ist zugleich eine Mahnung zur Lebensvertiefung für die Deutschen.*⁴⁴⁸

Dürer wird ein Hang, sich in das eigene Innere zu versenken, zugeschrieben und als im buchstäblich in die Wiege gelegt beschrieben. Dass dieser ihm vererbt worden sei, schließt der Autor alleine aus Dürers Porträt seiner Mutter:

*Das Großdenkende, in sich Versunkene Dürers erscheint in ihr vorgebildet. Seine Frömmigkeit, seine Innigkeit entstammt dem Treu- und Tugendgeist seines Elternhauses.*⁴⁴⁹

Typisch ist, wie vermeintlich vorhandene Eigenschaften eines Künstlers auf die Kunst umgelegt werden:

⁴⁴⁶ Langbehn / Nissen 1928, S. 7.

⁴⁴⁷ Ebda., S. 16.

⁴⁴⁸ Ebda., S. 7.

⁴⁴⁹ Ebda., S. 8

*Der Doppelzug in Dürer: sein Leben in der Enge und sein Streben in die Weite, kennzeichnet sich deutlich auch in seiner Kunst. Als Maler ist er beengt, als Zeichner frei und gewaltig.*⁴⁵⁰

Langbehn bleibt freilich die Beweisführung schuldig. Inwiefern Dürer „als Maler beengt, als Zeichner frei und gewaltig“ sei, verrät er seiner Leserschaft nicht. Jedenfalls strotzt der Text von derartigen Klischees, ob nun vom „Großtypus Dürer“ die Rede ist, der „durch seine Bodenwüchsigkeit und Seelenstärke geradezu das Rückgrat der deutschen Kunst“⁴⁵¹ bilde, oder davon, dass die „Seele [...] obenan“ stehe: „Alles andere ist untergeordnet. Die deutsche Kunst wird sich ihr Recht auf die Seele nicht rauben lassen.“⁴⁵² Sogar eine „Hunnenschlacht für oder gegen das Seelische“ ruft der Autor pathetisch aus: „Auch in diesem Kampfe entscheidet nicht die Mehrzahl – sondern die Schärfe des Schwertes, die Tiefe des Gefühls, die Festigkeit des Mutes.“⁴⁵³ Wieder ruft er auf, sich auf die „Seite“ des „Seelischen“ zu „stellen“, daher sei „die allein richtige Kunsterziehung und Kunstentwicklung [...] die, welche das Seelische an die Spitze stellt.“⁴⁵⁴

Julius Langbehn, der das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in München mit einer Dissertation über „Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst“ abgeschlossen hatte, hatte sich im Laufe der Zeit immer mehr mit dem Wissenschaftsbetrieb angelegt und sich derart alle Möglichkeiten auf eine akademische Laufbahn verbaut.⁴⁵⁵ Mit seinem 1890 erstmals aufgelegten Buch „Rembrandt als Erzieher“ erzielte er jedoch einen beispiellosen Erfolg; 1891 fügte er dem Text, der in den beiden Folgejahren zahlreiche Neuauflagen erlebte, ein Kapitel hinzu, in dem er sich dem Antisemitismus gegenüber zustimmend äußerte.⁴⁵⁶

Aber auch der ungleich seriösere, im akademischen Kontext verankerte und hoch geachtete Heinrich Wölfflin schwärmt von der deutschen Innerlichkeit, allerdings nicht in seinen berühmt gewordenen „Kunsthistorische[n] Grundbegriffen“, sondern in dem 1931 erschienenen Buch „Italien und das deutsche Formgefühl“:

⁴⁵⁰ Ebda., S. 8.

⁴⁵¹ Ebda., S. 12.

⁴⁵² Ebda., S. 15.

⁴⁵³ Ebda., S. 16.

⁴⁵⁴ Ebda., S. 16.

⁴⁵⁵ Stern 1963, S. 132.

⁴⁵⁶ Ebda., S. 141.

*Die Verschiedenheiten aber zwischen den deutschen Meistern, zwischen Dürer und Grünewald, so groß sie auch sein mögen, treten zurück oder bedeuten wenigstens nichts Entscheidendes neben der allen gemeinsamen neuen Macht der Empfindung.*⁴⁵⁷

Die italienische Kunst sei „klar“ und „Gestalt geworden“, so Wölfflin: „In Italien besitzt die isolierte Figur, das isolierte Bauwerk [...] einen Grad von Freiheit, den wir nicht kennen“. Im Gegensatz dazu verlange es die „Lebensstimmung“ des Deutschen „wieder unterzutauchen in das Element des Unbegrenzten, des Nicht-ganz-Verselbständigten, das in unendliche Zusammenhänge verflochten bleibt.“⁴⁵⁸ Weiter unten spricht er von einer „natürlichen Irrationalität der Deutschen“,⁴⁵⁹ und: „[...] genau so wie in der Malerei behält der Umriß in der deutschen Plastik etwas Schwebendes, Unbestimmtes.“⁴⁶⁰ Auch anderswo ist von „einem Schuß von Irrationalem“ die Rede, den die Deutschen in „allem Lebendigen“ fühlen würden. Eher absurd mutet die Behauptung an: „Der deutsche Individualismus verträgt sich mit viel Abhängigkeit.“⁴⁶¹

1935 erscheint Hans Jantzens „Geist und Schicksal der deutschen Kunst“. Jantzen erhielt 1935, nach Wilhelm Pinder, den Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Münchener Institut.⁴⁶² Ein Gutachten der Dozentenschaft der Johann W. Goethe Universität vom 12. März 1935 bescheinigt ihm, ein „unbedingt zuverlässiger Mann“ zu sein: „Politisch steht er durchaus auf dem Boden des nationalsozialistischen Staates.“⁴⁶³ Jantzen war Fördermitglied der SS sowie Mitglied der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt.⁴⁶⁴ Laut Jutta Held versuchte er dennoch – im Gegensatz zu anderen – eine gewisse Autonomie in seiner Forschung zu bewahren; so weigerte er sich etwa, ein Buch des radikal antisemitischen Strzygowski, der längst den Boden der wissenschaftlichen Seriosität verlassen hatte, zu besprechen.⁴⁶⁵

⁴⁵⁷ Wölfflin 1931, S. 3.

⁴⁵⁸ Ebda., S. 10.

⁴⁵⁹ Ebda., S. 72.

⁴⁶⁰ Ebda., S. 73.

⁴⁶¹ Ebda., S. 173.

⁴⁶² Held 2003, S. 24.

⁴⁶³ BArch Berlin, R 4901/13233.

⁴⁶⁴ BArch Berlin, R 4901/13267, Bl. 099 zitiert nach GKNS-WEL(<http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase12732>, Zugriff 28.03.2008).

⁴⁶⁵ Held 2003, S. 25.

Wie sehr Jantzen danach – gleich vielen seiner Kollegen – die Kunstgeschichte als Folie für nationale Klischees benutzte, zeigt sich unter anderem in seinem schmalen Buch „Geist und Schicksal der deutschen Kunst“. Schon am Anfang vertritt Jantzen die Meinung, dass „deutsche Kunst [...] zu fast allen Zeiten einen Zug zu geistiger und seelischer Höchstspannung, zu gefühlsbetontem Gehalt und zum übersinnlichen, unbekümmert um die für das Anschauliche gegebenen Formgrenzen“ aufweise, schreibt ihr „starke seelische Triebkräfte“ zu, die sie allerdings der Gefahr aussetzten, „in Eigenwilligkeit sich aufzulösen“.⁴⁶⁶ Weiter unten wiederholt er das Stereotyp mehrmals anhand verschiedener Beispiele:

*Ein in allen großen Epochen der deutschen Kunst oft zu beobachtender Zug, das inhaltlich Dargebotene möglichst drastisch und nach seinen gefühlsbetonten Seiten zur Erscheinung zu bringen und eben in dieser Erscheinung zu einer wesens-eigenen Form zu gelangen, ist auch in der Hildesheimer Erztür deutlich bemerkbar.*⁴⁶⁷

Über die deutschen Bildhauer in den französischen Dombauhütten des 13. Jahrhunderts schreibt Jantzen:

*Was sie in der Heimat schufen, war gleichwohl so von Grund aus heimatbedingt, daß gerade ein Vergleich der deutschen und französischen Plastik dieser Epoche den Wesensunterschied im Geiste der beiden Völker erkennen läßt. Französische Kunst hat immer Klarheit und Wohllaut der Form sich als verpflichtende Bindung gewählt. Deutsche Kunst dagegen sprengt in ihren Höhenlagen plötzlich und unvermutet seelische Bereiche von ungeheurer Tragweite auf, die den romanischen Völkern unbekannt bleiben.*⁴⁶⁸

Und auch er bemüht die Vorstellung davon, dass der Deutsche eine besondere Begabung für das Narrative habe:

⁴⁶⁶ Jantzen 1935, S. 5.

⁴⁶⁷ Ebda., S. 15.

⁴⁶⁸ Ebda., S. 20.

Die gesteigerte Lebendigkeit des Erzählens ist eine Grundkraft der deutschen Skulptur nicht nur zu dieser Zeit. Der Deutsche liebt es, seine Figurencharaktere auf der Darstellung von Gemütsbewegungen aufzubauen. Die Figuren sind „bewegt“, nicht von außen her, sondern aus ihrer seelischen Verfassung heraus.⁴⁶⁹

Der deutschen Kunst habe man „als wesenseigenen Zug gern eine Neigung zum Eigenwilligen, Phantastischen, Irrationalen, zu seelischer Hingabe, zu Verinnerlichung, zu Unbekümmertheit um die Form [...] nachgesagt“, so Jantzen.⁴⁷⁰

Ähnlich antirationalistisch argumentiert der bereits erwähnte Albert Erich Brinckmann. 1938 postuliert er in seinem Buch „Geist der Nationen. Italiener – Franzosen – Deutsche“:

Wir aber haben Scheu, die unermessliche Ganzheit des Lebens zu gliedern, nach Verstandesprinzipien zu ordnen, weil wir den Verstand nicht einzig als Führer gebrauchen können, weil wir auch ihn nur gelten lassen innerhalb der Ganzheit aller geistigen Kräfte, die sich ihm teilweise sogar leidenschaftlich widersetzen.⁴⁷¹

Was bedeutet das für die Kunst? Brinckmann: „Deutsche künstlerische Phantasie ist schweifend, formerfüllt, zugleich wie nordisches Liniengeflecht verwirrend und abstrakt [...] Sie streift, ja sie liebt das Irrationale [...] Sie mag anderen unverständlich und dunkel sein.“⁴⁷² Die Idee eines „nordischen Liniengeflechts“ ist nicht neu, schon Wölfflin hat, wie wir gesehen haben, in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ die „Linienbündel“ als charakteristisch deutsches Stilmerkmal definiert.

Eher von sekundärer Bedeutung ist das Buch „Die deutsche Nordseele“ von Josef Strzygowski, in dem dieser seine Betrachtungen der Kunstgeschichte mit antisemitischen Stereotypisierungen unterfüttert. Darin schreibt er 1940: „Der verderbliche Einfluß der Juden spitzt sich darauf zu, daß sie mehr noch als der Machtmensch [...] Feinde der Seele, damit

⁴⁶⁹ Ebda., S. 23.

⁴⁷⁰ Ebda., S. 33.

⁴⁷¹ Brinckmann 1938, S. 223.

⁴⁷² Ebda., S. 225.

der Indogermanen sind.⁴⁷³ Weiter unten: „Unser deutsches Grundwesen ist nun einmal der Seelenmensch.“⁴⁷⁴ Und: „Die Seele wird aus der Vorstellung [...] geboren. Daher sind erschütternde Schicksale die Voraussetzung für das Erstarren der Seele.“⁴⁷⁵

Mit dem „Machtmenschen“ meint Strzygowski die Italiener. Auch hier findet sich also – wenn auch auf primitiveren Niveau als in den anderen Beispielen⁴⁷⁶ – die Gegenüberstellung und moralische Wertung zwischen Süden und Norden. Noch weniger als die anderen jedoch bringt Strzygowski seine Ideen in Zusammenhang mit der Kunst selbst.

Seine obskuren Theorien haben daher, wie Hilde Zaloscer nachweist, auch während des Nationalsozialismus offenbar keinen allzu großen Einfluss ausgeübt.⁴⁷⁷

3.2.4. „Mensch und Natur in einem inneren Zusammenhang“: Naturhafte Entgrenzung bei Hans Jantzen, Wilhelm Pinder und Karl Oettinger

Die Vorstellung, dass der deutsche Mensch besonders naturverbunden sei, die in *Kunst dem Volk* vermittelt wird, ist ebenso in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung vorformuliert. Mit dem Klischee vom Deutschen als besonders nach innen gewandt, seelenvoll und gefühlsbetont geht dieser Gedanke da wie dort häufig einher, wie dies im Fall von *Kunst dem Volk* bereits ausgeführt wurde. Dabei wird oft auch eine „Einheit“ von Mensch und Natur respektive Mensch und All konstruiert, wobei der Mensch sich eindeutig ins große Gefüge der Natur unterzuordnen hat. Dieser Gedanke hat seine Parallele darin, dass sich der Mensch im Nationalsozialismus – wie in jeder Diktatur – ebenfalls einem größeren Ganzen unterordnen sollte.

Wie in *Kunst dem Volk* ist man auch in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung besonders stolz auf die Landschaftsmalerei. Jantzen schreibt in seinem oben erwähnten Buch „Geist und Schicksal der deutschen Kunst“ etwa:

⁴⁷³ Strzygowski 1940.

⁴⁷⁴ Ebda., S. 225.

⁴⁷⁵ Ebda., S. 226.

⁴⁷⁶ „Sie [Strzygowskis Schriften] lassen sich leicht unter der Kategorie ‚protofaschistisch‘ einordnen. Sie können aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen werden. Strzygowskis ‚unwissenschaftliche‘ Emotionalität macht ihn angreifbar“ (Ehringhaus 1996, S. 157).

⁴⁷⁷ Zaloscer 1989.

Es gehört zum nordischen Erbe in Dürers Kunst, daß er sich an der Besonderheit und Einmaligkeit aller Schöpfung erfreut. Die Entdeckung der "Welt" kennen wir zwar als einen allgemeinen Zug der europäischen Renaissanceepoche. Sie begreift die Entdeckung der natürlichen Umwelt ein [sic]. Aber deutsches Naturgefühl hebt sich besonders heraus durch die bejahende und gemütvollte Anteilnahme an allem Kreatürlichen.⁴⁷⁸

Für die Entwicklung der Landschaftsmalerei erachtet Jantzen Konrad Witz als ersten und wichtigsten Protagonisten:

Den weitesten Vorstoß zur Eroberung der Landschaft als Ausdruck eines ganz neuen Erlebnisses von Ferne und Weite hatte bis dahin Konrad Witz auf einer Tafel seines Genfer Altars von 1444 getan. Obwohl dem Inhalt nach Schauplatz für das Wunder des Fischzuges Petri, besitzen wir hier doch die erste Porträtlandschaft der deutschen Malerei, denn das Wunder geht an den Gestaden des Genfer Sees vor sich.⁴⁷⁹

Jedoch, und hier trifft er sich mit seinen Kollegen, schreibt er die Erfindung der Landschaft als selbständiges Thema Altdorfer und der Donaueschule zu – und konstruiert einen Zusammenhang zwischen der Kunst um 1500 und der Romantik, was später auch Wilhelm Pinder in einem Aufsatz tut:

Erst die unmittelbaren Nachfolger [Dürers] haben die deutsche Landschaft als ein selbständiges Thema in Malerei und Graphik eingeführt. Allen voran Albrecht Altdorfer und der Kreis der mit ihm verwandten oberdeutschen Künstler wie Wolf Huber. Diese alpenländische Landschaftsgraphik hat einen durch und durch romantischen Charakter mit vielen inneren Beziehungen zur deutschen Romantik um 1800. Sie liebt das Krause, das Verästelte, zackige Berge, die mit Bartflechten behangenen Bäume, das Waldesdunkel und die Nähe ebenso wie das Sichverlieren

⁴⁷⁸ Jantzen 1935, S. 39.

⁴⁷⁹ Ebda., S. 39-40.

*in die Weite und erscheint immer von einem märchenhaften Empfindungsgehalt erfüllt.*⁴⁸⁰

Pinder schreibt am Beispiel der „Heiligen Familie“ des Hausbuchmeisters in seiner Schrift „Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500“, in der er die Donauschule als Vorläufer der Romantik begreift:

*Dem Reiz der Nähe ist der der Ferne, der Sicherung der Gestalt ihre Auflösbarkeit im All, der Strenge der Vereinsamung das holde Spiel der Hingegebenheit, dem Glücke der Beschlossenheit das der Übergänglichkeit, der Kraft der Grenze die Macht der Grenzverwischung entgegengesetzt.*⁴⁸¹

Er vergleicht Grünewalds „Wiener Waldheiligen“ mit Moritz von Schwinds „Rübezahl“: Beide seien mit der Landschaft „verwachsen“; diese Ähnlichkeit über drei Jahrhunderte hinweg sei einer „Wesensgleichheit“ geschuldet: „Es ist unser Volk, das beide Male spricht.“⁴⁸² Diese Art, eine „Entgrenzung“, ein „Verschwimmen“ zwischen Körper und Umraum – also der Landschaft – zu beschreiben, findet sich öfter. Wölfflin schreibt etwa in seinem oben zitierten Text über das italienische Formgefühl, bezogen auf die deutsche Malerei: „Wir betonen: die Tradition war umrißfeindlich und linienverflechtend.“⁴⁸³ Auch behalte der „Umriß in der deutschen Plastik etwas Schwebendes, Unbestimmtes.“⁴⁸⁴ Dies sei sozusagen naturgegebene Tatsache:

*Auch bei uns lebt ein Verlangen, aus dem Bewegt-Unbegrenzten zur reinen Gestalt zu gelangen, aber wir können den Urgrund des Plastisch-Unreinen, des Plastisch-Unfaßbaren nicht preisgeben; er ist nicht ein zu Überwindendes für uns, sondern bleibt der mütterliche Boden, aus dem stellenweise die reine Form sich erhebt, und eine Welt, wo alles gleichmäßig auf plastische Gestalt abgeklärt wäre, ist uns auf die Länge unerträglich.*⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Ebda., S. 40.

⁴⁸¹ Pinder 1939, S. 10-11.

⁴⁸² Ebda., S. 21.

⁴⁸³ Wölfflin 1931, S. 69.

⁴⁸⁴ Ebda., S. 73.

⁴⁸⁵ Ebda., S. 50.

Bei Pinder ist weiter unten in Zusammenhang mit Altdorfers „Ruhe auf der Flucht“ und dessen „Ölberg“ von einer „Handschrift der Grenzverwischung“ die Rede.⁴⁸⁶

In seinem Text „Wesenszüge deutscher Kunst“ schreibt derselbe Autor 1940:

*Das erste Tafelgemälde, in dem je ein Europäer ohne irgendeinen Vorwand nichts als eine Landschaft um ihrer selbst willen zeigte, stammt von Altdorfer. In Dürers Aquarellen sind sämtliche Grundformen der europäischen Landschaftsmalerei späterer Epochen schon einmal vorgezeichnet. Die Entdeckung der intimen Landschaft, nicht als Hintergrund, sondern als Bildgehalt, gebührt ausschließlich den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.*⁴⁸⁷

Auch in Karl Oettingers eher populärwissenschaftlich angelegtem Buch „Altdeutsche Maler der Ostmark“ von 1942 findet die Donauschulen-Malerei Eingang:

*Freilich, die toternste [sic] tragische Bitterkeit Grünewalds ist dem donaubayrischen Meister [Albrecht Altdorfer] fremd. Seine Menschen sind nicht Charaktere gigantischer Größe, sie bleiben Teil der Natur, die in ihrer jauchzenden Farbenschönheit noch das Grausigste zu verklären weiß, noch dem Dunkelsten launige, oft skurrile Luft am Lebendigen verleiht. Man fühlt, daß der gleiche Meister [...] der deutschen und der europäischen Kunst die erste reine Landschaft schenken wird.*⁴⁸⁸

Ähnlich argumentiert Heinrich Lützeler. Über die Landschaften, die vier Szenen von Grünewalds Isenheimer Altar hinterfangen, schreibt er:

*[Grünewald] sieht Mensch und Natur in einem inneren Zusammenhang, indem er die Art der Landschaft und ihr Licht auf das menschliche Schicksal abstimmt, das sich in ihr vollzieht.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Ebda., S. 29.

⁴⁸⁷ Pinder 1940 – Wesenszüge deutscher Kunst, S. 57.

⁴⁸⁸ Oettinger 1942, S. 21.

⁴⁸⁹ Lützeler 1940, S. 266.

Weiter unten heißt es dann:

*Treue Beobachtung – Wesenheit von Mensch und Natur – Ausblicke in die Übernatur: Dieser Weg Grünewalds ist sinnbildlich für die deutsche Landschaftsmalerei überhaupt.*⁴⁹⁰

Schon Wölfflin schreibt in „Italien und das deutsche Formgefühl“ über Albrecht Dürers „Rasenstück“:

*Wie die Gräser an sich beschaffen sind, ist nicht gleichgültig, aber das eigentlich Erregende ist der Eindruck der Koexistenz oder, um es deutsch zu sagen, das Gefühl des lebendigen Zusammenstehens und Sich-Berührens in einem solchen Stück Natur.*⁴⁹¹

Was genau Wölfflin mit dem „lebendigen Zusammenstehen“ meint, bleibt unklar. Auf jeden Fall jedoch klingt hier der oben erwähnte Gedanke daran an, dass es erstrebenswert sei, sich einem höheren Prinzip unterzuordnen. Albert Erich Brinckmann beschwört ebenfalls eine Mensch-Natur-Einheit, wenn er in Zusammenhang mit Altdorfer, Adam Elsheimer, Arnold Böcklin und – in einem Atemzug genannt – dem NS-Maler Werner Peiner schreibt:

*Die geistige Intensität des Naturerlebnisses ist im Deutschen stärker als bei anderen Nationen. Denn die Darstellung ist weniger objektiviert und inniger verbunden mit der Mentalität des Darstellenden. So drängen sich auch mehr individuelle Empfindungen, Gefühle, Verlangen ein.*⁴⁹²

Brinckmann propagiert den Deutschen als jemanden, der sich quasi selbst entgrenzend in der Landschaft, in der Natur auflöst. Auch bei Strzygowski ist die Rede von einer „zeit-

⁴⁹⁰ Ebda., S. 268.

⁴⁹¹ Wölfflin 1931, S. 201.

⁴⁹² Brinckmann 1938, S. 228.

und raumlosen Sehnsucht des hochnordischen Menschen, in Ruhe aufzugehen in All und Schöpfer.⁴⁹³

Nicht nur in der Kunstgeschichte ist derartiges Gedankengut zu finden, sondern auch in Alfred Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“, der sich ansonsten eher mit „Rassen“-Theorie beschäftigt. Auch er schreibt – obwohl er dem Thema nicht allzu viel Platz widmet – dem „nordischen Menschen“ eine besondere Naturversenkung zu:

*Die größte Leistung seiner [des Germanen] Geschichte aber war die germanische Erkenntnis, daß die Natur sich nicht durch Zauberei [...], aber auch nicht durch Verstandesschemen [...] meistern ließe, sondern nur durch innigste Naturbeobachtung.*⁴⁹⁴

Doch die Innigkeit mit der Natur geht auch bei Rosenberg über die Einbettung in die Welt hinaus:

*Und dieser mystische Vitalismus war zugleich kosmisch oder umgekehrt, weil der germanische Mensch kosmisch-solar empfand, deshalb entdeckte er auch Gesetzmäßigkeit im ewigen Werden auf der Erde.*⁴⁹⁵

Ähnlich wie in den kunsthistorischen Quellen schreibt Rosenberg dem deutschen Menschen ebenfalls eine Sehnsucht nach dem Unendlichen, Entgrenzenden zu; die Kunst ist ihm „das ewige Bemühen, dem Einsamkeits- und Unendlichkeitsgefühl Ausdruck zu verleihen, ein gleichlaufendes Streben von Volk und Persönlichkeit hinweg ins Gestalt- und Uferlose.“⁴⁹⁶ Doch was ist es, das „dieses Gefühl der Unendlichkeit, Verlassenheit und Einsamkeit“⁴⁹⁷ auslöst? Rosenberg:

Der faustische Mensch dringt nicht nur ins Unendliche und ins Tiefste, sondern er ist wirklich einsam...Das ist aber nur möglich, weil er innerlich ein nur ihm allein Eigenartig-Unsterbliches erlebt, weil er auch nicht nur als Person sich von einer

⁴⁹³ Strzygowski 1940, S. 226.

⁴⁹⁴ Rosenberg 1930, S. 141-142.

⁴⁹⁵ Ebda. S. 142.

⁴⁹⁶ Ebda. S. 387 f.

⁴⁹⁷ Ebda S. 389.

Umgebung abhebt, sondern weil er Persönlichkeit ist, d. h. eine unsterbliche, nur einmal erscheinende Seele, eine ewigtätige, beherrschende, suchende, zeit- und raumlose, von aller Erdgebundenheit gelöste Kraft von Einzigartigkeit fühlt.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ Ebda S. 389.

3.3. Resümee

Die Zuschreibungen an das Deutsche, welche sowohl in *Kunst dem Volk* als auch in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung getroffen werden, ähneln einander stark. Teilweise mit ähnlichen Worten wird immer wieder das „Innerliche“, die „Naturverbundenheit“ betont. Gert Adriani spricht etwa von einer „Polyphonie der Linie“, die zu „den bleibenden Merkmalen deutsche Kunstauffassung“ zähle – wie schon Wölfflin 1915 das „Liniengewebe“ als etwas genuin Deutsches ausmachte. Was das „Seelische“ betrifft, so wird bisweilen die deutsche „Tiefgründigkeit“ gegen eine vermeintlich italienische Oberflächlichkeit sowie französischen Rationalismus ausgespielt.

Die vermeintliche Naturverbundenheit des Deutschen betreffend, zielen sowohl die Autoren von *Kunst dem Volk* als auch die Vertreter der akademischen Kunstgeschichtsschreibung vor allem darauf ab, eine Mensch-Natur-Einheit – wieder in Gegenüberstellung zu Italien – zu konstruieren, sei es nun Heimo Kuchling, für den der deutsche Mensch versucht „sich einer übergeordneten idealen Einheit“ einzufügen, oder aber Wilhelm Pinder, für den Moritz von Schwind's Figuren „mit der Landschaft verwachsen“ seien. Ebenso argumentiert man – da wie dort – gegen den Rationalismus, sei es Franz Ottmann, der „das tolle Treiben der französischen Revolution“ als „Vergöttlichung der Vernunft“ bezeichnet, Albert Erich Brinckmann, der den „Verstand nicht einzig als Führer“ wissen will oder, viel früher, Langbehn mit seiner düsteren anti-intellektuellen Diagnose.

Auffällig ist die konsequente Betonung der Grafik in der Kunstliteratur des Nationalsozialismus. In ihr treffen sich offenbar all die Anforderungen an die deutsche Kunst, sie scheint aber auch dem deutschen Betrachter, der so gern im stillen Kämmerlein sitzt (anstatt wie die vermeintlich oberflächlichen Italiener im Freien der Repräsentation zu fröhnen), zugänglicher zu sein.

Sowohl manche Autoren von *Kunst dem Volk* (wie etwa Heimo Kuchling) als auch Wissenschaftler argumentieren „komparatistisch“, wie es Jutta Held ausdrückt. Die methodischen Ursprünge dieser dualistischen Auffassung können teilweise auf Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ zurückgeführt werden. Letztlich zielt jedoch jede Argumentation darauf ab, das Deutsche als etwas Ewigwährendes, Überzeitliches zu konstruieren, das Teil eines großen, übergeordneten, kosmischen Zusammenhangs sei. So wird die

Kunstgeschichte instrumentalisiert, um eine vermeintliche Überlegenheit des Deutschen und Nordischen zu propagieren.

4. Die Kunst der „Ostmark“

Die Zeitschrift *Kunst dem Volk* wurde auch im sogenannten „Altreich“ vertrieben. Dort konnte man sie jedoch nur über Abonnement beziehen.⁴⁹⁹ Erklärtes Ziel von *Kunst dem Volk* war unter anderem, zumindest laut Eigendefinition, die österreichische Kunst zu bewerben.⁵⁰⁰ In seinem Vorwort schreibt Heinrich Hoffmann bereits im Heft 3/1939:

*Durch Betonung der kulturellen Leistungen der Ostmark, die im Laufe der Jahrhunderte dem deutschen Volke zahlreiche erhabene Werke der Kunst geschenkt hat, wollen wir dazu beitragen, dieses köstliche Gut den Deutschen aller Gaue zu vermitteln.*⁵⁰¹

Andrea Pregernig behauptet, dass „die Zeitschrift ‚Kunst dem Volk‘ sich ganz besondere Verdienste um die österreichische Kunst erworben hat.“ Außerdem, so Pregernig, „betonte ‚Kunst dem Volk‘ immer wieder österreichische Eigenarten im Kunstschaffen und stellte österreichische Künstler in den Mittelpunkt der Betrachtungen.“⁵⁰² Dem ist – abgesehen davon, dass Pregernig mit einem Begriff wie „österreichische Eigenarten“ sprachlich selbst an die Diktion jener Zeit anschließt⁵⁰³ – nicht umstandslos zuzustimmen. Auch ihrer Behauptung, *Kunst dem Volk* habe „fast in jeder Ausgabe einem Künstler der Ostmark einen längeren Bericht“ gewidmet, ist zu widersprechen.⁵⁰⁴ Dies gilt allenfalls für die ersten Erscheinungsjahre.

Die Anstrengungen, die Kunst der „Ostmark“ möglichst gut zu positionieren, lassen nämlich im Laufe der Jahre deutlich nach: So scheint es in den ersten Jahren noch ein Anliegen zu sein, diese als möglichst bedeutend darzustellen; ab 1942 – exakt in dem Jahr, in

⁴⁹⁹ Herz 1994, S. 59.

⁵⁰⁰ Siehe dazu auch Schwarz 2009, S. 237.

⁵⁰¹ Hoffmann 1939, S. 3.

⁵⁰² Pregernig 1991, S. 82.

⁵⁰³ Hans Sedlmayr spricht von „Eigenarten österreichischer Kunst“ (Sedlmayr 1937/1960, S. 284).

⁵⁰⁴ Pregernig 1991, S. 162.

dem der Begriff „Ostmark“ durch „Alpen- und Donaugau“ ersetzt wurde⁵⁰⁵ – widmen sich viel weniger Texte der österreichischen Kunst: Im Jahrgang 1939 sind noch sechs monografische, neun thematische Artikel der Kunst und den Künstlern der „Ostmark“ gewidmet, 1940 sind es 15 monografische und 13 thematische, 1941 immer noch 13 bzw. 5 Artikel. 1942 ändert sich das deutlich mit nur noch sechs monografischen und zwei thematischen Texten, 1943 sind es nur mehr sechs bzw. ein einziger – bis 1944 nur noch zwei bzw. ein Artikel der „Ostmark“ gewidmet sind.⁵⁰⁶ Beschäftigte sich die Zeitschrift 1940 noch in einem eigenen Artikel mit den Österreichern auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung*⁵⁰⁷, so gehen die Gemälde und Skulpturen der „ostmärkischen“ Künstler auf dieser Propagandaveranstaltung in den späteren Ausgaben unter – was auch ihrer tatsächlichen marginalen Präsenz auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* entsprach.⁵⁰⁸

Bemerkenswert ist auch, dass gerade die Propagandakünstler nicht porträtiert wurden: Weitaus häufiger widmete sich diesen etwa die *Pause*. Dort wurden ihre Werke eher selten in Artikeln beschrieben, sondern bloß – allenfalls von spärlichen Informationen und Aufzählungen begleitet – großzügig abgebildet.⁵⁰⁹

In *Kunst dem Volk* wird dagegen etwa des Todes des Kärntner Künstlers Switbert Lobisser im Jahr 1943 bloß mit einer einzigen Zeile in der Rubrik „Kunstmeldungen“ gedacht.⁵¹⁰ Über Rudolf Hermann Eisenmenger, der als Präsident des Wiener Künstlerhauses wohl eine der wichtigsten Funktionen im Kunstbetrieb der „Ostmark“ innehatte und der einzige österreichische „Künstler im Kriegseinsatz“ war,⁵¹¹ findet sich kein einziger Artikel – wohl aber berichtete die im „Altreich“ erscheinende Zeitschrift *Die Kunst im*

⁵⁰⁵ Siehe dazu: Stourzh 1995, S. 305.

⁵⁰⁶ Details siehe Anhang I dieser Arbeit.

⁵⁰⁷ N. N. 1940 – Ostmärkische Künstler auf der großen deutschen Kunstausstellung.

⁵⁰⁸ Jan Tabor zählt etwa für 1938 genau 52 von 651 Künstlern aus der „Ostmark“ – insgesamt nahmen laut Tabor bis 1944 „im Durchschnitt 45 Künstler teil, die im Gebiet des ehemaligen Österreich lebten, das waren zwischen 4,5 und 8 % aller Teilnehmer.“ Demgemäß seien „österreichische Künstler im Verhältnis zur Bevölkerung im ‚Großdeutschen Reich‘ in den Münchner Ausstellungen unterrepräsentiert gewesen.“ (Tabor 1990, S. 289).

⁵⁰⁹ Abgebildet wurden vorwiegend Gemälde von Eisenmenger oder Kitt. Siehe etwa: Leitgeb 1939 (Ferdinand Kitt, *Bildnis K. H. Waggerls*); Grohmann 1941 (Ferdinand Kitt, *Verlobung Giselhers und Dietlind zu Böchelarn*, S. 32-33; Rudolf H. Eisenmenger, *Heimkehr der Ostmark – Detail*, S. 32); Die *Pause* 10/1941, Cover: Eisenmenger, *Sommerabend*.

⁵¹⁰ N. N. 1943 – Kunstmeldungen, S. 30.

⁵¹¹ Zu Eisenmengers Rolle im Nationalsozialismus siehe: Tabor 1990, S. 277; S. 281-283. Die Dissertation, die Maria Mißbach über Eisenmenger verfasste, spielt dessen führende Funktion und dessen Einfluss im Nationalsozialismus drastisch herunter und stellt ihn vielmehr als Opfer nach 1945 dar: „Obwohl von maßgebenden Persönlichkeiten sein Verhalten während der Kriegszeit als völlig integer beurteilt wurde, wird er in der Folgezeit Ziel teilweise gehässiger Kritiken“. Mißbach 1986, S. 26.

Dritten Reich ausführlich über ihn;⁵¹² ebenso wenig wurden Ferdinand Kitt⁵¹³ oder Herbert Dimmel⁵¹⁴ porträtiert, die sich öffentlicher Aufträge nicht erwehren konnten. Nicht einmal, als Eisenmenger 1942 den Dürerpreis erhielt, berichtete *Kunst dem Volk* darüber. In der Oktoberausgabe 1942 ist einzig vermerkt: „Prof. Rudolf Hermann Eisenmenger, der bekannte Wiener Maler, wurde 50 Jahre alt.“⁵¹⁵ Tatsächlich hatte Eisenmenger bereits am 7. August 1942 Geburtstag gehabt – und zwar seinen vierzigsten.⁵¹⁶ Lieber beschäftigte man sich mit Künstlern, die weniger im Rampenlicht der Propagandakunst standen – wie etwa dem vergleichsweise harmlosen Michael Drobil⁵¹⁷ oder dem „Maler der Arbeit“ Arthur Brusenbauch.⁵¹⁸ Dies mag auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen, passt aber gut in die Blattlinie von *Kunst im Volk*, die sich insgesamt „gemäßiger“ gestaltete als etwa jene von *Kunst im Deutschen Reich*.

Jan Tabor hat – für die Kunstproduktion – zwei Phasen in der „Suche nach spezifisch ‚ostmärkischen‘ Themen“ festgestellt, nämlich jene erste der Begeisterung, als sich „die Künstler um die für Österreich bzw. für Wien und andere österreichische Städte charakteristischen Inhalte“ bemühten. Den Beginn der zweiten Phase setzt Tabor 1942 an, „nachdem Österreich in Gauen geteilt und der Begriff ‚Ostmark‘ verboten wurde.“ Zu diesem Zeitpunkt seien die Künstler veranlasst gewesen, „einen Gau-Lokalpatriotismus einzuführen und neue Gau-Lokalmythen zu pflegen.“⁵¹⁹

Für *Kunst dem Volk* ist festzustellen, dass ab 1942 die Berichterstattung über „ostmärkische“ Kunst und Künstler sich nicht in einen „Gau-Lokalpatriotismus“ kehrte, sondern schlicht und einfach abnahm.⁵²⁰ Wie oben ausgeführt, wurde die ursprünglich deklarierte Absicht, Kunst aus der „Ostmark“ oder später eben der „Alpen- und Donaugau“ im „Altreich“ zu propagieren, ganz offenkundig ab diesem Zeitpunkt vernachlässigt. Tabor spricht von einer „offensichtliche[n] Mißachtung der ‚ostmärkischen‘ Talente, sowohl durch den ‚Führer‘ selbst als auch durch seine Vasallen aus dem ‚Altreich‘“.⁵²¹ Zu hundert

⁵¹² Horn 1939, S. 68-72.

⁵¹³ Tabor 1990, S. 278.

⁵¹⁴ Ecker 1998, S. 13; S. 170-172.

⁵¹⁵ N. N. 1942 – Kunstmeldungen, S. 34.

⁵¹⁶ Schütte 2002, S. 59.

⁵¹⁷ Strobl 1939 – Michael Drobil, S. 9-14.

⁵¹⁸ Ranzoni 1939, S. 15-18.

⁵¹⁹ Tabor 1990, S. 280.

⁵²⁰ Eine Ausnahme mag ein Aufsatz über Tirol und Vorarlberg darstellen (Lutterotti 1942).

⁵²¹ Tabor 1990, S. 285. Tabor schreibt weiter: „Als sich die Maler und Aquarellisten des Gaues Oberdonau, des ‚Ahnengauges des Führers‘ daran machten, die Stätten des Lebens und Wirkens von Adolf Hitler in

Prozent ist Tabor nicht zuzustimmen – sonst hätte Hoffmann, der ja eindeutig zu Hitlers „Vasallen aus dem ‚Altreich‘“ zu zählen ist, gar keine österreichische Kunstzeitschrift übernehmen dürfen. Doch es wäre denkbar, dass sich Hoffmann – der ja offenbar eine duckmäuserische und kriecherische Persönlichkeit war – seinem Freund Hitler mit der zunehmenden Vernachlässigung österreichischer Kunst in seinem Blatt anbieten wollte.

Die Darstellung österreichischer bzw. „ostmärkischer“ Kunst in *Kunst dem Volk* bedarf jedenfalls gesonderter Betrachtung, wirft sie doch zahlreiche Fragen auf: Wie funktionierte die Propaganda der Kunst der Ostmark? Wie wurde der „ostmärkische“ Mensch dargestellt, wie die Kunst? Wie fasste man das Verhältnis zwischen der „Ostmark“ und dem „Altreich“? Welche vermeintlichen Qualitäten Österreichs und der österreichischen Kunst wurden besonders hervorgehoben? Welche Eigenschaften schrieb man den Österreichern – auch qua ihrer Kunstproduktion – zu? Wie wird in der wissenschaftlichen Literatur über die „Ostmark“ und ihre Kunst geschrieben? Wo gibt es dahingehend Überschneidungen? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

4.1. Die „Ostmark“ in *Kunst dem Volk*

4.1.1. Das austriakische Gemüt: Musikliebend, beschwingt, charmant

In *Kunst dem Volk* wurde die Vorstellung einer vermeintlichen Operettenhaftigkeit des Österreichischen breit propagiert. Vor allem die Musik zog man immer wieder heran, um zu demonstrieren, wie sehr dem Österreichischen die Eigenschaften des Charmanten, Gemütlichen, Lieblichen eingeschrieben seien. Die Autoren bemühten dabei unterschiedliche Anlässe.⁵²²

Bildern festzuhalten, wurden sie nicht gelobt, sondern zurückgerufen. Hitler wollte offensichtlich nicht, daß an seine provinzielle Herkunft allzusehr erinnert wird. Sowohl Hitler als auch Goebbels war der Eifer, mit dem die ‚Ostmärker‘ ihren Einsatz für den Sieg des Nationalsozialismus hervorheben wollten, nicht genehm“ (ebda.)

⁵²² Auch Pregernig fiel dies auf, jedoch schreibt sie völlig unkritisch: „Kunst dem Volk‘ hingegen behandelte spezifische Themenkreise der Kunst der Ostmark und betonte auch die unterschiedliche Mentalität der Künstler, man hob die besondere Lebensfreude, die schwungvollere Ausführung, die leichtere Lebensein-

In einem Porträt über Ferdinand Waldmüller schreibt etwa Walther Buchowiecki:

*Fassen wir nochmals zusammen, was die Bedeutung seines Lebenswerks ausmacht, so ist es vor allem das wunderbare Einfühlen in die Seele des deutschen Menschen der Ostmark und das feine Verständnis für die liebliche Schönheit seiner Landschaft.*⁵²³

Waldmüller bringt er in Zusammenhang mit dessen Zeitgenossen Franz Schubert:

*Beide hinterließen ein für unsere Begriffe ungemein reichhaltiges Werk und beide sind betont wienerisch im besten Sinn des Wortes. Die Lebens- und Empfindungsart dieser Stadt emporhebend in das Reich der hohen Kunst, wurden sie durch ihre Volksverbundenheit und ihre echte deutsche Art zu großen Künstlern.*⁵²⁴

Worin freilich dieses „betont Wienerische“ besteht, erläutert Buchowiecki nicht. Ein Artikel über die „ostmärkischen Künstler“, die auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* präsent sind, bewegt einen anonymen Verfasser 1940 zu folgender Feststellung:

*Arthur Brusenbauch und Franz Xaver Wolf erinnern uns an die kampferprobte Vergangenheit des deutschen Südostraumes; ersterer läßt mit seiner „Kampfgemeinschaft 1524“ die wilde Zeit der Bauernkriege vor uns wieder aufleben, letzterer gestaltet schlicht und in den tonigen Gegensätzen verhalten, aber von geradezu musikalischem Klang erfüllt, den entschlossenen Abschied eines Tiroler Bauern, der sich dem letzten Aufgebot von 1809 anschließt.*⁵²⁵

stellung und die nach Süden orientierten Stilelemente hervor, denen man den Ernst und die ‚Schwere‘ der nordischen Ausdrucksformen entgegensetzte“ (Pregernig 1991, S. 337).

⁵²³ Buchowiecki 1939, S. 9.

⁵²⁴ Ebda., S. 10.

⁵²⁵ N. N. 1940 – Ostmärkische Künstler, S. 19.

Auch Ann Tizia Leitich bemüht die Verbindung mit der Musik in einem Aufsatz über Wien (Abb. 37), das sie als „eine der schönsten Städte des deutschen Barock“⁵²⁶ bezeichnet. Unmittelbar damit werden hier vermeintlich typische Wiener Eigenschaften – „Leichtigkeit“ und „Anmut“ – assoziiert:

Es war die Zeit der geschmeidigen Sitten, der verfeinerten Denkart, die Tanzmeister hatten fleißige Arbeit geleistet und jedermann bemühte sich, gute Figur zu machen. Die Anmut stand auf der Tagesordnung. [...] Das Rokoko zeigte sich von seiner lebenswürdigen Seite. [...] es ist wahr, die Wiener nahmen das Leben leicht, aber diese Leichtigkeit war nicht hohl, und die Genies brauchten vielleicht gerade sie; während die Musik auf ihren Wellen in die Unsterblichkeit hineinschwebte. Mozart, der nicht schaffen konnte, wenn sein Gemüt nicht „vergnügt“ war, nannte das damalige Wien „den besten Ort für mein Metier“. [...] Die Wiener liebten ihre Basteien [...]. Das starre Festungswerk, das sie einst geschützt, war von ihnen kurzerhand in liebliche Wandelgänge und Gärten verzaubert worden.⁵²⁷

Sogar die militärischen Bauten – nämlich die Basteien – werden bei Leitich von den vergnügten, unbeschwerten Wienern ins Liebliche verwandelt, ebenso, wie sich in vorher erwähntem Aufsatz der „entschlossene Abschied eines Tiroler Bauern“ von „geradezu musikalischem Klang erfüllt“ gestaltet.

Das Musikalische scheint sämtliche Lebensbereiche des „ostmärkischen“ Menschen zu durchdringen, so auch die Kunst. Diese Art von Zuckerguss, die dem Österreichischen, speziell den Wienern gern übergezogen wird – deren sie sich selbst gern bedienen –, ist nichts Neues und entspricht einem bis heute beliebten Klischee. In Zusammenhang mit der Kunstgeschichtsschreibung im Nationalsozialismus interessiert dieses Phänomen jedoch als Merkmal der Distinktion vom „Altreich“. Wo, wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, für das Deutsche, Nordische – worunter freilich auch die Kunst auf dem Gebiet Österreichs subsummiert wurde, wenn auch selten explizit Erwähnung fand – galt,

⁵²⁶ Leitich 1944, S. 28.

⁵²⁷ Ebda., S. 37.

dass es einen grüblerischen, schwermütigen, dem Innenleben zugewandten Zug besäße, werden den Bewohnern der „Ostmark“ diametral entgegengesetzte Eigenschaften zugeschrieben. Offensichtlich war es den fast ausschließlich österreichischen Autoren dann doch wichtig, eine gewisse, wenn auch noch so klischeehafte, Eigenständigkeit zu bewahren, sich als „Subspezies“ von einem, wie im Kapitel 3. ausgeführt, nicht weniger stereotyp imaginierten Deutschen abzusetzen.

4.1.2. Die Anti-Moderne

Besonders stolz ist man in der NS-Kunstliteratur in der „Ostmark“ darauf, dass in Österreich die Moderne nie so durchgedrungen ist wie in anderen Ländern.⁵²⁸ In diesem Kontext wird selbstverständlich nie explizit erwähnt, dass eben das „Altreich“ zu jenen Ländern gehörte, die die verfemten avantgardistischen Strömungen hervorbrachten; so weit wagen sich die Autoren im Herausstellen der „Überlegenheit“ der „Ostmark“ in künstlerischen Angelegenheiten dann doch nicht vor. Zwischen den Zeilen oder auch direkt ausgesprochen gelingt es den Autoren aber in diesem Kontext doch, die österreichische Kunst als besonders unverfälscht und rein darzustellen und damit implizit von jener des „Altreichs“ abzusetzen. Karl Strobl etwa verwendet ein Porträt des Bildhauers Michael Drobil über weite Strecken bloß dafür, um die „Reinheit“ der Kunst der „Ostmark“ darzulegen. Unter anderem schreibt er:

Daß dieses besondere Erbe einer großen kunstgewillten Zeit, trotz schicksalhafter Veränderungen in bezug auf die politische und die sich daraus ergebende kulturelle Position der Ostmark, nicht im Chaos der letzten Jahrzehnte verloren ging, ist nicht zuletzt einer Reihe von Künstlern zu danken, die in schlichter Selbstverständlichkeit abseits von kurzlebigen Experimenten als deutsche Künstler ihr Werk erfüllen. Dieses eindeutige, absolut deutsche Bekenntnis zahlreicher öster-

⁵²⁸ Das zeigte sich auch daran, dass die „Entartete Kunst“-Ausstellung in Salzburg und Wien nicht wirklich „austriifiziert“ werden konnte: Offensichtlich waren neben Oskar Kokoschka in der Wiener Version jedenfalls der Tiermaler Ludwig Heinrich Jungnickel und der bestenfalls gemäßigt moderne Werner Berg vertreten – welche Österreicher noch dabei waren, lässt sich heute laut Jan Tabor nicht mehr rekonstruieren. (Tabor 1990, S. 290).

*reichischer Künstler brachte es mit sich, daß gerade die Ostmark verhältnismäßig wenig von den verhängnisvollen Auswirkungen einer Kunstentwicklung berührt wurde, die sonst in fast allen großen Kunstzentren des Reiches guten Boden und bereitwillige Aufnahme fand.*⁵²⁹

Ähnlich der anonyme Verfasser eines recht kurzen Aufsatzes über „Maler der Ostmark“ (Abb. 38), der das Kunststück schafft, darin keinen einzigen Künstler namentlich zu erwähnen. Er bezieht sich zunächst auf die Künstler, die mit dem „Anschluss“ auswandern mussten oder in die „innere Emigration“ gingen:

*Wohl verschwanden auch hier einzelne Namen und kleinere Gruppen, aber bis auf vereinzelte Ausnahmen waren es fast durchwegs Nichtarier, die nun endgültig aus dem Kunstleben ausschieden. Unter den Künstlern, die heute als Repräsentanten bester ostmärkischer Malerei in der vordersten Linie stehen, finden wir heute keine neuen Namen. Alle, selbst die Jüngsten darunter, haben sich im Kampf gegen die Auswüchse der modernen Kunst schon lange vor dem Anschluß der Ostmark an das deutsche Vaterland die ersten Lorbeeren geholt.*⁵³⁰

Diese Argumentation stimmt teilweise – viele der im Nationalsozialismus geehrten Künstler wie etwa Ferdinand Andri, Rudolf Eisenmenger oder Switbert Lobisser waren bereits während des Austrofaschismus erfolgreich.⁵³¹ In der Secession und im Künstlerhaus war der Übergang vom Austrofaschismus zum Nationalsozialismus relativ bruchlos vor sich gegangen.⁵³² Dennoch gingen viele Vertreter der österreichischen „gemäßigten Moderne“ – wie etwa die Mitglieder des „Nötscher Kreises“ – in die innere oder tatsächliche Emigration. Weiter unten beteuert der namenlose Autor erneut:

⁵²⁹ Strobl 1939 – Michael Drobil, S. 10-11.

⁵³⁰ N. N. 1939 – Maler der Ostmark, S. 34.

⁵³¹ Koller 1993, S. 126-129.

⁵³² Auch die Situation an der Akademie der Bildenden Künste war – bis auf wenige Ausnahmen, etwa die Absetzung des Bildhauers Albert Bechtold – eher durch Kontinuität als durch allzu große Brüche gekennzeichnet (siehe Nierhaus 1990).

*Wohl blieb der Ostmark das Ärgste erspart [...]. Unsere Künstlerschaft blieb konservativ. Jahrhundertlange beste Tradition hat den Ostmärker vorsichtig gemacht.*⁵³³

Auch Karl E. Baumgärtel weiß in einem Sonderheft über den „Heimatgau des Führers“ (das jedes Jahr anlässlich Hitlers Geburtstag am 20. April erschien) stolz über die oberösterreichischen Künstler – die meisten von ihnen, wie etwa Johann Hazod, Anton Lutz oder Hans Pollack sind heute weitgehend vergessen – zu berichten:

*Die Künstler Oberdonaus haben die leeren Tage um die Jahrhundertwende, also jene Jahre, in denen sich in der Kunst der Malerei in München so gut wie in Wien die „Jungen“ von den „Alten“ sonderten, die Sezession Schlagwort und Richtung war, als es in München einen Kampf gab um die neue Technik, Mode gegen Gesetz, Schule gegen Schule, für oder gegen die Tradition, um Überwindung der volksfernen, leeren Fassadenkunst, gesund und bodenständig überwunden. Auch die Erschütterung durch den verlorenen Krieg, die Verwirrung der Gefühle und das Einströmen fremder Wesenselemente in die Gesellschaft und ihren Ausdruck fanden keinen Nährboden im Lande. All dies konnte die Mehrzahl der Künstler ihrer Eigenart nicht entfremden.*⁵³⁴

Schon in den Ausdrücken der „Verwirrung der Gefühle“ und des „Einströmens fremder Wesenselemente“ schwingen Schlagworte mit, die an Sedlmayrs „Verlust der Mitte“ erinnern,⁵³⁵ und auch allgemein an die Diktion, mit der in der NS-Kulturpropaganda die „entartete Kunst“ diffamiert wurde.

Ähnlich hört es sich an, wenn Otto von Lutterotti über die Kunst im „Gau Tirol-Vorarlberg“ bemerkt:

⁵³³ N. N. 1939 – Maler der Ostmark, S. 39.

⁵³⁴ Baumgärtel 1940, S. 40.

⁵³⁵ „Die Abwendung vom Menschen hat unmerklich eingesetzt: Leitgestalten dieses Überganges sind der ‚Harlekin‘ und das ‚Zirkusvolk‘, die ‚Jongleure‘ und ‚Kartenspieler‘, auch ‚Auswanderer‘ und ‚Flüchtlinge‘, lauter Allegorien des Menschenwesens in seiner Fragwürdigkeit“ (Sedlmayr 1948, S. 105).

Der Kunst im Gau Tirol-Vorarlberg ist von jeher eine gewisse Stetigkeit und Schwerblütigkeit der Entwicklung eigen. So haben unsere Künstler – während in der Zeit nach dem Weltkrieg anderwärts die verschiedensten Modeströmungen einander ablösten und allmählich eine Zersetzung hervorriefen – in gesundem Ernst und kraftvollem Verantwortungsbewußtsein weitergeschafft und sich selten an großstädtische Manieren verloren.⁵³⁶

Mit den „großstädtischen Manieren“ und den „verschiedensten Modeströmungen“ ist zweifelsohne die historische Avantgarde gemeint. Lutterotti wie Baumgärtel rufen mit ihrer Propagierung regionaler und über ihren „Gau“ hinausgehend völlig unbekannter Künstler eine Vorstellung von Reinheit und Ursprünglichkeit auf, die nur dadurch bewahrt werden könnten, dass die lokale Kunst wenig Kontakt mit einer überregionalen und gar keinen mit einer internationalen Moderne hatte. Wie so oft kommt in dieser Interpretation die Verderben bringende Moderne aus der Stadt.

In einem Regime, das Dada, Kubismus, Abstraktion und alle anderen Avantgardeströmungen als „entartet“ verfolgte, konnte das tatsächliche Manko der – weitgehenden – Abwesenheit einer Avantgarde in der bildenden Kunst Österreichs nur als Auszeichnung gelten. Dass diese Fehlstelle von den um Anerkennung der österreichischen Kunst ringenden Autoren immer wieder ins Treffen geführt wurde, erscheint nur folgerichtig.

4.1.3. Visionäre Landschaften

Besondere Beachtung verdient in Zusammenhang mit der Betrachtung der „Ostmark“ die Darstellung der Landschaft.⁵³⁷ Diese hat, wie bereits im Kapitel 2. ausführlich erläutert, für die Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus immense Bedeutung. Den

⁵³⁶ Lutterotti 1942, S. 1.

⁵³⁷ Im Wiener Künstlerhaus wurde 1939 die Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“ abgehalten. Damit verlieh man der Bedeutung der „ostmärkischen“ Landschaft besonderen Nachdruck (AK Künstlerhaus 1939).

Autoren von *Kunst dem Volk* schien jedoch der „ostmärkische“ Mensch bisweilen noch mehr mit der Landschaft verbunden zu sein als jener aus dem „Altreich“. Dies zeigt sich etwa in jenem Aufsatz über österreichische Künstler auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* 1940, wo ein namenloser Verfasser schreibt:

*Es ist zwar auffallend, daß die Landschaft, gleichgültig ob belebt oder unbelebt, bei den Gemälden den weitaus breitesten Raum einnimmt, findet aber seine Erklärung darin, daß der Mensch aus den Bergen mehr naturverbunden denkt und lebt als der Flachländer.*⁵³⁸

Dabei wird zwar geflissentlich übersehen, dass ein Großteil der österreichischen Bevölkerung auch damals gar nicht „in den Bergen“ im engeren Wortsinn lebte; Klischees vom „Ostmärker“ als äplerischen, knorrigen Menschen lassen sich dennoch aufrufen:

*Spiegelt sich doch in diesen Werken wider, was den Menschen aus dem Südostraum des gewaltigen Reiches innerlich bewegt und erfüllt. Es ist nicht das Meer, nicht die unbegrenzte Ebene, es sind nicht Stätten rastlosen werktätigen Schaffens, sondern immer wieder die Landschaft mit ihren begnadeten, unerschöpflichen Reizen, die in innerlich befriedigtem Genuß des eigenen Daseins und der Schönheit des Alls nachdenklich oft und oft zu betrachten der Ostmärker so sehr liebt.*⁵³⁹

Auffällig ist der Tonfall, der den „Ostmärker“ als fast exotisches Wesen darstellt, auffällig auch, dass der „Genuß des eigenen Daseins“ so sehr betont wird. Ähnlich der Tonfall eines Artikels über die Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“:

⁵³⁸ N. N. 1940 – Ostmärkische Künstler, S. 11.

⁵³⁹ Ebda., S. 20.

Ein besonderer Saal ist der Darstellung des „Menschen der Ostmark“ gewidmet. In ausdrucksvollen Werken kommt der Mensch der Berge in seiner Eigenart und seiner engen Naturverbundenheit zur Geltung.⁵⁴⁰

In Zusammenhang mit dieser Ausstellung wird auch der Reichtum der Bodenschätze gelobt:

„Berge und Menschen der Ostmark“ nennt sich diese Ausstellung und greift somit schon in der Namensgebung das Eigentliche und Wesentliche des wunderbaren Ostmarkgaves heraus. Dieser Bemühung, Landschaft und Menschen in ihrer Wechselbeziehung zu schildern, war voller Erfolg beschieden. Im Erdgeschoß des Hauses gelangen jene Werke zur Ausstellung, die unter dem Titel „Die Bodenschätze der Ostmarkgaue“ auf all die kostbaren Güter Bezug nehmen, die unser reiches Land in vielerlei Gestalt den Menschen schenkt.⁵⁴¹

Selbstverständlich war die Landschaft auch in den Heften zum 20. April großes Thema. So versucht etwa Justus Schmidt die Landschaft Oberösterreichs als möglichst großartig darzustellen, indem er all jene Maler aufzählt, die diese abgebildet hatten, darunter Ferdinand Georg Waldmüller, Matthäus Merian, Lukas Valckenborch, Friedrich Gauermann und Albrecht Altdorfer. Betont man in *Kunst dem Volk* zwar häufig die Vorreiterschaft der „Altdeutschen“ (Altdorfer, Donauschule) auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, so scheint es, als müsse auch der Ostmark dahingehend Bedeutung zugewiesen werden. Jedoch wird statt der Kunst die Landschaft gepriesen. Daraus ergibt sich der interessante Effekt, dass die Landschaft *als solche* visionär erscheint, stellvertretend für die Kunst – ein Phänomen, wie es, eine allgemeinere Ebene betreffend, schon in Kapitel 2.1.2. dieser Arbeit beschrieben wurde.

⁵⁴⁰ N. N. 1939 – Berge und Menschen der Ostmark, S. 22.

⁵⁴¹ Ebd., S. 21-22.

Kein Gau der Ostmark kann sich eines so kontrastreichen Landschaftsbildes rühmen wie Oberdonau. [...] Kein Wunder, daß dieses Land, dessen südlicher Teil durch die zahlreichen Seen besondere Anziehungskraft erhält, schon frühzeitig von Künstleraugen bewundert wurde und geradezu als die Wiege der deutschen Landschaftsmalerei bezeichnet werden kann. Denn hier entstanden in Wolf Hubers berühmten Ansichten von Mondsee (1510) und Traunkirchen (1519) sowie in Albrecht Altdorfers „Sarmingstein“ (1511) die ersten reinen Landschaftszeichnungen, die, von jeder Staffage absehend, eine Gegend nur um ihrer selbst willen wiedergaben.⁵⁴²

Bereits ein Jahr vorher heißt es in einem Aufsatz von Justus Schmidt:

Auf dem Boden von Oberdonau entstand damals das erste reine Landschaftsbild der Kunst überhaupt. Die Zeichnungen Wolf Hubers [...] sind nicht minder als die örtlich unbestimmten Landschaftsgemälde Altdorfers innigste Zeugnisse des erwachten deutschen Nationalgefühls.⁵⁴³

Wenn schon die ersten „reinen Landschaftszeichnungen“, das „erste reine Landschaftsbild“ nicht aus den Händen eines „Ostmärkers“ stammen, so sind sie zumindest auf „ostmärkischen“ Boden entstanden – auch so kann Bedeutung verliehen werden. In derselben Ausgabe schreibt Schmidt über das Landesmuseum, dessen Direktor er ist:

[...] doch zeigt gerade die Malerei in seiner [gemeint ist Adalbert Stifter] Heimat mehr als anderswo die demütige und freudige Hingabe an die Natur, die ja auch hier so schön und herrlich ist, wie nur wenig sonst auf deutscher Erde. So ist denn im nur abgewandelten Sinne Stifters die Galerie [...] nunmehr zu einem Spiegelbild der heimatlichen Landschaft neugeordnet und umgestellt worden. Die herrliche Natur mit ihren Bergen und Seen und mit ihren Menschen, die ihr allenthal-

⁵⁴² N. N. 1941 – Oberdonau in der Malerei der Gegenwart, S. 40.

⁵⁴³ Schmidt 1940 – Oberdonau, wie es die andern sehen, hier S. 52.

*ben so innig verbunden sind, will diese Galerie zeigen, vor allem von jenen Künstlern, die aus dieser Landschaft erwachsen sind.*⁵⁴⁴

Damit wird die Landschaft „Oberdonaus“ – „schön und herrlich wie nur wenig sonst auf deutscher Erde“ – über jene des „Altreichs“ und anderer Gebiete der „Ostmark“ gestellt.

Auf diese Weise – die Künstler „erwachsen“ der Landschaft, werden von ihr zu ihren „ersten reinen“ Abbildern inspiriert – wird die Kunstproduktion in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Landschaft gesetzt. So wird, wenn auch noch so umständlich, dem „Ostmärkischen“ eine Bedeutung zugeschrieben, die, wenn schon nicht in der Kunstgeschichte selbst, so zumindest in der Landschaft an sich begründet liegt.

4.1.4. Bedeutung österreichischer Kunst für „Großdeutschland“

Es liegt nahe, dass es *Kunst dem Volk* ein Anliegen war, die Verbundenheit Österreichs mit Deutschland in der Kunst hervorzuheben. Einerseits betonte man, wie immens bedeutend und herausragend die österreichische Kunst innerhalb des Reichs sei – das betraf sowohl zeitgenössische als auch altmeisterliche Kunst; andererseits wurden wechselseitige Einflüsse zwischen österreichischer und deutscher Kunst aufgezeigt, häufig auch konstruiert. Meistens leitete man daraus den Schluss ab, wie bedeutend der „Anschluss“ Österreichs an Deutschland sei. Endlich, so der Tenor, findet nun auch die Kunst ihre genuine Einheit wieder.

Einer der meistbeschäftigten Künstler des Dritten Reiches war Josef Thorak, ein gebürtiger Salzburger, der jedoch in Berlin lebte.⁵⁴⁵ Karl Strobl schreibt über ihn:

Wenn heute die Ostmark und die Stadt Wien auf Meister Thorak als einen ihrer Besten Anspruch erheben, so soll darin nicht eine billige, weil verspätete Anerkennung seiner eigenen Heimat erblickt werden, die dem Künstler nun auf der

⁵⁴⁴ Schmidt 1940 – Eine Galerie, S. 33-34.

⁵⁴⁵ Zu Thorak siehe Rolinek 2008.

*Höhe seines Erfolgs zuteil wird, sondern es soll damit jene enge Bindung und jene Treue zum Ausdruck gebracht werden, die uns ja alle über Mißgeschick und Erfolg hinweg mit dem Stückchen Erde verbindet, in dem wir die Erinnerung an unsere Kindheit und die bestimmenden Einflüsse der ersten Jugendjahre verdanken. Darüber hinaus will die Ostmark in edlem Wettstreit mit den anderen Städten und Ländern des Reiches mit berechtigtem Stolz auch auf alle ihre Söhne verweisen, die im Ehrenbuch des deutschen Volkes einen berechtigten Platz fanden.*⁵⁴⁶

Stolz ist auch Ankwicz-Kleehoven, wenn er etwa über Rudolf von Alt in einem weitgehend die Biografie des Künstlers referierenden Artikel schreibt und dabei seine Bedeutung für die „gesamtdeutsche Kunst“ hervorhebt:

*[...] er war ja schon Impressionist, ehe noch dieser Begriff in Frankreich erfunden war. Und darin liegt nun die große kunstgeschichtliche Tat Rudolf v. Alts, die ihm einen hervorragenden Platz nicht nur in der österreichischen, sondern auch in der gesamtdeutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ausweist [...] Kein Wunder, daß ihm daher auch der Baumeister des Dritten Reiches, unser Führer Adolf Hitler, schon seit langem ein starkes persönliches Interesse entgegenbringt, das gewiß nicht wenig dazu beitragen wird, dem bisher im Reiche nicht nach Gebühr anerkannten Namen Rudolf v. Alts von nun an auch die Spalten der großdeutschen Kunstgeschichte zu öffnen.*⁵⁴⁷

Dass Ankwicz-Kleehoven Alt ausgerechnet als Vorläufer des eigentlich im Nationalsozialismus verfeimten Impressionismus darstellt, mag auf den ersten Blick verwundern – zeigt aber auf, dass offenkundig über einiges Unklarheit geherrscht haben musste.

In eine ähnliche Richtung geht es, wenn Bruno Grimschitz in seiner Rezension über eine Ausstellung im Kunstgewerbemuseum in Wien (heute Museum für Angewandte Kunst) die österreichische Gotik anpreist: Die gotische Kunst der „Ostmark“, so Grimschitz, sei

⁵⁴⁶ Strobl 1939 – Josef Thorak, S. 12.

⁵⁴⁷ Ebda., S. 23.

von großer Bedeutung für das „Deutsche Reich“, sei aber von dem (zwar ebenfalls großartigen) Barock der „Ostmark“ stets überstrahlt worden und werde erst nach und nach – auch von der Denkmalpflege – entdeckt. Wie so oft in *Kunst dem Volk* und in der gesamten Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus, wird auch hier nicht mit Superlativen gespart. Grimschitz schreibt etwa:

*Nur an wenigen Punkten in der Ostmark, im Dom von St. Stephan zu Wien, in den Kirchen von St. Wolfgang und Kefermarkt, ist die ursprüngliche künstlerische Einheit von Bau, Plastik und Malerei erhalten geblieben, nur dort wird die gewaltige künstlerische Leistung der Ostmark in der Zeit der Gotik sichtbar. Der ungeheure Reichtum der plastischen und der malerischen Schöpfungen, durch unabsehbar viele Eingriffe zerstreut, verringert und verdorben, mußte wieder entdeckt und in das Bewußtsein der Gegenwart gehoben werden.*⁵⁴⁸

Und er kommt zu dem Schluss, dass

*[...] das Land an der Donau auch in der Zeit der Gotik das kunstreichste Gebiet Deutschlands gewesen ist. Daß es der deutschen Kunst durch das ganze Jahrtausendviertel des gotischen Schaffens Werke von höchstem Rang geschenkt hat, die, deutsch im Weltgefühl und deutsch in ihrer Formkraft, in das große Reich der deutschen Gestaltungswelt als ebenbürtige Schöpfungen eingegangen sind.*⁵⁴⁹

In diesem Zitat fällt das Wort „auch“ auf: „Auch“ in der Gotik sei die „Ostmark“ das „kunstreichste Gebiet Deutschlands“ gewesen; damit suggeriert Grimschitz die Überlegenheit österreichischer Kunst während weiterer Epochen – bereits angedeutet hat er mehrere Male die Bedeutung des Barock, das hier alles „überstrahlt“ habe. Gleichzeitig betont er das „Deutsche“ an der österreichischen Gotik.

⁵⁴⁸ Grimschitz 1939 – Altdeutsche Kunst im Donauland, S. 17.

⁵⁴⁹ Ebda., S. 27.

Ebenso hebt Karl Strobl, selbst wenn er über den Zeitgenossen Michael Drobil schreibt, die vermeintliche Überlegenheit des österreichischen Barock hervor:

Die Tradition der österreichischen Plastik reicht weit zurück. Eng verbunden mit der kulturellen Entwicklung der alten deutschen Ostmark, führt ein glanzvoller, an stolzesten Höhepunkten überaus reicher Weg [...] zur eigenartigsten und glänzendsten Epoche der Bildhauerei dieses Landes: zur österreichischen Barockplastik. Dieser machtvollen Demonstration, der ringsum in deutschen Landen zeitlich nichts Ebenbürtiges gegenübergestellt werden kann, verdankt die gegenwärtige Bildhauerkunst der Ostmark nicht nur eine hervorragende handwerkliche Überlieferung, sondern auch jene vornehme künstlerische Haltung, die sich würdig an das Werk großer Meister anschließt.⁵⁵⁰

So wichtig sei die Barockkunst gewesen, dass sie „nachhaltiger wie [sic] andere bedeutende Epochen der Kunstgeschichte des Landes [...] die künstlerische Entwicklung der Ostmark und darüber hinaus die gesamte Kunst des südostdeutschen Raumes [beeinflusste].“⁵⁵¹

Nicht weniger bedeutend sind, glaubt man Hans Ankwicz-Kleehoven, die österreichischen Künstler für Architektur und Städtebau im großdeutschen Reich. Einen Aufsatz über den Ausbau der Reichshauptbank in Berlin nimmt er zum Vorwand, die Relevanz „ostmärkischer“ Künstler für das „gesamtdeutsche“ Reich über die Jahrzehnte hinweg zu demonstrieren. Relativ unvermittelt erwähnt er etwa in Zusammenhang mit der Neugestaltung Berlins Joseph Olbrich, Josef Hoffmann, Otto Wagner, aber auch Camillo Sitte. Über letzteren heißt es:

⁵⁵⁰ Strobl 1939 –Michael Drobil, S. 9.

⁵⁵¹ Ebda., S. 10.

*Insbesondere in Deutschland interessierte man sich lebhaft für Sittes Werk [...].
Seinem Einfluß soll unter anderem auch die Erhaltung der Nürnberger Altstadt
zuzuschreiben sein.*⁵⁵²

Überhaupt verdanke das großdeutsche Reich der österreichischen Städteplanung vieles:

*Sollte es nicht diese mit städtebaulichen Problemen förmlich geladene Wiener Atmosphäre, die 1908 im Kampf um die Regulierung des Karlsplatzes, 1910 die Diskussion um das neue Haus auf dem Michaelerplatz zeitigte, gewesen sein, die in den gerade in diesen Jahren in Wien weilenden jungen Adolf Hitler, der schon damals von seiner künftigen Sendung als Baumeister fest überzeugt war, den Entschluß reifen ließ, das, was das zusammenbrechende Österreich nicht mehr leisten konnte, dereinst in einem geeinten deutschem Reiche umso größer und herrlicher erstehen zu lassen?*⁵⁵³

Einmal mehr lobt er Josef Thorak, der zwar als „Künstler im Kriegseinsatz“ zu den meistbeschäftigten Bildhauern gehörte, jedoch stets die Nummer zwei hinter Hitlers Lieblingskünstler Arno Breker blieb:

*Der künstlerische Schmuck der Haupteingangsseite wurde Prof. Josef Thorak (München) anvertraut, der, in seiner österreichischen Heimat als einstiger Mitarbeiter Anton Hanaks noch unvergessen, gegenwärtig wohl der angesehenste und meistbeschäftigte Bildhauer des Deutschen Reiches ist.*⁵⁵⁴

Auch die spärlich Platz findende Literatur blieb von den austriakischen Überlegenheitsdemonstrationen nicht verschont. Über eine Gesamtausgabe der Werke Franz Grillparzers

⁵⁵² Ankwicz-Kleehoven 1940 – Ein neuer repräsentativer Bau Grossdeutschlands, S. 26.

⁵⁵³ Ebda., S. 26.

⁵⁵⁴ Ebda., S. 29.

anlässlich dessen 150. Geburtstages schreibt Walther Buchowiecki nicht minder übertrieben:

Diese Entdeckung ist einer von jenen vielen Schätzen, die die heimkehrende Ostmark dem alten Mutterreiche wiederbrachte; aber dieser Schatz verpflichtet mindestens zu eindringlichem Hinweis auf das Wirken dieses Großen, verpflichtet zu weitestgehender Nutzbarmachung und Verbreitung seiner Werke im ganzen deutschen Volke. Wollen wir hoffen, daß die Grillparzer Festwoche, die in diesen Tagen in Wien zum Ereignis wird, am Anfang einer neuen Einstellung des deutschen Volkes zu einem seiner größten Dichter stehe. Möge sich vor allem in jenen Tagen die Erkenntnis durchsetzen, daß Grillparzer nicht der „österreichische“ Dichter ist, dessen Werke eine gesamtdeutsche Betrachtung nicht verlohnen, sondern daß seine Dramen, wenn sie nicht der klassischen Welt entnommen sind oder ewig-menschliche Fragestellungen zum Gegenstand haben, dort, wo sie geschichtliche Stoffe behandeln, Krisen und Probleme des Deutschen Reiches gestalten.⁵⁵⁵

Wie so häufig richtet der Autor hier sogar einen mehr oder weniger direkten Appell an die Leserschaft, wünscht sich, dass die Festwoche „am Anfang einer neuen Einstellung des deutschen Volkes zu einem seiner größten Dichter stehe.“

Bedenkt man, wie wenig ernst Wiens Kulturgeschehen im Zusammenhang des „großdeutschen Reiches“ tatsächlich genommen wurde,⁵⁵⁶ erscheint ein frommer Wunsch wie dieser als verzweifelter, etwas erbärmlicher Ruf nach Anerkennung – wie letztendlich ein Gutteil dessen, womit *Kunst dem Volk* versuchte, die Kunst des ehemaligen Österreich darzustellen.

⁵⁵⁵ Buchowiecki 1941 – Zu Franz Grillparzers 150. Geburtstag, S. 42-43.

⁵⁵⁶ Siehe auch Tabor 1988, S. 420-421.

4.2. Die „Ostmark“ in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung

4.2.1. Exkurs: Hans Sedlmayr und seine Rolle im Nationalsozialismus

Hans Sedlmayr (1896-1984) war der wohl bedeutendste Proponent nationalsozialistischer Kunstgeschichtsschreibung in Wien. Zwischen 1936 und 1945 war er als Nachfolger von Julius von Schlosser Ordinarius, ab 1941 Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Wien.⁵⁵⁷ 1951 wurde er Ordinarius an der Münchener Universität, 1964 erhielt er, bereits pensioniert, eine Honorarprofessur am Salzburger Kunstgeschichte-Institut, das er zugleich leitete. Am Wiener Kunstgeschichte-Institut wurde seine neuerliche Berufung 1961 abgelehnt – Hans Aurenhammer klassifizierte dies als Ausnahmefall der österreichischen Nachkriegsgeschichte.⁵⁵⁸ Weit über Kunsthistoriker-Kreise hinausgehend bekannt wurde Sedlmayr mit seiner Polemik gegen die Moderne, „Verlust der Mitte“.⁵⁵⁹ In der Fachgeschichte wurde Sedlmayr in den letzten Jahren und Jahrzehnten zunehmend kritisch betrachtet, vor allem seine Rolle im Nationalsozialismus – lange Zeit unterbelichtet – wurde zum Gegenstand zahlreicher Abhandlungen.⁵⁶⁰

Bereits 1930 war Sedlmayr der NSDAP beigetreten, hatte die Partei jedoch schon zwei Jahre später verlassen, weil er deren Kunstpolitik ablehnte.⁵⁶¹ Mit dem offiziellen Datum 1.1.1938 war Sedlmayr wieder eingetreten und erhielt die „Ostmark-Medaille“, da er sich, wie Alfred Ottenbacher aus seinem Gauakt zitiert, „vor der Annexion Österreichs Verdienste um die NSDAP erworben hat.“⁵⁶² Sedlmayr hatte fachlichen Kontakt zu Wilhelm

⁵⁵⁷ Ottenbacher 2001, S. 79.

⁵⁵⁸ Aurenhammer 2004, S. 53.

⁵⁵⁹ Sedlmayr 1948.

⁵⁶⁰ Neben den Aufsätzen von Ottenbacher und Aurenhammer sind zu erwähnen: Peter Haiko, der Sedlmayrs Text Auszüge aus der Rede von Adolf Hitler zur Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* 1937 sowie dem Führer zur Ausstellung *Entartete Kunst* gegenüberstellt (Haiko 1989) sowie Benjamin Binstock, der Sedlmayrs Vermeer-Rezeption und die Beziehung zwischen ihm und Hitler untersucht (Binstock 2004).

⁵⁶¹ Ottenbacher 2001, S. 74.

⁵⁶² Ebd., S. 79.

Pinder, dürfte sich laut Hans Aurenhammer als dessen „Schüler“ gesehen haben.⁵⁶³ Anlässlich Pinders 60. Geburtstags erschien eine Festschrift, „überreicht von Freunden und Schülern“, für die Sedlmayr ein Vorwort verfasste, das den „Anschluss“ freimütig bejubelte.⁵⁶⁴

Trotz seiner Anbiederung an Pinder dürfte Sedlmayr – der laut Aurenhammer zumindest in Österreich „als ‚Star‘ der jüngeren Kunstgeschichte“ galt,⁵⁶⁵ innerhalb des großdeutschen Reichs keine allzu bedeutende Rolle eingenommen haben: Aurenhammer zufolge „spielte Sedlmayr, soweit sich das aufgrund der bisher bekannten Quellen beurteilen lässt, in staats- oder parteinahen Initiativen offenbar keine herausragende Rolle.“⁵⁶⁶

Sedlmayrs Publikationstätigkeit zwischen 1938 und 1945 war eher marginal – auch wenn, wie Aurenhammer meint, die Jahre zwischen 1938 und 1941 „eine Periode intensivster wissenschaftlicher Produktivität – und wahrscheinlich die für seine weitere intellektuelle Entwicklung entscheidendste“ waren.⁵⁶⁷ Bis 1945 hat er bereits einen Großteils seines 1948 erschienenen Pamphlets „Verlust der Mitte“ fertiggestellt.⁵⁶⁸ Auch zeigt sich, dass Sedlmayr etwa in einem Text von 1956 ähnliche, bereits vom „großdeutschen Gedanken“ beeinflusste Ideen, die er zwanzig Jahre vorher entwickelt hatte, wieder aufnahm. Diese Beobachtung passt zu Aurenhammers „These einer grundlegenden Kontinuität in Sedlmayrs Denken, und zwar einer Kontinuität, die weder nach 1938 noch nach 1945 entscheidend unterbrochen wurde.“⁵⁶⁹

⁵⁶³ „Sedlmayrs Beitrag für die Pinder-Festschrift 1938 und die emphatischen Begrüßungsworte bei einem Vortrag des Berliner Ordinarius in Wien am 15.2.1941 zeigen, wie Sedlmayr zu Pinder (den er schon 1921 als Mitglied einer Wiener Studentendelegation kennengelernt hatte, die Pinder zur Dvorák-Nachfolge überreden wollte) eine persönliche Schüler-Lehrer-Beziehung konstruierte. Diese sollte als zweite, spezifisch ‚reichsdeutsche‘ wissenschaftliche Legitimation neben die Genealogie der Wiener Schule treten, als deren rechtmäßigen Erben sich Sedlmayr natürlich verstand“ (Aurenhammer 2003, S. 169).

⁵⁶⁴ Sedlmayr 1938 – Vorwort.

⁵⁶⁵ Aurenhammer 2003, S. 169.

⁵⁶⁶ Ebda., S. 169.

⁵⁶⁷ Ebda., S. 170.

⁵⁶⁸ Ebda., S. 173.; Haiko 1989.

⁵⁶⁹ Aurenhammer 2003, S. 165.

4.2.2. Die „Ostmark“ bei Sedlmayr: Barock, synthetisch, volksnahe

In Zusammenhang mit der Kunstgeschichtsschreibung über die „Ostmark“ können vier Aufsätze Sedlmayrs als zentral betrachtet werden – auch wenn drei davon schon vor bzw. erst nach der Zeit des nationalsozialistischen Regimes in Österreich erschienen sind: „Österreichs Bildende Kunst“ von 1936, das in der 1937 erschienenen, klar für den „Anschluss“ plädierenden Sammelpublikation „Österreich. Erbe und Sendung im deutschen Raum“ publiziert wurde,⁵⁷⁰ „Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst“ in der Zeitschrift „Forschungen und Fortschritte“ von 1937,⁵⁷¹ „Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der Reichsstil“, ein Aufsatz, den Sedlmayr in einer 1938 erschienenen Festschrift für Heinrich von Srbik veröffentlichte⁵⁷² sowie der Text „Aspekte der österreichischen Kunst“, der zu weiten Teilen und häufig wortwörtlich den ohnehin schon bedenklichen Text von 1936 wieder aufnahm.⁵⁷³

Im Folgenden soll skizziert werden, wie Sedlmayr versuchte, die Kunst der Ostmark einerseits in einem „gesamtdeutschen“ Zusammenhang zu positionieren – und das teilweise noch zu Zeiten des Ständestaates – und andererseits diese als besonders unverzichtbaren Teil der „deutschen“ Kunstgeschichte darzustellen. Konsequenterweise scheint Österreich, egal über welches Jahrhundert oder welche Epoche Sedlmayr schreibt, als Teil Deutschlands auf.

Hans Aurenhammer bezeichnet Sedlmayrs Ideologie als von einer „rückwärtsgewandten ‚Reichsmystik‘ geprägt, die abendländisch-christlichen Universalismus mit völkischer Ideologie verband.“⁵⁷⁴ Deutlich werde dies durch den Aufsatz „Österreichs Bildende Kunst“, in dem Sedlmayr erstmals sein Konzept von einem barocken „Reichsstil“ formulierte, der, so Aurenhammer, Sedlmayr paraphrasierend, „in Wien um 1700 von Fischer

⁵⁷⁰ Sedlmayr 1937/1960.

⁵⁷¹ Sedlmayr 1937.

⁵⁷² Sedlmayr 1938/1960.

⁵⁷³ Hermann Fillitz erwähnt in seinem Aufsatz über das „Österreichische“ in der bildenden Kunst Sedlmayrs Aufsätze, beschäftigt sich aber vor allem mit der Frage, ob Sedlmayr in der österreichischen Kunst ein Kontinuum sieht – seiner Meinung nach ist dies erst in dem Text von 1956 der Fall (Fillitz 1995). Dennoch spricht Sedlmayr bereits 1937, wie weiter unten ausgeführt, von angeblichen „Eigenarten der österreichischen Kunst“.

⁵⁷⁴ Aurenhammer 2003, S. 165.

von Erlach inauguriert wurde und dann im ganzen Deutschen Reich Geltung erlangte.⁵⁷⁵ Mit dem Aufsatz von 1938, in dem Sedlmayr, so Aurenhammer, „die Idee des ‚Reichsstils‘ [unmissverständlich aktualisierend] als Ausdruck eines neu belebten ‚Reichs- und gesamtdeutschen Nationalgefühls‘ “ aufgriff, habe dieser „sein politisches Wunschbild nun bereitwilligst vom Ersten, dem Heiligen Römischen Reich auf das terroristische Dritte Reich der Nazis“ übertragen.⁵⁷⁶ In einem 2004 erschienen Aufsatz stellt Aurenhammer, an diese These anschließend, fest: „[...] die Ostmark soll auch im Nazi-Reich, entsprechend der illusionären Vorstellung mancher österreichischer ‚Nationaler‘ eine kulturell führende Rolle spielen.“⁵⁷⁷

Wie Ottenbacher schreibt, hob Sedlmayr auch bei einem Vortrag im Mai 1937, den er in Berlin hielt, die „gesamtdeutsche Kunst“ hervor und vertrat die „Reichsidee“. Dem Autor zufolge habe Sedlmayr bereits damals „rhetorisch den im März 1938 folgenden „Anschluß“ vorweg[genommen].“⁵⁷⁸

Zentrale Figur in Sedlmayrs Überlegung ist Fischer von Erlach, wie noch später auszuführen sein wird. Zunächst jedoch soll dargelegt werden, mit welchen Argumentationsmustern Sedlmayr die „gesamtdeutsche Idee“, an der Österreich partizipieren möge, propagiert. 1936 konstatiert er etwa:

*Die ganze Größe der österreichischen Kunst, ihre bedeutungsvolle Eigenart, zeigt sich erst, wenn man sie als Stimme in der Gesamt-, „symphonie“ der deutschen Kunst zu hören vermag, aus der sie nur gewaltsam herausgelöst werden kann. [...] Wer die Betrachtung der österreichischen Kunst von der Betrachtung der gesamtdeutschen sondert, dem zerfällt gegen seine Absicht sein Gegenstand in Stücke [...] Wir haben die unvergleichliche Größe und geistige Kraft dieser Kunst erst ganz gesehen, seit wir ihre unersetzliche Funktion im Ganzen der deutschen Kunst und der deutschen Geschichte zu ahnen beginnen.*⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Ebda., S. 165.

⁵⁷⁶ Ebda., S. 165.

⁵⁷⁷ Aurenhammer 2004, S. 24.

⁵⁷⁸ Ottenbacher 2001, S. 76-77.

⁵⁷⁹ Sedlmayr 1937/1960, S. 286.

In „Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst“ heißt es ganz ähnlich:

*Die Eigenart der österreichischen Kunst tritt in dem Maße hervor, als man ihre Rolle im Ganzen der deutschen Kunst erkennt, aus dem man sie nicht herauslösen kann, ohne auch ihre Erkenntnis zu beeinträchtigen. Eine künftige deutsche Kunstgeschichte wird jede Epoche als ein eigentümliches Gefüge von „Stimmen“ (wie in einem mehrstimmigen Werk der Musik) betrachten müssen und die einzelnen Stimmen nicht nur durch ihre mehr oder minder konstante „Klangfarbe“ kennzeichnen, deren Träger die langsam und stetig sich ändernde Eigenart des betreffenden deutschen Stammes ist [...]*⁵⁸⁰

Auf keinen Fall, so Sedlmayr auch im früher entstandenen Text „Österreichs bildende Kunst“, dürfe die Betrachtung der deutschen unter Ausschluss der österreichischen Kunst stattfinden:

*Streicht man im 14. Jahrhundert aus dem Gesamtbild der deutschen Kunst die südöstlichen Gebiete der luxemburgischen und habsburgischen Hausmacht, so wird das Geschehen dieser Zeit unverständlich.*⁵⁸¹

Er gesteht zwar zu, dass man „noch im 12. Jahrhundert [...] trotz einzelner Ausnahmen [...] das Wesentliche der südostdeutschen Kunst als Echo der Vorgänge am Rhein und in Sachsen begreifen“ hätte können; allerdings sei „jetzt zum erstenmal [...] die Bedeutung dieser Gegenden eine gesamtdeutsche und deshalb eine europäische.“⁵⁸²

Noch 18 Jahre später betont Sedlmayr die vermeintliche Verbundenheit der österreichischen mit der deutschen Kunst – basierend auf der Beobachtung, dass die österreichische

⁵⁸⁰ Sedlmayr 1937, S. 418.

⁵⁸¹ Sedlmayr 1937/1960, S. 272.

⁵⁸² Ebda., S. 272.

Kunst inhomogen sei.⁵⁸³ Diese Inhomogenität der auf verschiedenen Gebieten des Landes entstandenen Kunst vergleichend und artikulierend, dass „die Eigenart der einzelnen österreichischen Kunstlandschaften [...] aufzudecken, zu untersuchen und darzustellen [...] eine große, nur zum Teil bewältigte Aufgabe [bleibt]“,⁵⁸⁴ beschreibt er erst weiter unten punktuell Zusammenhänge zwischen österreichischer und deutscher Kunst – und ordnet erstere letzterer eindeutig unter:

*Unter diesem Aspekt [der Inhomogenität österreichischer Kunst, Anm.] gesehen, ist [...] die österreichische Kunst, schon dem Ursprung nach, im wesentlichen deutsche Kunst: die Dialekte ihrer Kunstlandschaften sind Fortbildungen deutscher Kunstdialekte. In diesem Bereich ist vieles schon Bemerkte unerklärt. Oberösterreich zum Beispiel ist in mehr als einer Hinsicht, und nicht nur im Innviertel, Bayern näher als zum Beispiel Salzburg. Daß steierische Werke nicht selten mit rheinischen verwechselt worden sind, ist eine andere dieser Beobachtungen.*⁵⁸⁵

Wie weiter unten detaillierter ausgeführt, fielen Sedlmayrs Thesen durchaus auf fruchtbaren Boden – etwa bei seinem Assistenten Karl Oettinger, der einen ähnlichen Regionalismus vertrat, mit denselben Versuchen, „Kunstdialekte“ herauszuarbeiten.⁵⁸⁶

Noch 1956 scheint Sedlmayr die österreichische Kunst als Teil der deutschen zu betrachten:

Indem die österreichische Kunst dies leistet [eine Synthese aus italienischem Hochbarock und französischer Frühklassik], vermittelt sie nicht nur zwischen anderen keimenden Bewegungen des deutschen Barock, sondern sie schafft für Eu-

⁵⁸³ Hermann Fillitz bestätigt diese Sicht und spricht von einem „Regionalstil“, der auf Mittelalter und Barock anzuwenden sei (Fillitz 1995, S. 330). Die „Voraussetzungen für eine Kunst, die man als spezifisch gesamtösterreichisch ansprechen kann“ seien nur in der „historische[n] Situation zwischen dem Wiener Kongreß und dem Ende des Ersten Weltkrieges“ entstanden (Fillitz 1995, S. 333).

⁵⁸⁴ Dabei zitiert er, nebeneinander, den Text „Österreichische Tafelmalerei der Gotik“ des bereits 1936 nach London emigrierten Otto Pächt und einen Aufsatz mit dem Titel „Die Eigenart der Ostmarkstämme in der Buchmalerei des 13. und frühen 14. Jahrhunderts“ des regimetreuen Karl Oettinger. Sowohl die Tatsache, dass Sedlmayr seine beiden Kollegen in einem Atemzug nennt als auch die anscheinend problemlose Zitierung eines Begriffes wie jenem der „Ostmarkstämme“ mutet heute seltsam an und spricht eindeutig dagegen, dass Sedlmayr dahingehend Sensibilität entwickelt hätte (Sedlmayr 1956/1960, S. 291).

⁵⁸⁵ Ebd., S. 292.

⁵⁸⁶ Oettinger 1939.

*ropa eine neue, eine deutsche Mitte, welche die europäischen Extreme überwölbt und versöhnt.*⁵⁸⁷

Fischer von Erlach als Proponent dieser künstlerischen Großtat ist für Sedlmayr auch noch in der Nachkriegszeit Deutscher:

*Der Mann des Schicksals in dieser welthistorischen Stunde der europäischen Kunst ist der Grazer Bildhauersohn Johann Bernhard Fischer von Erlach gewesen, neben Andreas Schlüter der erste wahrhaft große deutsche Künstler nach dem Ereignis, das Wilhelm Pinder den „Untergang der altdeutschen Kunst“ genannt hat, nach dem Tode Dürers, Altdorfers und Holbeins, und der universalste deutsche Künstler seit Dürer.*⁵⁸⁸

Fischer von Erlach, den Sedlmayr als eine Art Universalgenie betrachtete, wird zum personellen Träger dieses patriotischen – oder eben regionalen – Geltungsdranges. Immer wieder wird Fischer von Erlach zum Visionär der deutschen Kunst überhaupt. Eine besondere Stellung nimmt darin, wie bereits erwähnt, das Schloss Schönbrunn ein. Vor allem der erste, nicht ausgeführte Plan, erscheint Sedlmayr visionär und für die Architekturgeschichte prägend – Sedlmayr schreckt dabei auch nicht vor hoch gegriffenen Vergleichen zurück. Zweimal vergleicht er Schönbrunn 1 mit Versailles, das davon sogar übertrumpft werde:

Von Versailles stammt der Grundriß, das Gebäude wird aber über Versailles erhoben durch die majestätischen großen Ordnungen, die von Berninis Louvre-Plan kommen, und durch das machtvolle, königliche Motiv der halbkreisförmig ein-

⁵⁸⁷ Sedlmayr 1956/1960, S. 307.

⁵⁸⁸ Ebda., S. 307.

*schwingenden Front [...] Überboten wird Versailles auch durch das Großartige der Lage.*⁵⁸⁹

Und weiter unten:

Wäre der erste Entwurf für Schönbrunn ausgeführt worden, so hätten Kaiser und Reich eine architektonische Verkörperung ihrer politischen Macht erhalten, der sich in Europa kaum etwas anderes hätte an die Seite stellen können – es sei denn Berninis Ausgestaltung von St. Peter.

*Aber auch der unausgeführte Plan hat zündend gewirkt. Er war für die Großen des Hofes (und für jeden, der sich ihnen gleichzustellen trachtete) das Signal, die Höhen um Wien mit Schlössern zu besetzen, die sich zu diesem Urbild verhalten wie die Planeten zur Sonne. Er wurde das Vorbild für zahllose Fürstenschlösser im ganzen Reiche.*⁵⁹⁰

In seinem Aufsatz über den „Reichsstil“, der sich über weite Strecken mit Fischer von Erlach beschäftigt, gerät dessen Architektur zu einer typisch deutschen.⁵⁹¹ Über die ursprüngliche Idee, das Schloss Schönbrunn am späteren Ort der Gloriette zu erbauen, schreibt Sedlmayr etwa:

*Die Wahl dieses Ortes ist tief deutsch – man hat daran zu denken, wie in den folgenden Stiftsbauten die uralte deutsche Vorliebe für die Höhenlage wieder auflebt [...].*⁵⁹²

⁵⁸⁹ Sedlmayr 1938/1960, S. 146. Hellmut Lorenz widerspricht dieser Argumentation: Schönbrunn I bezeichnet er als „nicht recht durchdacht“, da weder die Raumfolge noch die Gartenfassade so recht überzeugend seien. Er hält das Projekt für keinen konkreten Bauvorschlag; im Vordergrund stehe „der Charakter als szenographisch geschickt inszenierter ‚Appetitriß‘, in dem der junge Künstler dem Kaiserhaus seine etwas hybrid ambitionierte Vision landschaftsbeherrschender Gestaltung vorstellt“ (Lorenz 1993, S. 164).

⁵⁹⁰ Sedlmayr 1938/1960, S. 147.

⁵⁹¹ Ottenbacher konstatiert in Zusammenhang mit dem Aufsatz von 1936 eine „fortschreitende ‚Eindeutigung‘ Fischer von Erlachs“ (Ottenbacher 2001, S. 76).

⁵⁹² Sedlmayr 1938/1960, S. 146.

Über Fischers Gebäude im Allgemeinen meint Sedlmayr:

Fischers Werke schweben fast alle in dieser „oberen“, kühlen und lichten Zone. In ihrem unmittelbaren Gesamteindruck wirken sie in der deutschen Landschaft traumartig, wie Luftspiegelungen einer fernen antiken Herrlichkeit. Aber trotz ihrer volksfremden Dächer sind sie nichts weniger als „italienisch“ – nur ein oberflächlicher Formalismus könnte das meinen –, sondern gerade in ihrem Hinausgehen über alle praktischen Forderungen, in ihrer Sehnsucht nach einer erträumten Antike, in ihrer heroisch-phantastischen Haltung tief deutsch.⁵⁹³

Überhaupt habe sich „von Wien her [...] das neue deutsche Kunstbewußtsein gekräftigt“, so Sedlmayr,⁵⁹⁴ und zwar gegen Einflüsse von außen (Sedlmayr verweist darauf, dass „nun überall die ausländischen Baumeister weichen müssen“). Fischer, aber auch der von Sedlmayr ebenfalls erwähnte Lukas von Hildebrand konstruieren mit ihren Repräsentationsbauten geradezu ein künstlerisches Bollwerk Deutschlands.

Entscheidend ist jedoch nicht nur, dass Sedlmayr die österreichische Kunst in seinen Schriften vor, während und nach dem 3. Reich als Teil der deutschen betrachtet und sie – oder zumindest Teile davon – als dafür existentiell wichtig hervorhebt, sondern auch, *welche Eigenschaften* er ihr zuschreibt. In dem Text von 1936 formuliert er seine zentrale Überlegung, dass nämlich die österreichische Kunst sich vor allem durch Synthesenbildung auszeichne – wenn es um die Kathedrale geht und das, was Sedlmayr den „Protest gegen den künstlerischen ‚Übermut‘ der Kathedrale“ nennt:

Die Geschichte der Auseinandersetzung zwischen dieser These und Antithese ist das treibende Element in der Kunst des Spätmittelalters im 14. und 15. Jahrhundert. Dieses dramatische Kapitel der abendländischen Kunstgeschichte spielt auf deutschem Boden. und Österreich fällt die wichtigste Rolle zu.⁵⁹⁵

⁵⁹³ Ebda., S. 155.

⁵⁹⁴ Ebda., S. 147.

⁵⁹⁵ Sedlmayr 1937/1960, S. 270.

Auf die Kathedrale, so Sedlmayr weiter unten, folge später der Schnitzaltar, die „kleine[n] Architektur, die wieder die Skulptur in sich einfügt und das Baldachinwerk der Kathedralen an sich weitersprießen läßt“, der „zugleich Bild, Bühne und Buch“ sei und damit „der eigentliche Nachfolger der Kathedrale“. Zudem „besitzt Österreich in den Altären von Kefermarkt und St. Wolfgang zwei der großartigsten Beispiele für die letzte Wiederkehr des Gesamtkunstwerks im Spätmittelalter.“⁵⁹⁶ Diese Bemerkung gewinnt an Relevanz, wenn man sich die Bedeutung des „Gesamtkunstwerks“ im Nationalsozialismus vergegenwärtigt.

Zunächst – vor allem im Aufsatz über das Barock – scheint die Wiener Architektur eine besondere Fähigkeit zur Vereinbarung von Gegensätzen zu besitzen, die sich später über das ganze deutsche Reich erstreckt – woraus ein deutscher „synthetischer Stil“ resultiere:

Der deutsche Barock ist ein synthetischer Stil, der in einer für diese Zeit – die Zeit eines Leibniz – ungemein bezeichnenden Weise, das neue Deutsche als höhere Einheit aus jenen europäischen Extremen erzeugt, die einander im hohen 17. Jahrhundert scheinbar unvereinbar gegenüber gestanden waren: aus dem italienischen Hochbarock und der französischen „Vorklassik“ und „Klassik“.⁵⁹⁷

Dieser „synthetische Stil“ nehme „von Österreich, von Wien seinen Ausgang.“ Ansätze dazu seien „auch sonst in Deutschland vorhanden“ gewesen, aber, so Sedlmayr, „entscheidend ist die Form der Synthese geworden, die Johann Bernhard Fischer von Erlach in seinen Schloßbauten seit 1690 gefunden hat.“⁵⁹⁸

In seinem 1936 erschienenen Aufsatz sucht Sedlmayr sogar dezidiert nach der „Eigenart österreichischer Kunst“, wie er es nennt. Zwar stellt er ihre Inhomogenität fest, nämlich, „daß man die Frage nach der Eigenart der österreichischen Kunst nicht übers Knie brechen kann.“⁵⁹⁹ Aber auch hier folgert er, dass die Erkenntnisse „zu einer Bestimmung der Eigenart österreichischer Kunst“ zu „ausschließlich durch die Eindrücke bestimmt [sind], die vom Barock ausgehen“:

⁵⁹⁶ Ebda., S. 273.

⁵⁹⁷ Sedlmayr 1938/1960, S. 141.

⁵⁹⁸ Ebda., S. 141.

⁵⁹⁹ Sedlmayr 1936, S. 284.

*In ihm treten in großartiger Weise zwei Züge hervor, die sich ganz unabhängig auch in anderen Epochen und Gestaltungsgebieten beobachten lassen: die Neigung zur Synthese und die Lust am Schauspiel.*⁶⁰⁰

Ähnlich argumentiert er in dem Text von 1937:

*Eine deutsche Kunst wird von dem erwachenden deutschen Selbstbewußtsein gefordert, die zugleich den politischen Gegner Frankreich und die künstlerischen Usurpatoren, die Italiener, überbieten soll. In Österreich gelingt in den neunziger Jahren [des 17. Jahrhunderts, Anm.] die Synthese, die die europäischen Extreme des italienischen Hochbarock und der französischen Klassik aufhebt (im hegel-schen Sinn) und – weltgeschichtliches Ereignis – Deutschland zur künstlerischen Mitte Europas macht. Ansätze zu diesem neuen synthetischen Stil waren auch sonst in Deutschland vorhanden, erst im Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach sind sie ganz verwirklicht.*⁶⁰¹

Noch 1956 vertritt er diese Meinung:

*Worin besteht nun die Leistung Österreichs in diesem europäischen Augenblick? [Ende des 17. Jahrhunderts, Anm.] Sie besteht vor allem in der Kraft zur Synthese, oder, um es weniger abstrakt auszudrücken, in der Fähigkeit, Gegensätzliches zu vermählen und zu versöhnen.*⁶⁰²

Die österreichische Kunst schaffe eine „neue, eine deutsche Mitte, welche die europäischen Extreme überwölbt und versöhnt.“⁶⁰³ Die Synthese liegt Österreich offenbar, glaubt man Sedlmayr, im Blut:

⁶⁰⁰ Ebda., S. 285.

⁶⁰¹ Sedlmayr 1937, S. 419.

⁶⁰² Sedlmayr 1956/1960, S. 307.

⁶⁰³ Ebda., S. 307.

*Aber die Begabung, Gegensätze zu versöhnen, und die Auffassung, daß sich das Wesen der Schönheit und der Kunst gerade in dieser Fähigkeit am reichsten äußert, hat sich unbewußt schon in der älteren Geschichte der österreichischen Kunst mehr als einmal angekündigt.*⁶⁰⁴

In diesem Zusammenhang ist Hellmut Lorenz zu erwähnen, der Sedlmayrs Theorie in Verbindung mit der Wehrmacht bringt: „Wie die ‚Elemente des italienischen und französischen Barock zu einer deutschen Einheit zusammengeführt‘“ würden, so Lorenz, so „solle auch der Wehrmachtsoffizier die Völker des Ostens führen.“⁶⁰⁵

Als weiterer wesenhafter Zug der österreichischen Kunst erscheint Sedlmayr – und hier schließt sich der Kreis zur NS-Kunstgeschichte und vor allem der populärwissenschaftlichen Kunstliteratur – deren vermeintlich überdurchschnittliche Volksverbundenheit. Das äußert sich etwa darin, wenn er bereits 1936 als Forschungsdesideratum die Betrachtung der „Kunst jeder Volksgruppe“ formuliert und moniert, dass die „hohe Kunst“ das „Bild der Kunstgeschichte [...] viel zu ausschließlich“ bestimme, denn „echte Kunstwerke gibt es in jeder Schichte des volklichen Schaffens“.⁶⁰⁶ Er schreibt:

*Inzwischen dürfen wir nie vergessen, an die „niedere“ Kunst zu denken. Gerade für Österreich ist das besonders wichtig, denn hier ist der Austausch zwischen oben und unten besonders kräftig gewesen und hat noch lange gedauert, als anderswo in Europa der Kreislauf schon gestört war. Die Leistungen der hohen Kunst haben bei uns weit und breit im Lande wiedergehallt und die höchsten Werke der Kunst haben hier oft eine tiefe Nähe zum Volkstümlichen bewahrt.*⁶⁰⁷

Zwar wird dieser Topos in der NS-Kunstgeschichtsschreibung allgemein häufig bedient. Bemerkenswert ist jedoch, dass er für die österreichische Kunstgeschichte als überdurch-

⁶⁰⁴ Ebda., S. 307.

⁶⁰⁵ Lorenz 1993, S. 163.

⁶⁰⁶ Sedlmayr 1936, S. 283.

⁶⁰⁷ Ebda., S. 283.

schnittlich bedeutend dargestellt wird. Auch damit wird die „ostmärkische“ Kunst ge-
adelt.

4.3. Die Ostmark in der populärwissenschaftlichen Kunstgeschichts- schreibung: Bruno Grimschitz, Karl Oettinger

Zwischen 1939 und 1942 erschien, herausgegeben von Karl Heinrich Waggerl und Karl
Oettinger, die Buchreihe „Die Ostmark. Landschaft, Volk und Kunst der südostdeutschen
Gäue“. Drei der Titel waren der bildenden Kunst gewidmet, zwei davon wurden von Karl
Oettinger, einer von Bruno Grimschitz verfasst.⁶⁰⁸ Wie schon bei Sedlmayr und in *Kunst
dem Volk*, wurde auch hier die Kunst der „Ostmark“ einerseits als herausragend darge-
stellt, andererseits verortete man sie ganz selbstverständlich innerhalb der deutschen
Kunstgeschichte – auch wenn es sich etwa um das 19. Jahrhundert drehte, wie aus Grim-
schitz' „Maler der Ostmark im 19. Jahrhundert“ sichtbar wird:

*Waldmüller, noch im achtzehnten Jahrhundert geboren, hat wie kein anderer
deutscher Maler des neunzehnten der bürgerlichen Welt in der Kunst ein voll-
kommenes Abbild geschaffen.*⁶⁰⁹

Über Peter Krafft, auch er ein Österreicher, heißt es:

*In Peter Kraffts Geschichtsbildern – und nur in ihnen – wuchs der deutsche Rea-
lismus zur Größe des Wandbildes.*⁶¹⁰

„Deutsch“ sind auch die Motive der Künstler:

⁶⁰⁸ Oettinger, 1939 – Altdeutsche Bildschnitzer; Grimschitz 1940 – Maler der Ostmark; Oettinger 1942.

⁶⁰⁹ Grimschitz 1940 – Maler der Ostmark, S. 13.

⁶¹⁰ Ebda., S. 9-10.

*Männer und Frauen schauen aus den Bildern, in ihrem Ernst und in ihrer Schönheit, in ihrer Ruhe und in ihrer Natürlichkeit schön, von jener deutschen Größe, die mit der „Wahrheit“ des Individuellen das lebendige Leben so unvergleichlich gestaltet. Nach drei Jahrhunderten treten Menschen der deutschen Ostmark in den Bildnissen als späte Nachfahren den Bildern der Menschen zur Seite, die Lukas Cranach und Wolf Huber in den gleichen Landschaften an der Donau gemalt haben.*⁶¹¹

Wien sei, so Grimschitz, „nach einem Worte Cornelius Gurlitts, bis zum Jahr 1870 die einzige deutsche Weltstadt gewesen“ und „bot durch Reichtum, Gesellschaft und künstlerische Tradition die fruchtbarsten Grundlagen für die Entfaltung künstlerischer Arbeit.“⁶¹² Im 19. Jahrhundert sei Wien „ein künstlerischer Mittelpunkt im deutschen Süden“ geblieben.⁶¹³ Am Schluss hebt der Autor noch einmal die vermeintliche Unverzichtbarkeit Wiens für die „deutsche“ Kunst hervor:

*Der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hat die Ostmark einen künstlerischen Beitrag geschenkt, der reicher und beglückender war als der anderer Gauen. Die Fülle der künstlerischen Begabungen [...] trug durch alle Jahrzehnte des Jahrhunderts ein ungewöhnlich vielfältiges Schaffen. Es ist allein dem Reichtum der Malerei Münchens vergleichbar.*⁶¹⁴

Wesentlich beschäftigt sich Grimschitz jedoch auch damit, was denn das typisch Ostmärkische sei. Seine Beobachtungen fallen ähnlich wie in *Kunst dem Volk* aus – einerseits schreibt er der Kunst der „Ostmark“ eine bestimmte „Wärme“ zu, andererseits Lebensfreude – aber auch die Landschaft spielt eine wesentliche Rolle:

⁶¹¹ Ebda., S. 12.

⁶¹² Ebda., S. 7.

⁶¹³ Ebda., S. 8.

⁶¹⁴ Ebda., S. 18.

*So stark war diese von einer besonderen menschlichen Wärme getragene Malerei der Ostmark landschaftlich bestimmt, daß ihre Schöpfungen im Schaffen der anderen deutschen Gaue durch besondere Züge als eine künstlerische Einheit erschienen.*⁶¹⁵

Moritz von Schwinds Jugendwerk schreibt er eine „südlich offene[r] Empfindungslosigkeit“ zu,⁶¹⁶ sein „Darstellungskreis“ habe sich „nicht selten an dem ihm innerlich so verwandten musikalischen Thema“ entfaltet.⁶¹⁷ Alles in allem „offenbart sich in aller künstlerischen Arbeit der Ostmark ein einheitlicherer Zug“ – womit er, wenn auch nicht explizit, Sedlmayr und dessen Gefolgsmann Oettinger widerspricht:

*Was die schöne Wirklichkeit für das Leben bedeutet, das hat die Malerei Wiens offener ausgesagt als jede andere deutsche Landschaft. Das war ihr innerster Sinn und ihre geheime Berufung. Mit ihren lebendigsten Kräften hat die Malerei der Ostmark im neunzehnten Jahrhundert die Schönheit des Sichtbaren aufgefangen. Sie ist darum zu ihrer höchsten Blüte gelangt, als das Jahrhundert die Kurve einer neuen Wirklichkeitsdarstellung für die bürgerliche Welt durchlief, als die Zeit künstlerisch das verlangte, was dem Volkstum der Ostmark besonders eingeboren war: die offene Hingabe an das Wirkliche.*⁶¹⁸

„Fremd“ sei der Kunst Wiens dagegen die „kühle, entwirklichende Welt des Klassizismus“ ebenso wie „die schwebende Geistigkeit des Rokokos, die geistige Verklärung der Natur in der Romantik des deutschen Nordens und die letzte Vergeistigung der Wirklichkeit im impressionistischen Eindruck“ geblieben. Grimschitz schließt:

In seinem vollem Umgang aber gab das künstlerische Schaffen der Ostmark der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts einen warmen und festlichen

⁶¹⁵ Ebda., S. 8.

⁶¹⁶ Ebda., S. 15.

⁶¹⁷ Ebda., S. 15.

⁶¹⁸ Ebda., S. 18.

*Ton, der die großartige Strenge ihrer sittlichen Haltung mit dem Schein südlicher Weltfreude umspielte und das Gesamtbild der deutschen Malerei durch kostbare Zeugnisse sinnlicher Lebensschönheit bereicherte.*⁶¹⁹

In einem anderen Aufsatz in der Zeitschrift *Die Pause* hebt Grimschitz erneut die vermeintliche Vorreiterrolle Österreichs für die deutsche Kunst hervor:

*Mit Fischers, Prandtauers und Hildebrandts Schöpfungen tritt die österreichische Baukunst des Barocks führend in die deutsche. Sie ist ihr zeitlich voran und ist ihr Vorbild durch ihren künstlerischen Rang. Wien, die Hauptstadt des Reiches, wird in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch künstlerisch das Reichszentrum, zu dem die deutschen Baumeister wallfahren [...] Es gelingen den Meistern schöpferische Zusammenfassungen von Bau und Landschaftsraum, die – wie im unvergleichlichen Stiftsbau von Melk – das Höchste an deutscher Gestaltungskraft erreichen.*⁶²⁰

Und weiter:

*Durch Donners einmalige schöpferische Leistung wurde die österreichische Plastik des Barocks das klassische Maß und Vorbild für die Meister des deutschen Südens. Wieder erhob sich Wien zum künstlerischen Mittelpunkt, der in Balthasar Moll und in Franz Xaver Messerschmidt bedeutende Begabungen zur Weiterführung von Donners künstlerischem Erbe erhielt.*⁶²¹

Grimschitz' Kollege Karl Oettinger erachtete – wie Sedlmayr, wenn er über die Schnitzaltäre schreibt – die Holzschnitzkunst als besonders typisch für die Ostmark. In seinem Aufsatz über „deutsche Bildschnitzer der Ostmark“ schreibt er:

⁶¹⁹ Ebda., S. 18.

⁶²⁰ Grimschitz 1939, S. 42; S. 44.

⁶²¹ Ebda., S. 44.

*Und warum sind gerade die Gaue der Ostmark am reichsten? Kein Zufall, daß es dieselben Gaue sind, in denen bis in unsere Tage die Herrgottschnitzer in den Bergdörfern sich finden, in denen die Hirtenbuben von klein auf mit ihren Messern Figuren schnitzen für Krippen und mancherlei Hausrat: wo heute noch die schönen buntbemalten Truhen und Kasten zur Brautsteuer gehören, wo die alten reichen Trachten zum Festtag immer noch getragen werden: wo sich das Volk seine Freude und seinen Willen zu eigener Lebenserhöhung und Lebenszier bewahrt hat und sich nicht damit abfand, die Allerweltsreste der Großstadtkultur als einzigen Schmuck zu tragen.*⁶²²

Wie im Aufsatz von Grimschitz geht es um eine – nicht näher definierte – „Wirklichkeit“:

*Gerade diese Welt aber kam dem Schnitzer besonders entgegen: das Heilige, zumal in der volkstümlichen Fassung und Umkleidung, die der Vorstellung dieser einfachen erdnahen Menschen entsprach, deren eigene Empfindung und Erscheinung sich darin spiegelt. Das besonders lag dem Holzschnitzer: dies eigentümliche Neben- und Zueinander von stärkster Beseeltheit und drastischer Alltagswirklichkeit, von reinstem Ausdruck in der Schale des Einmaligen, Zufälligen.*⁶²³

Nach einer längeren chronologischen Aufzählung von Holzschnitzmeistern und Ausführungen über die Bedeutung der Holzschnitzerei schreibt Oettinger:

*Erst im Barock wird die Holzschnitzerkunst wieder auferstehen und wieder im deutschen Südosten reicher blühen als irgendwo sonstwo im Reich.*⁶²⁴

⁶²² Oettinger 1939 – Altdeutsche Bildschnitzer, S. 8.

⁶²³ Ebda., S. 9.

⁶²⁴ Ebda., S. 17.

Ähnlich der Argumentation Grimschitz⁶²⁵ – in der dieser sich auf Cranach und andere bezieht – formuliert Oettinger den Wunsch, der österreichischen Kunst „endlich“ die ihr gemäße Bedeutung angedeihen zu lassen:

*Ist es nicht an der Zeit, daß die Meister der Ostmark sich nun zu den großen Schnitzern der anderen Stämme gesellen, um teilzuhaben an ihrem wachsenden Ruhm: zu dem Franken Veit Stoß und dem Niedersachsen Tilman Riemenschneider, zu dem Schwaben Gregor Erhart und dem Bayern Hans Lainberger?*⁶²⁵

Gerne betont auch Oettinger, wie eng die österreichische und die deutsche Kunst miteinander verbunden seien und wie wenig eigenständig die österreichische Kunst sei:

*Daß die Geschichte des ganzen deutschen Volkes sich an diesen Werken durch zwei Jahrhunderte so vollkommen ablesen läßt, genügt alleine schon, um den traurigen Irrglauben, es gäbe eine „nationaleigene österreichische“ Kunst, die zwischen Italien und Deutschland stünde, zu verscheuchen.*⁶²⁶

Dies tut er auch seinem Buch über „Altdeutsche Maler der Ostmark“:

*Deutsch aber ist, wie die warme Schilderung [bei der Verkündigung des Meisters des Albrechtsaltares von 1438, damals in Berlin, Anm.] ganz dem Gehalt der Szene dient, wie der Brokat des Baldachins und des Betpults die Jungfrau festlich umrahmen, wie das Buch zeigt, daß sie eben noch las, wie das Stilleben am Bord die trauliche Stimmung erhöht.*⁶²⁷

Nur zwei Seiten später verwendet er dieselbe Wortwendung:

⁶²⁵ Ebda., S. 17.

⁶²⁶ Ebda., S. 17.

⁶²⁷ Oettinger 1942, S. 14.

*Deutsch aber [beim Pacher-Altar von St. Wolfgang, 1470-81, Anm.] ist nicht nur die gotische Architektur, die den vier Heiligen den Rahmen gibt, sondern vor allem die fast bedrohliche Nähe ihres Daseins, die stoßende, wirbelnde Kraft von Haltung und Geste, die Besessenheit der Männer von ihrem Tun.*⁶²⁸

Schon an der Wiederholung der Wendung „Deutsch aber ist...“ lässt sich erkennen, wie sehr man, trotz eines Beharrens auf der kulturellen Hegemonie der „Ostmark“, als „deutsch“ gelten will. Auch in diesem Text versucht Oettinger die Relevanz Österreichs für die deutsche Kunst zu unterstreichen, sei es, dass er, wie am Anfang den Altar von St. Florian als „Albrecht Altdorfers Zauberwerk“ und „größte deutsche Malerkunst neben Grünewalds Isenheimer Altar“ bezeichnet oder aber Lucas Cranachs „Jugendschaffen in Wien“, wo sich „heute darin sein Genialstes und seine bahnbrechende Tat“ enthülle. Er betont, dass „die Ostmark allein aus allen Epochen Großes bewahrt“, im Gegensatz zu den anderen deutschen Gauen.⁶²⁹

In seiner Argumentation findet Oettinger nicht mit jenen Künstlern das Auslangen, die tatsächlich in Österreich tätig waren, sondern betont gerne, wie sehr Deutsche von der hiesigen *Landschaft* beeinflusst wurden, ihre Kunst sich erst hier entwickelt hätte – ähnlich, wie dies bereits in *Kunst dem Volk* zu beobachten war. Nicht nur Cranach, auch Altdorfer habe „hier seine Wurzeln“, habe „in Wien sich gefunden“ – nach seiner Rückkehr „in die Vaterstadt“ seit 1507 sei in Altdorfers Werk „die Kenntnis von Rueland Frueaups des Jüngeren Klosterneuburger Altären zu spüren“; und Landschaftszeichnungen „verraten auch spätere Besuche.“⁶³⁰ Durch die Verbindung mit Altdorfer wertet Oettinger die „ostmärkische“ Kunstlandschaft ungemein auf:

Man fühlt, daß der gleiche Meister, der hier sein letztes großes Sakralwerk schuf, mit dem nächsten Jahrzehnt ganz dem Profanen gehören, dem bayrischen Hof die schönsten Stücke seiner Kunstkammer, seiner Vaterstadt die kühnen Kaiserbad-

⁶²⁸ Ebda., S. 16.

⁶²⁹ Ebda., S. 5.

⁶³⁰ Ebda., S. 20.

*fresken und endlich der deutschen und der europäischen Kunst die erste reine Landschaft schenken wird.*⁶³¹

Selbstverständlich stellt auch Oettinger die Frage nach der „Eigenart der Ostmark“ und kommt zu dem Schluss, die Gemeinsamkeit von allem „was hier entstand“, liege

*zunächst darin, daß in jener Zeit die Kraft der Umgebung unendlich stärker als heute gewesen ist. Schon in Jahresfrist – Cranachs Verwandlung zeigt das am schärfsten – hat diese Kraft sich die Stammesfremden einzuverleiben gewußt.*⁶³²

Nirgendwo klänge, so Oettinger, der weiche Stil „so lange nach und wird die herbe Charakteristik der Multscher-Generation so sehr gedämpft, als in den Ostmark-Gauen.“⁶³³

Insgesamt versucht Oettinger aber, zwischen einzelnen Regionen zu differenzieren: Tirol stünde etwa Bayern am nächsten, zeige aber mehr „ernste Haltung“. Salzburg schreibt er, die Kunst von Conrad Laib und Rueland Frueauf d. Ä. heranziehend, ein „eigentümliches Einssein von Massigkeit und Flächenmäßigkeit, die weiche, runde, ruhende Kontur, die Menschengestalt in ihrer beherrschenden Rolle“ zu, die Steiermark („zarte schlanke Beweglichkeit, Anmut von Ausdruck und Liniensprache“) sei dagegen „dem rheinischen Wesen verwandt“ usw. Oettinger konstruiert – mit der „Schule des Schottenaltar mit ihrer Landschaftsbetonung“ die Ostmark als den eigentlichen Ort der „Geburt des Donau-stils“.⁶³⁴ Denn:

*[...] an jene Ausläufer der Schottenschule knüpfen die Klosterneuburger Werke des jüngeren Frueauf an. Und aus dem hier seit Jahrzehnten bewahrten Gleichgewicht von Menschengestalt und Natur konnte deren Verschmelzung in den Frühwerken von Cranach und Breu entstehen.*⁶³⁵

⁶³¹ Ebda., S. 21.

⁶³² Ebda., S. 22.

⁶³³ Ebda., S. 22.

⁶³⁴ Siehe auch: Oettinger 1939 – Die Eigenart der Ostmarkstämme.

⁶³⁵ Oettinger 1942, S. 23.

Da bleibt nur ein Schluss: „Dies aber: die Entdeckung der beseelten Landschaft, ist das letzte und größte Geschenk der Ostmark an die altdeutsche Malerei“.⁶³⁶

Oettinger wiederholt diese Ansicht in seinem 1944 bereits als Manuskript vorliegendem, 1948 publiziertem Text „Das Wienerische in der bildenden Kunst“:

*Um 1500 aber setzt das Donauland die neben Dürer größte Leistung der deutschen Malerei. Die neue Autonomie des Kunstwerks wird hier nicht in der formalen Komposition unter Vorherrschaft der Gestalten und ihres Ausdrucks persönlicher Freiheit gesucht wie in Florenz und Nürnberg, sondern – ähnlich Giorgione und Venedig – in der höheren Einheit der Stimmung.*⁶³⁷

Wieder beschwört er Cranach, Frueauf d. J sowie Jörg Breu – um zu folgern:

*Als eigentümlich aber ist festzuhalten, dass dieser Schöpfungsakt sich wohl auf unserem Boden, aber durch Gäste vollzog, die, nur wenige Jahre – und alle als Junge – hier weilend, die Bahn brechen.*⁶³⁸

Eine ähnliche Argumentation verfolgt Franz Kieslinger, der auch für *Kunst dem Volk* schrieb, in einem Aufsatz in der Zeitschrift *Die Pause*:

Gerade noch hatte Wien in sprudelnder Fülle den Reichtum des sogenannten Donaustiles geschaffen. Alle Arten von Kunst hatten sich auf seinem Boden gefunden: Der junge Cranach schuf hier seine köstlichsten Werke der Malerei, begleitet

⁶³⁶ Ebda., S. 23.

⁶³⁷ Oettinger 1944, S. 23.

⁶³⁸ Ebda., S. 23.

*von Holzschnittentwürfen, der Augsburger Breu war ihm mit den besten seiner Leistungen verschwistert.*⁶³⁹

Durch den Text von Karl Oettinger jedenfalls zieht sich wie ein roter Faden die These, dass über weite Epochen hinweg „Gäste“ die Wiener Kunst gemacht hätten – auch zum Beispiel dort, wo es um den Historismus geht, wo er Ludwig von Förster, Theophil Hansen und Gottfried Semper ebenso wie Anton Dominik Ritter von Fernkorn und Hans Markart anführt,⁶⁴⁰ alle keine gebürtigen Wiener. Ganz in NS-Diktion jedoch folgert er:

*Und doch war der Boden auch diesmal stark genug, um das gigantische Gästewerk auf seinen Grundton zu stimmen.*⁶⁴¹

Oettinger verfällt in die Diktion von Sedlmayrs „Verlust der Mitte“, wenn er schreibt:

*Der Impressionismus hat in Wien keine Chance gehabt: schon das Wort sagt, warum. Das Momentane, das Zupackende, das Formzersetzende versagten sich naturgemäss unserem Boden.*⁶⁴²

Den Jugendstil erachtet Oettinger nicht als würdig, die Wiener Kunst zu repräsentieren. Im Kontext der Zeit betrachtet, schwingt in seiner Diktion ein antisemitischen Unterton mit, wenn er die Secession als Auswuchs finanzieller Macht darstellt:

Es wird nun schon klar geworden sein, warum die Kunst um 1900 als typisches Zeugnis des historisch gültigen Wienerischen in Frage gestellt wurde. Denn so wesentlich der Beitrag unserer Stadt für die Umwälzung der Secession gewesen [...] ist [...] – ihren Auftraggebern nach ist diese Kunst dennoch, und noch aus-

⁶³⁹ Kieslinger 1939, S. 34.

⁶⁴⁰ Oettinger 1944, S. 66-67.

⁶⁴¹ Ebda., S. 66.

⁶⁴² Ebda., S. 70.

*schliesslicher, Ausdruck der Geldkultur, der zweiten, schon blasierten Finanzgeneration. Gewiss zeigen die Bildnisse Klimts, des Führers der Wiener Sezession, die Züge des Jugendstils, wie er damals Europa beherrscht, lokal verfährt [...] Aber Anton Faistauer, der grosse Salzburger Maler, hat richtig gesehen wenn er sich Klimt in Gedanken nach Budapest und Konstantinopel versetzte, seine Erotik und sein raffiniertes Formenspiel orientalisch fand.*⁶⁴³

Nur die „blasierte Gebärde des Vornehmen, nicht wirklicher Adel, nur die weiche Glätte des Wienerischen, nicht seine Wärme und Herzlichkeit“ zeichne den Jugendstil aus, „dienstbar einer dünnen internationalen Schicht des Reichtums und des dekadenten Geschmacks, Zeugnis der Überfremdung der Millionenstadt von oben und unten, so daß selbst die Wiener Geburt der Künstler nichts mehr aussagen muss.“⁶⁴⁴ Da der Jugendstil jedoch ohnehin nur „dienstbar einer internationalen Schicht“ sei, erscheint er auch kaum dem „Ostmärkischen“ zugeordnet. Damit übertrifft Oettinger noch die offizielle NS-Kunstpolitik, die immerhin Gustav Klimt eine Ausstellung im Künstlerhaus widmete, an reaktionärem Gedankengut.

⁶⁴³ Ebda., S. 71.

⁶⁴⁴ Ebda., S. 71.

4.4. Resümee

Für die Artikel in *Kunst dem Volk* konnte in Bezug auf die Repräsentation der Kunst der „Ostmark“ festgestellt werden, dass einerseits bis heute relevante Klischees bemüht wurden – Kunst und Bewohnern der „Ostmark“, im Speziellen Wiens, werden Eigenschaften wie Charme und Leichtigkeit zugeschrieben. Andererseits äußern die Autoren des Blattes ihren Stolz darauf, dass die Moderne in Österreich nicht so wirklich durchgedrungen ist. Was die Darstellung der Landschaft betrifft, so wird weniger die Qualität der österreichischen Landschaftsmalerei hervorgehoben als vielmehr die Qualitäten der Landschaft selbst als Inspirationsquelle für Künstler, vor allem der Donauschule begriffen. Zudem betont man gerne die Bedeutung österreichischer Künstler für die Kunstgeschichte des „großdeutschen“ Reichs: Bemerkenswert ist, wie die Künstler der „Ostmark“ als singuläre Erscheinungen hervorgehoben werden („wie kein anderer“, „nur in ihnen“) – andererseits durch das Adjektiv „deutsch“ eindeutig der neuen „Volksgemeinschaft“ zugeordnet werden. In diesen Punkten trifft sich die Diktion von *Kunst dem Volk* mit der, freilich differenzierter ausformulierten, Argumentation Hans Sedlmayrs, der ebenfalls die österreichische Kunst – in unserem Fall den barocken „Reichsstil“ – dem „Deutschen“ zuordnet und als unverzichtbar darstellt. Aus vielen – populärwissenschaftlichen wie akademischen – Texten spricht der Wunsch, dass der „ostmärkische“ Kunst im „Reich“ mehr Bedeutung zugemessen werden möge.

Bemerkenswert ist, dass sich der Topos der „visionären“ österreichischen Landschaft nicht nur in *Kunst dem Volk*, sondern auch in anderen populärwissenschaftlichen Schriften wiederfindet: Sowohl Bruno Grimschitz als auch Karl Oettinger und Franz Kieslinger versuchen zu beweisen, dass die Neuerungen der Donauschule durch die „ostmärkische“ Landschaft entweder erst ermöglicht wurden oder aber diese mit ihrer Hilfe die großartigsten Leistungen vollbrachte. Dafür verwendet man teilweise sogar dieselben Begrifflichkeiten wie etwa jene von der „reinen Landschaft“.

5. Das Bild vom Künstler

Die Erwartungen, die in einen Künstler gesetzt werden, sagen einiges über die Einstellung der Gesellschaft zur Kunst überhaupt aus. Dass in der Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus die Künstler „volksnahe“ sein sollten, liegt nahe. Doch wie definiert sich das Verhältnis zwischen Künstler und „Volk“? Und sind dies die einzigen Eigenschaften, die dem idealen Künstler zugeschrieben werden? Unter der Annahme, dass die zutreffendsten Aussagen wohl durch eine Betrachtung der Literatur über die im Nationalsozialismus bedeutendsten Künstler – vor allem alte Meister – getroffen werden können, sollen im Folgenden Texte aus *Kunst dem Volk* sowie Monografien etwa über Caspar David Friedrich, Ferdinand Waldmüller, Albrecht Dürer oder Adolph Menzel untersucht werden. Ein kurzer Exkurs über Künstlerbilder seit der Antike ermöglicht die Vergleichbarkeit von Künstleridealen im Nationalsozialismus mit jenen anderer Zeiten.

5.1. Persönliche Qualitäten des Künstlers in *Kunst dem Volk*

5.1.1. Volksverbundenheit

Vorrangige Qualität jedes Künstlers ist dessen imaginierte „Volksverbundenheit“. Erst, wenn er sich in sein Volk „einfühlen“ kann, vermag er große Kunst zu schaffen. So heißt es etwa verallgemeinernd in einem Aufsatz über Rembrandt:

*Kein Künstler, der das Leben erfaßt und nicht aus ihm flüchtet, kann sich dem Volke, dem er angehört, verschließen. Immer wird es in seinem Schaffen einen wesentlichen Platz einnehmen, die Gestalten in seinen Bildern werden die Gestalten des Volkes sein. Und Rembrandt setzte seinem Volke in seinem Werk ein großes, würdiges Denkmal.*⁶⁴⁵

⁶⁴⁵ Kuchling 1939 – Rembrandt, S. 15.

Der Maler Carl Moll schreibt in einem Aufsatz, der sich den Anstrich eines Manifestes gibt:

*Kunst nähert sich dem Volke, entfernt sich vom Volke, immer aber kommt sie aus dem Volke, ist die Kristallisation seiner in der Scholle wurzelnden Wesenheit.*⁶⁴⁶

Weiter unten:

*Weltverbunden stärkt den Geist, heimverbunden stärkt das Empfinden. Da das Empfinden die Quelle der Kraft im künstlerischen Schaffen ist, wird Heimverbundenheit entscheidend.*⁶⁴⁷

Gerne unterstreicht man die Herkunft des Künstlers „aus dem Volk“, besonders, wenn er aus dem Bauern- oder Handwerkermilieu kommt. So heißt es etwa über Michael Neder:

*Neder konnte durch seine Herkunft und die Kenntnis seiner engeren Landsleute vom Dorf aus innerem Bedürfnis den Weg einschlagen, der ihn zum richtigen Schilderer des Lebens in den „Örtern“ um die mauerumgürtete Kaiserstadt machte.*⁶⁴⁸

Unter diesen Bedingungen kann ein Künstler – wie hier Neder – den Charakter des „echten“, „wahren“ Volks optimal erkennen und wiedergeben:

⁶⁴⁶ Moll 1940, S. 29.

⁶⁴⁷ Ebda., S. 31.

⁶⁴⁸ Hareiter 1942, S. 33.

*So konnte er in einer Richtung gehen, in der das echte, aus seinem ganzen Leben heraus geformte Abbild des Volkes, der Bauern, Weinhauer, der kleinen Leute vorherrscht.*⁶⁴⁹

An anderer Stelle schreibt ein Autor „K. H.“⁶⁵⁰ über denselben Maler:

*Er kannte vieles, aber er blieb in der Hauptlinie dort, wo seine Wiege stand: mit-
ten im Volk.*⁶⁵¹

Walther Buchowiecki schreibt über Ferdinand Andri:

*Als Maler begann Andri mit der Gestaltung der heimatlichen Landschaft, ihrer
Bewohner und deren Lebensäußerungen. Selbst aus dieser Umwelt hervorgegan-
gen, lag ihm die Darstellung dieser Gegenstände wuchshaft nahe.*⁶⁵²

Auch über den „Soldatenmaler“ Carl Schindler heißt es,

*[...] daß er so ganz von den Kräften der Heimat durchdrungen ist [...] Er selbst,
vom Bauern- in den Bürgerstand übergetreten, lebte noch ganz in und mit dem
Volke, das erste bekannte Aquarell des Dreizehnjährigen stellt eine Fronleich-
namsprozession dar, im Wirtshaus, beim Bauerntanz, auf dem Schießstand, doch
auch im Prater fühlt er sich zu Hause, seine Soldaten sind zugleich echte, durch
die Uniform nur etwas gestraffte Volkstypen.*⁶⁵³

⁶⁴⁹ Ebda., S. 34.

⁶⁵⁰ Dass K. H. als Monogramm für „Kuchling Heimo“ steht, erscheint eher unwahrscheinlich, da Autorennamen eher nach dem Prinzip Vorname – Nachname wiedergegeben werden.

⁶⁵¹ K. H. 1940, S. 55.

⁶⁵² Buchowiecki 1941 – Ferdinand Andri, S. 16.

⁶⁵³ Ottmann 1942, S. 14.

Bestimmte Phrasen finden sich besonders häufig, wie etwa der Vergleich eines Aufsatzes über den Blut-und-Boden-Maler Hans Larwin mit einem Artikel von Ankwicz-Kleehoven über den etwas harmloseren Fritz Rojka deutlich macht:

*Dennoch kann Hans Larwin [...] als Wiener von echtem Schrot und Korn betrachtet werden, da er nicht nur den Wiener Dialekt wie kein zweiter beherrschte sondern auch das Leben der unteren Volksschichten in allen seinen Schattierungen auf das genaueste kannte.*⁶⁵⁴

Auch Ankwicz-Kleehoven gilt der von ihm beschriebene Künstler als „Wiener von echtem Schrot und Korn“ sowie „seiner Vaterstadt zutiefst verbunden.“⁶⁵⁵

Häufig wurde betont, welche Begabung die Künstler hätten, das „Volk“ zu „beobachten“, Teil davon zu werden – wenn sie es nicht schon qua ihrer eigenen sozialen Herkunft sind. Über Rembrandt heißt es etwa bei Karl Strobl:

*Die Volkstypen und das Blatt „Das Schwein“ zeigen des Meisters sorgfältige und liebevolle Beobachtung des Lebens des Volkes und seiner Gestalten. Kein Künstler, der das Leben erfaßt und nicht aus ihm flüchtet, kann sich dem Volke, dem er angehört, verschließen. Immer wird es in seinem Schaffen einen wesentlichen Platz einnehmen, die Gestalten in seinen Bildern werden die Gestalten seines Volkes sein. Und Rembrandt setzte seinem Volke in seinem Werk ein großes, würdiges Denkmal.*⁶⁵⁶

Und über Bruegel d. Ä. heißt es:

Den Namen [Bauern-Breugel] bekam er daher, daß er mit besonderer Vorliebe den Bauern darstellte. Dazu hat er sich gerne verkleidet unter sie gemischt, was

⁶⁵⁴ N. N. 1941 – Hans Larwin, S. 21.

⁶⁵⁵ Ankwicz-Kleehoven 1940 – Fritz Rojka, S. 33.

⁶⁵⁶ Kuchling 1939 – Rembrandt, S. 15.

*dann unterhaltend ausgesponnen wurde. Man glaubt es gerne, nach seiner Genauigkeit in Sitte und Tracht.*⁶⁵⁷

Man könnte diese Reihe noch lange fortsetzen, egal ob es sich um Peter Fendi handelt, dessen Werk voll sei von „gemütvollen Motiven aus dem Leben der unteren Volksschichten, die er als warmherziger Beobachter in Leid und Freud belauscht hat“⁶⁵⁸ oder ob Rubens porträtiert wird, dessen „Ring“ angeblich „wie gespeist erscheint aus all jenen Kräften seines Volkes, die nach Befreiung von landfremder Unterdrückung der Heimat verlangten“⁶⁵⁹ beziehungsweise dessen „starke Verwurzelung im heimischen Boden“ als Grund dafür erscheint, „daß seine mythologischen Gestalten nie blasse Schemen eines Bildungsmenschen, sondern lebendige, kraftstrotzende Gegenwart sind“.⁶⁶⁰

Einem gewissen Rechtfertigungsdruck sieht man sich offensichtlich dann ausgesetzt, wenn Künstlerbiografien Aufenthalte im Ausland – und eventuelle Einflüsse aus der dortigen Kunstgeschichte – aufweisen. Den Bogen zur „Heimattreue“ des Künstlers schlägt man aber auch in solchen Fällen, wie etwa bei Adolph Menzel:

*Adolf Menzel war ein nationaler Künstler im strengsten Sinne des Wortes. In seiner ganzen Persönlichkeit nicht nur, sondern auch in den Motiven seiner bedeutendsten Bilder, derjenigen, die seinen Ruf begründet haben, zeigt er sich als Deutscher.*⁶⁶¹

Auch wenn der Autor nachsetzt: „Er war es aber auch, der da rücksichtslos anerkannte, daß die Kunst aller Völker bei den Franzosen in die Schule gegangen ist“, so tut dies letztlich wenig zur Sache: Auf den nächsten Seiten versucht er nicht, diesen französischen

⁶⁵⁷ Ottmann 1943 – Zu Bildern von Pieter Bruegel, S. 1.

⁶⁵⁸ Ankwicz-Kleehoven 1940 – Gesellschaft und Geselligkeit, S. 8.

⁶⁵⁹ N. N. 1941 – Peter Paul Rubens, S. 14.

⁶⁶⁰ Adriani 1944 – Peter Paul Rubens, S. 25.

⁶⁶¹ Hansen 1940, S. 23.

Einfluss nachzuvollziehen,⁶⁶² sondern erwähnt eher sekundäre Werke Menzels wie etwa die Illustrationen zu Kuglers „Leben Friedrich des Großen“⁶⁶³, den „Tod des Franz von Sickingen“ oder „Die Tafelrunde Friedrichs des Großen“. Auch wenn in Folge einige Franzosen erwähnt werden, wie etwa Meissonier oder David,⁶⁶⁴ so stellt sie der Autor eher neben Menzel, als tatsächlich den Einfluss der französischen Kunst auf Menzel zu schildern. Auch im bereits erwähnten Aufsatz von Franz Ottmann über Hans Thoma (Abb. 28) siegt letztlich die Herkunft über die internationale künstlerische Auseinandersetzung – auch wenn sie erwähnt und für nicht unwichtig befunden wird. Schon zu Beginn vertritt der Autor die These, dass sich, sollte es eine „nach deutschen Stämmen geordnete Kunstgeschichte“ geben, die „Eigenheiten eines jeden Stammes auf dem Gebiet der Malerei besonders deutlich aussprechen.“⁶⁶⁵ Danach formuliert er:

*„ [...] die den Schwaben von jeher zugeschriebenen Eigenschaften: tiefsinniges, träumerisches, phantasievolles Wesen, zum Dichten und Denken geschaffen, aber oft unpraktisch, zugleich doch auch starke Lebendigkeit und Gewandtheit – waren ihm in hervorstechendem Maße zu eigen und erklären sein Leben wie sein Werk.“*⁶⁶⁶

Ähnlich befindet Heimo Kuchling über Hans Holbein den Jüngeren:

Holbein schuf im maximilianischen Augsburg, in Basel unter der Einwirkung des bedeutenden Humanisten Erasmus von Rotterdam, er lernte in Italien die Klarheit der Form und die Bedeutung der reinen Farbe kennen, in London aber unter Heinrich VIII., einem typischen Renaissanceherrscher, malte er jene Werke, die

⁶⁶² Wie groß der Einfluss der Franzosen auf Menzel tatsächlich ist, ist nicht ganz unumstritten; so versucht etwa Thomas W. Gaehtgens nachzuweisen, dass sich dieser in engen Grenzen halte (Gaehtgens 1996). Jens Christian Jensen schreibt dagegen: „Der zweite Parisaufenthalt [1867], der ein Jahr später durch einen vierwöchigen Besuch aufgefrischt wurde, war der intensivste und anregendste [...]. Es ist, als habe Menzel nicht allein durch die Begegnung mit anderen Künstlern und Werken (Stevens, Degas, Ricard, Courbet), sondern durch das Weltstädtische, ‚Babel‘mäßige der modernen Großstadt Europas den entscheidenden Anstoß erhalten, sich ausschließlicher als bisher der Gegenwart [...] zu widmen.“ (Jensen 1982, S 40-41).

⁶⁶³ Siehe dazu auch: Schwarz 2009, S. 121. Zu Hitlers Beziehung zu Friedrich dem Großen siehe auch Schwarz 2009, S. 137.

⁶⁶⁴ Hansen 1940, S. 28.

⁶⁶⁵ Ottmann 1944, S. 1.

⁶⁶⁶ Ebda., S. 2.

*seinen Namen durch die Zeiten hindurch immer wieder aufleuchten ließen. Er war ein durchaus deutscher: klarer Künstler, wenn auch sein Hauptwerk in England entstand.*⁶⁶⁷

Über Egger-Lienz heißt es:

*Albin Egger-Lienz (geb. 1868) kam aus der Schule Defreggers (geb. 1835), der ihm auch in der Zeit des Pleinairismus sicherer Halt blieb. Beide sind engste Landsleute (Osttiroler) und auch in ihrer Kunst der Tiroler Heimat verpflichtet wie wenige Künstler der ihrigen.*⁶⁶⁸

Freilich ist dies bis zu einem gewissen Grad nicht von der Hand zu weisen. Allerdings wäre Egger-Lienz' Bedeutung niemals über die Grenzen Tirols hinausgelangt, hätte er nicht in Wien die Malerei der Secession kennen gelernt, zu deren Gründungsmitgliedern er zählt.⁶⁶⁹ In Relation zur „Verpflichtung“ gegenüber der Tiroler Heimat erscheint diese Tatsache in erwähnten Aufsatz bloß als Fußnote.

Wenn die Familiengeschichte eines Künstlers dem „arischen“ Ideal nicht entspricht, dann scheint man sich einem gewissen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt zu sehen. Wie etwa bei Franz von Stuck, in dessen monografischer Darstellung das „romanische Blut der Vordern“ eigens erwähnt wird.⁶⁷⁰ Jedoch:

*Der kleine Franz, der am 23. Februar 1863 im Müllerhause zu Tettenweis das Licht der Welt erblickte, ahnte freilich noch nichts von der sagenhaften südlichen Herkunft seines Geschlechtes, sondern fühlte sich zunächst als richtiger, handfester Niederbayer.*⁶⁷¹

⁶⁶⁷ Kuchling 1943, S. 10.

⁶⁶⁸ Praxmarer 1941, S. 32.

⁶⁶⁹ Kirschl 1977, S. 76; siehe auch S. 74. Zu Egger-Lienz' wechselhafter Einstellung zu Wien siehe Dankl 2008. Zur Egger-Lienz-Rezeption im Nationalsozialismus siehe Kohlfürst 1999, S. 152-212.

⁶⁷⁰ Heilmann 1942, S. 30.

⁶⁷¹ Ebda., S. 30.

Bei Carl Blechen wird die Herkunft seines Vaters als Problem dargestellt. Denn über Blechens Depressionen heißt es:

Man hat natürlich nach den Ursachen des tragischen Zusammenbruchs geforscht, aber er bleibt doch geheimnisvoll. Lagen sie vielleicht in einer rastlosen Vielseitigkeit, so daß ihm endlich die Spannungen so heftiger Gegensätze die Seele zerrissen? Man hat sie auch im Physischen gesucht: der Vater dürfte Selbstmord begangen haben; daß er ein Mischling war von deutsch und slawisch, machte ihn unruhig, schwankend, überempfindlich.⁶⁷²

Im Umkehrschluss kann sich die vermeintliche „Volksverbundenheit“ ebenso direkt auf den Körper des Künstlers übertragen wie dessen Abstammung ihn „unruhig. schwankend, überempfindlich“ machen kann – auch das ein Topos, der sich in der NS-Kunsthistorie, wie weiter unten ausgeführt, immer wieder findet:

Neben Rubens und van Dyck war Jacob Jordaens (1593-1678) der dritte große Meister der repräsentativen Barockmalerei in Flandern. Er erscheint uns wie die Verkörperung des kraftstrotzenden, lebenskräftigen flämischen Volkstums.⁶⁷³

5.1.2. Fleiß als zentrale Künstlertugend

Als eine weitere wichtige Künstlertugend wird in den Aufsätzen in *Kunst dem Volk* der Fleiß begriffen. Häufig wird betont, wie arbeitsam ein Künstler war, dass er nur durch lebenslanges, energisches und hartnäckiges Streben ans Ziel gekommen sei. Zum Beispiel Ferdinand Waldmüller, einer der besonders beliebten Künstler im Nationalsozialismus österreichischer Prägung:

⁶⁷² Ottmann 1944, S. 29.

⁶⁷³ N. N. 1944 – Die Niederländer-Sammlung, S. 6.

*Schwer in ernstem Ringen und oft genug auf falschem Wege, erwarb er sich selbst durch strenge Kopierarbeit an Ruisdael und Potter, vor allem aber durch ein ernstes Studium vor der Natur die Grundlagen seiner Kunst.*⁶⁷⁴

Über Franz von Stuck heißt es in oben erwähnten Aufsatz von Alexander Heilmann:

*In seinem Schaffen gab es tatsächlich keinen Stillstand; unbeirrt von äußeren Einflüssen, erwuchs seine vielseitige Begabung in unermüdlicher Arbeit zu höchster Reife.*⁶⁷⁵

Weiter unten wird Stucks mutmaßlich eiserne Disziplin erneut gelobt:

*Es ist ein Vermächtnis an seine jüngeren Kollegen, wenn er häufig betonte, daß er bei aller Begabung ohne diesen unermüdlichen Fleiß und eine ganz geregelte Arbeitseinteilung niemals mehr als Alltägliches geleistet hätte.*⁶⁷⁶

In einem Aufsatz über August von Pettenkofen schreibt Ankwicz-Kleehoven neben diesem selbst auch gleich dessen Zeitgenossen Adolph Menzel die Tugend des Fleißes zu:

*Menzels Grundsatz „Genie ist Fleiß“ galt in vollem Umfange auch für Pettenkofen [...] Arpad Weixlgärtner hat seiner grundlegenden, 1916 erschienenen Biographie Pettenkofens ein Verzeichnis der Werke des Meisters angefügt, das fast 3000 Nummern umfaßt [...] Durch dieses unablässige Naturstudium erwarb sich Pettenkofen eine Virtuosität in der Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel.*⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Buchowiecki 1939, S. 5.

⁶⁷⁵ Heilmann 1942, S. 28.

⁶⁷⁶ Heilmann 1942, S. 37.

⁶⁷⁷ Ankwicz-Kleehoven 1940 – August von Pettenkofen, S. 35.

Mit der – in Relation zu anderen Künstlern nicht einmal so überragenden – Zahl der im Oeuvrekatalog enthaltenen Werke⁶⁷⁸ versucht der Autor, seine These von Pettenkofen als besonders fleißigen Künstler zu untermauern. Über den Kreis der um 1800 in Rom lebenden deutschen Künstler heißt es ganz ähnlich in einem Aufsatz über Joseph Anton Koch:

*Fleißiges Naturstudium und harte Arbeit vor den Staffeleien wechseln ab mit fröhlichen Festen in der Campagna oder anregenden Plauderstunden im Café greco.*⁶⁷⁹

Auch im Fall von Rubens erscheint der Fleiß als Basis künstlerischen Schaffens:

Die ganze Spannweite der Darstellungsthemen, vom religiösen und mythologischen Vorwurf angefangen bis zur Tier- und Landschaftsgestaltung und dem intimeren Kleinstück des Bildnisses, wird mit fieberhaftem Fleiß von ihm durchmessen und damit der Grund zu einer einmaligen Universalität gelegt [...]“⁶⁸⁰

Kein Wunder, dass auch die Künstler, die dem NS-Regime zuarbeiteten, diese hervorragende Tugend zu erfüllen hatten. Über Richard Klein, den „Künstler der deutschen Plakette“ heißt es etwa:

In zahllosen Versuchen und einem eisernen Studium der großen Meister des Pinsels kämpft er sich zu der Erkenntnis durch, daß Malen eine Frage der Technik, daß Technik aber [...] sichtbar gewordener Geist ist“⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Der Werkkatalog von Egon Schiele etwa, der bereits mit 28 Jahren starb, umfasst 2503 Werke (Kallir 1990). Dass sich jedoch die Produktivität eines Künstler kaum in der schieren Anzahl seiner Werke messen lässt, sollte gerade einem Kunsthistoriker wie Ankwicz-Kleehoven klar sein.

⁶⁷⁹ Strobl 1939 – Joseph Anton Koch, S. 14.

⁶⁸⁰ N. N. 1941 – Peter Paul Rubens, S. 14.

⁶⁸¹ N. N. 1939 – Der Künstler der deutschen Plakette, S. 36.

Erst durch die mit unermüdlichem Fleiß erlernte und erkämpfte handwerkliche Fähigkeit wird also „Geist“ fassbar.

Im oben erwähnten Aufsatz über Fritz Rojka schreibt Hans Ankwicz-Kleehoven:

*Allein wir haben alle Ursache, mit dem zufrieden zu sein, was er in nimmermüden Fleiße schuf.*⁶⁸²

Noch besser ist es aber, wenn sich der Künstler in seinem Werk selbst mit der Arbeit beschäftigt, diese, wie Arthur Brusenbauch, heroisiert. So schreibt Hans Ranzoni über ihn:

*Brusenbauch ist ein überaus arbeitsamer und verantwortungsbewußter Künstler, dessen Arbeiten nie den Eindruck von Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit erwecken.*⁶⁸³

Deutlich spricht der Autor schließlich aus, worauf er in seinem Lobpreis der Sekundärtugend Fleiß – hinauswill:

*Im nationalsozialistischen Staat, in dem die Leistung den Wert des Menschen bestimmt, sind solche Darstellungen [...] von größter Bedeutung. Hier wird vor Augen geführt, was Kopf und Faust in engster harmonischer Bindung leisten können. Es ist überaus dankenswert, daß die bildende Kunst sich in den Dienst der Verherrlichung der Arbeit stellt und auf diese Weise auch in fernen Zeiten Zeugnis ablegt für die überwältigenden Leistungen des heutigen Deutschland.*⁶⁸⁴

Da erscheint es nur umso erfreulicher, wenn der Künstler als Vorbild für eine ganze Nation fungiert und – bestimmt doch „die Leistung den Wert des Menschen“ – dadurch ein

⁶⁸² Ankwicz-Kleehoven 1940 – Fritz Rojka, S. 33.

⁶⁸³ Ranzoni 1939, S. 15.

⁶⁸⁴ Ebda., S. 18.

ganz besonders „wertvoller“ Mensch wird. Diese Argumentation suggeriert, dass jeder bei entsprechender Disziplin Überdurchschnittliches zu leisten vermag. Dies wird besonders aus letzterem Zitat klar.

5.1.3. Der Künstler als Aufrührer und Kämpfer für das „Wahre“

Auf den ersten Blick erscheint es überraschend, dass in *Kunst dem Volk* immer wieder das Bild vom Künstler als Aufrührer aufgerufen wird, scheint dieses doch nicht unbedingt mit den Idealvorstellungen vom Menschen im Nationalsozialismus kompatibel zu sein. Dass Künstler als aufwieglerisch dargestellt werden, hat gerade in der Kunst- bzw. Künstlergeschichte der Moderne Tradition, wie im Exkurs unter 5.2. dieser Arbeit ausgeführt wird. Bei näherem Hinsehen stellt sich jedoch ein gravierender Unterschied zwischen den Aufsätzen in *Kunst dem Volk* wie überhaupt in der Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus auf der einen und den in der Moderne gängigen Künstlermythen auf der anderen Seite heraus. In *Kunst dem Volk* schreibt etwa Hans Herbst über Ferdinand Waldmüller (Abb. 39):

*Sehr einsam steht er unter der an bedeutenden und liebenswürdigen Persönlichkeiten reichen Künstlerschar der Alt-Wiener Malerei. Einsam nicht nur, weil ihn kein zweiter an Größe und in dem universellen Umfang seines Werkes erreichte, sondern vor allem deshalb, weil er sich mit der unerbittlichen Besessenheit des wahrhaft Großen die völlige Unabhängigkeit von dem seine Zeit beherrschenden Geist erkämpfte, um ganz nur dem mit innerer Notwendigkeit gefundenen Ziel einer unbedingten Wahrhaftigkeit vor sich und der Welt zu leben.*⁶⁸⁵

Laut Herbst war Waldmüller „im Bereich der südostdeutschen Kunst die bedeutendste und eigenartigste Persönlichkeit, denn er war sein Leben lang ein unerbittlicher Verfechter der Wahrheit und darum seiner Umwelt ein gefährlicher Revolutionär.“⁶⁸⁶ Zum Unge-

⁶⁸⁵ Herbst 1941, S. 55.

⁶⁸⁶ Ebda., S. 62.

horsam scheint der Künstler, glaubt man dem Autor und mit ihm anderen seiner Kollegen, schon in frühester Jugend geneigt zu haben:

*Schon als fünfzehnjähriger Knabe nahm der kleine Wirtssohn aus Wien lieber die bittersten Erfahrungen auf sich, als dem elterlichen Verbot, das sich gegen die Berufswahl wandte, zu gehorchen.*⁶⁸⁷

Seinen Freiheitsdrang behielt Waldmüller, wie in dieser Darstellung betont wird, auch später, nämlich als Student an der Akademie der bildenden Künste:

*Hart litt sein Verlangen nach einer lebendigen Kunst unter dem völlig erstarrten Lehrbetrieb an der Akademie, deren sinnlosem Zwang er sich denn auch bald entzog [...].*⁶⁸⁸

Noch bis ins hohe Alter gilt Waldmüller dem Autor als Rebell:

*Mit dem Eifer und Freimut des wahren Bekenners zog er nach all den enttäuschenden Erfahrungen seines Lebens noch im Alter gegen die Irrtümer seiner Zeit zu Felde, um abermals und nun endgültig im Kampf gegen die herrschende Meinung zu verlieren. Strafweise wurde er aus seiner amtlichen Stellung an der Akademie mit halbem Gehalt in den Ruhestand versetzt und von der Nachwelt mit derselben Härte abgelehnt, mit der ihn seine Zeitgenossen verurteilten, so daß ihm erst vierzig Jahre nach seinem Tod Gerechtigkeit widerfuhr.*⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Ebda., S. 62.

⁶⁸⁸ Ebda., S. 62.

⁶⁸⁹ Ebda., S. 63

Die Ansicht, dass sich Waldmüller bereits als Kind gegen die als unverständlich dargestellten Eltern auflehnt, weil er schon in jüngsten Jahren einen „schöpferischen“ Drang verspürt, wird auch an anderer Stelle wiedergegeben:

*Der Schankwirtssohn hatte gegen den Willen seiner Eltern das Malen erlernen wollen, weshalb seine Ausbildung sehr ungeordnet war.*⁶⁹⁰

Weiter unten, nachdem der Autor Waldmüllers Lebensgeschichte bis zu seinen ersten Erfolgen abgehandelt hat, schreibt er in Anspielung auf Waldmüllers Streitschrift gegen die Akademie der Bildenden Künste:⁶⁹¹

*Dennoch versank der so Begünstigte nicht im Wohlleben, sondern kämpfte mit Pinsel und Feder – denn auch als Schriftsteller wollte er gewertet werden – für die Wiedergeburt einer wahren Kunst.*⁶⁹²

Auch Buchowiecki erzählt über Waldmüllers öffentlichen Streit gegen die Kunstakademien:

*1846 trat er in einer scharfen Abhandlung („Die Bedürfnisse eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst“) gegen den verknöcherten Betrieb der Akademien auf und wiederholte diesen Angriff, nicht verschreckt durch einen Strafprozess 1857, mit der Schrift „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“. Gegen dieses vernichtende Urteil strengte der akademische Senat ein Verfahren an, welches Waldmüller die zwangsweise Versetzung in den Ruhestand mit einem Bettel von 400 fl. jährlich eintrug.*⁶⁹³

⁶⁹⁰ Buchowiecki 1939, S. 5.

⁶⁹¹ Grabner 2009, S. 13-14.

⁶⁹² Ebda., S. 5-6.

⁶⁹³ Ebda., S. 6.

Was der Autor freilich verschweigt, ist, dass Waldmüller aufgrund der schützenden Hand von Metternich bald wieder rehabilitiert und mit Orden bedacht wurde,⁶⁹⁴ und auch, dass nach seinem Tod neben kritischen auch zahlreiche geradezu hymnische Nachrufe von Zeitgenossen in Zeitungen publiziert wurden sowie eine eilig organisierte „Gedächtnis-ausstellung“ stattfand, die ebenfalls breites Echo fand.⁶⁹⁵ Sozusagen „en passant“ nimmt der Autor – durchaus atypisch für *Kunst dem Volk* – noch einen antisemitischen Seitenhieb mit sowie einen Vergleich Waldmüllers mit Rembrandt:

*Diesen bürgerlichen Tod, der an Rembrandts Schicksal gemahnt und an dem die beißenden Sticheleien des Juden Saphir, der auch Grillparzer zu untergraben suchte nicht wenig Schuld tragen, hat Waldmüller nie ganz verwunden und starb, selbst in seiner Heimat geringgeschätzt 1864 71jährig wohl verbittert, weil verkannt.*⁶⁹⁶

An Waldmüllers Image vom verkannten Genie⁶⁹⁷ scheinen auch diverse Auszeichnungen durch monarchische Würdenträger nichts zu ändern. Dass häufig die Kunstakademien als Quell allen Übels dargestellt werden, zeigt sich auch in einem Text über den „Bauern- und Heurigenmaler Alt-Wiens“, Michael Neder:

⁶⁹⁴ Maria Buchsbaum beschreibt etwa in ihrer Waldmüller-Biografie, wie sich Metternich in einer Weisung an das Präsidium der Akademie sich für den Künstler aussprach und einen von Waldmüllers Gegner der „unrichtigen Auffassung der Statuten“ bezichtigte. Buchsbaum folgert aus dem Briefwechsel: „Damit ist Waldmüller glänzend rehabilitiert“ (Buchsbaum 1976, S. 113-114). Waldmüller erhielt den 1861 „Roten-Adler-Orden III. Klasse“ von König Wilhelm I von Preußen verliehen (ebda., S. 170) und 1863 nach längerem Hin und Her nach einer Audienz beim Kaiser das „Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens“ (ebda., S. 177)

⁶⁹⁵ Feuchtmüller 1996, S. 301-312.

⁶⁹⁶ Buchowiecki 1939, S. 6-7; mit dem „Juden Saphir“ ist der Journalist und Schriftsteller Moritz Saphir gemeint.

⁶⁹⁷ Birgit Schwarz weist nach, dass Hitler selbst der Vorstellung vom verkannten Genie anhing, um sich selbst als einen, der die Aufnahmeprüfung an der Akademie der bildenden Künste in Wien nicht geschafft hat, zu legitimieren: „Dass Hitler die Genievorstellung über das Konzept des verkannten Genies verinnerlichte, war folgenreich: Denn dadurch hat sein Genie ständig mit Widerständen zu kämpfen, es braucht den Kampf und die Katastrophe, um sich zu beweisen, und nicht nur einen Widerpart, sondern einen tödlichen Feind. Damit waren optimale Voraussetzungen geschaffen, das Selbstverständnis als Genie nach dem Ersten Weltkrieg in den politischen Bereich zu übertragen, der durch die hoch gespannte Hoffnung auf einen Führer und Retter, auf ein politisches Genie bestimmt war“ (Schwarz 2009, S. 12).

Dem ehemaligen Schuster von Döbling war es vorbehalten, aus seinem eigenen künstlerischen Instinkt und der harten Eigenwilligkeit ein Rebell zu werden und schon in dieser Zeit eigene Wege gehen zu können [...] Sein Kampf zeigt sich in der stillen Auseinandersetzung mit der trockenen Art der Akademie, wo er die Historienklasse Gselhofers besuchte.⁶⁹⁸

Auch der Maler Ferdinand Matthias Zerlacher (1877 – 1923), der vor allem Porträts, Stillleben und Bauernszenen gemalt hat, hat sich, glaubt man *Kunst dem Volk*, heroisch gegen die Konventionen der Akademie gewandt:

Da jedoch sein ungebärdiges Temperament das, wie er sagte, „ewige D’reinreden der Professoren“ auf die Dauer nicht vertrug, wandte er [...] der Akademie bereits im Sommer 1899 den Rücken zu und suchte sich fortan durch fleißiges Kopieren der alten Meister und unablässiges Selbststudium zu vervollkommen.⁶⁹⁹

Das „unablässige Selbststudium“ und das „fleißige Kopieren“ sind hier also zielführender als die Lehre durch die lästigen Professoren in der Akademie. Ähnlich wie in der Darstellung Waldmüllers bleibt es auch im Falle Zerlachers nicht bei einem adoleszenten Aufbegehren. In der Interpretation des sonst eher gemäßigten Ankwicz-Kleehoven liest sich das so:

Was er aber dann, inmitten einer Welt von Entartung, die Fahne einer wahren und echten Kunst unentwegt hochhaltend, in diesen bösesten Nachkriegsjahren schuf, war trotz aller Not und Entbehrung eine Serie von Meisterwerken.⁷⁰⁰

Auch wenn Ankwicz-Kleehoven hier nicht direkt die übliche Terminologie mit Bezeichnungen wie „Kampf“ und „Rebellentum“ bemüht, wird doch klar, dass der von ihm so

⁶⁹⁸ Hareiter 1942, S. 33-34.

⁶⁹⁹ Ankwicz-Kleehoven 1939 – Ferdinand Matthias Zerlacher, S. 28.

⁷⁰⁰ Ebda., S. 32.

favorisierte Maler in seiner Sichtweise als einsamer Rufer in der Wüste der „Entartung“ fungiert. Dabei war Zerlacher, wie Ankwicz-Kleehoven selbst in seinem Beitrag im (später erschienenen) Thieme-Becker-Künstlerlexikon festhält, „in die besten Wiener Gesellschaftskreise“ gelangt und hatte noch während seiner Zeit an der Akademie „zahlreiche Bildnisaufträge“ erhalten.⁷⁰¹

Auch Albin Egger-Lienz wird als Aufrührer dargestellt.

So sind die „Wallfahrer“, der unerhört kraftvolle „Totentanz 1809“ und seine Bilder aus dem bäuerlichen Leben entstanden, „Bergmäher“, „Sensendengler“, „Sämann und Teufel“, „Holzfäller“, „Steinklopfer“, sein öfters wiederholtes „Mittagessen“, endlich „Das Leben“ (1912) am Höhepunkt, wo sich sein Schaffen durch einen öffentlichen Streit brach. Er hat sich darin nicht allein Hodler entgegengestellt, den er als (vom Raume) „losgerissenen Dekorateur“, „negativen Bildner“, „Reizkünstler“, „Nervenzucker“, „Dekadenten“ usw. von seinem eigenen ernsten Streben leidenschaftlich wegrückte, sondern auch Klimt, Klinger, Corinth und dem Anreger der Ausstellung Van de Velde.⁷⁰²

Der sogenannte Hodler-Streit ist zwar belegt. Wählen jedoch andere Autoren neutralere Darstellungen,⁷⁰³ so schlägt sich *Kunst dem Volk* eindeutig auf die Seite von Egger-Lienz, dessen Kunst selbst besser mit der NS-Ästhetik kompatibel ist als die seiner damaligen Gegner.⁷⁰⁴ Genüsslich zitiert der Autor dabei die diffamierenden Bezeichnungen von Egger-Lienz' Gegnern, die fatal an das Vokabular erinnert, mit dem die „Entarteten“ belegt wurden. Auch Adolf Menzel erscheint in der Interpretation von *Kunst dem Volk* als Widerständiger:

Verschlossen, eckig, dem Treiben seiner Altersgenossen fernstehend, lebte der seltsame Jüngling ganz seiner [sic] Kunst, ohne von der damals herrschenden

⁷⁰¹ Thieme-Becker 1947, Bd., 63, S. 464.

⁷⁰² Praxmarer 1941, S. 33.

⁷⁰³ Siehe dazu Kirschl 1977, S. 206-209.

⁷⁰⁴ Siehe dazu Holzbauer 2008.

*Kunstrichtung berührt zu werden, zu der sein ganzes Wesen in direktem Gegensatz stand.*⁷⁰⁵

Weiter unten:

*Seinen Werken [...] ist es zu danken, daß das Publikum allmählich den Geschmack an den Werken der Romantiker verlor und die Darstellung der Wirklichkeit, die Wiedergabe seines eigenen Lebens und Wirkens verlangte.*⁷⁰⁶

Hier kommt recht deutlich zum Ausdruck, worauf die Autoren hinauswollen, wenn sie die Rolle des Künstlers als Revolutionärs und Aufwieglerischen betonen: Der Künstler wird als jemand dargestellt, der zwar gegen die herrschende Kunstszene auftritt, mit den Kunstakademien nichts anfangen kann – dies jedoch einzig und allein aus dem Grund tut, weil er eine breitenwirksame, „volksnahe“ Kunst schaffen will: Das Publikum verlangt die „Darstellung der Wirklichkeit, die Wiedergabe seines eigenen Lebens und Wirkens“ im Fall von Menzel, Waldmüller möchte eine „vaterländische bildende Kunst“ schaffen⁷⁰⁷ – wie sehr die „Volksverbundenheit“ gerade dieser beiden Künstler gepriesen wurde, ist bereits dargestellt worden.

Bei Egger-Lienz und Zerlacher wird deutlich hervorgehoben, dass es um das „Hochhalten der Fahne“ der „wahren, echten“ Kunst im Zeitalter der „Entartung“ geht, gegen die man sich als Künstler auflehnen muss. Das Rebellentum besteht also in der Auflehnung gegen den jeweils herrschenden Kunstbegriff. Dies wäre an sich noch nicht außergewöhnlich. Neu ist jedoch, dass parallel dazu nicht gegen die Gesellschaft rebelliert wird, sondern das „Volk“ im Gegenteil dazu unterstützt wird – es bekommt (vermeintlich) leicht konsumierbare, „schöne“ Kunst vorgesetzt, in der es zu sich selbst findet, sich selbst wiedererkennt, sich gewissermaßen darin spiegelt.⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ Hansen 1940, S. 24.

⁷⁰⁶ Ebda., S. 28.

⁷⁰⁷ Tatsächlich trägt eine von Waldmüllers Schriften den Titel „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“ (Waldmüller 1957).

⁷⁰⁸ Ist hier einmal ein Künstler als „verkannt“ gekennzeichnet – wie etwa Waldmüller –, so trägt ganz bestimmt nicht das „Volk“ die Schuld daran, sondern der akademische Kunstbetrieb bzw. die Kunstkritik.

Üblicherweise werden Künstler, wie im folgenden dargelegt, eher als Ausnahmeerscheinungen imaginiert. Der Idealkünstler – egal, ob es sich um alte Meister oder Gegenwartskünstler handelt – ist hier kein Außenseiter der Gesellschaft mehr, sondern ihr Vorbild. Was die Malerei und Skulptur der nationalsozialistischen Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit betrifft, so werden diejenigen als die Rebellen dargestellt, die sich, wie etwa Egger-Lienz im Zuge des Hodler-Streits, der tatsächlichen Revolution, nämlich jener der historischen Avantgarde, entgegenstellten oder sie schlicht ignorierten wie etwa Zerlacher. Wurden die rebellischen Künstler der Moderne üblicherweise als Menschen dargestellt, die gegen die Gesellschaft und ihre wie auch immer geartete Erstarrung gerichtet sind, so „rebelliert“ der Künstler hier gegen das eigentlich Neue. Das vermeintliche Revoluzzerdasein des hier imaginierten Künstler-Idealtypus ist also ein absolut rückwärtsgewandtes.

5.2. Exkurs: Künstlermythen seit der Antike

Die früheste detaillierte Auseinandersetzung mit Künstlerlegenden und Künstlerbildern erfolgte durch Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem berühmten Buch „Die Legende vom Künstler“ von 1922.⁷⁰⁹ Anhand zahlreicher Beispiele demonstrieren sie, welche stereotypen Vorstellungen vom Dasein oder der Biografie eines Künstlers die Disziplin der Kunstgeschichte, aber auch kulturhistorische und anekdotische Erzählungen seit jeher prägen. Viele dieser Topoi wirken bis heute in die kunsthistorische wie populärwissenschaftliche Kunstliteratur nach; in der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung finden sich allerdings interessanterweise nur wenige davon. Eine Vorstellung jedoch, die Kris und Kurz bildhaft vorführen, lässt sich auch auf diesem Gebiet feststellen, nämlich jene von der Entdeckung der künstlerischen Begabung als Jugendlicher oder sogar als Kind, wie bereits in 5.1. für *Kunst dem Volk* in den Fällen von Waldmüller und Zerlacher ausgeführt wurde. Kris und Kurz führen als Beispiele Erzählungen über die Kindheit von Beccafumi, Sansovino, Andrea del Castagno, Goya oder Zurbarán an, die an die „Fabel

⁷⁰⁹ Kris/Kurz 1922.

über die Kindheit des Giotto“ anschließen, der laut den Viten des Vasari als Schafhirte gearbeitet habe.⁷¹⁰

Ein weiterer Mythos betrifft den Autoren zufolge jenen vom göttlichen Künstler, das seit der Renaissance „ständig wiederkehrende Gleichnis vom Künstler, der seine Werke göttergleich schafft“. Im 15. Jahrhundert beschrieb Leone Battista Alberti das Schaffen des Künstlers als das eines „zweiten Gottes“, und später bezeichnete Pietro Aretino Michelangelo als „Persona Divina“, so Kris und Kurz.⁷¹¹

Für unseren Zusammenhang wird es dort spannend, wo sich die Verfasser mit dem Verhältnis zwischen dem Künstler und der Gesellschaft befassen. Dieses wird über Jahrhunderte hinweg in direktem Gegensatz zu den Vorstellungen während des Nationalsozialismus definiert. Seit jeher gelten Künstler vor allem als Außenseiter. Sind sie anerkannt, dann ist dieses Außenseiterdasein selbstverständlich positiv konnotiert, der Künstler gilt als seinen Mitmenschen überlegen.⁷¹²

Weitere Künstlerbilder, die Kris und Kurz charakterisieren, rufen die Vorstellung vom Künstler als Magier hervor oder preisen seine Virtuosität als schier grenzenlos. Topoi wie jene, die in der NS-Kunstliteratur verstärkt auftreten, finden sich in dieser historischen Betrachtung so gut wie gar nicht. Die Nationalität eines Künstlers und dessen „Heimatreue“ werden überhaupt nicht thematisiert. Zwar wurde diese, wie wir später sehen werden, bereits seit dem 19. Jahrhundert als ausschlaggebend erachtet; dies jedoch bestenfalls vereinzelt – das Bild vom „volksverbundenen“ Künstler hatte schon damals bei weitem nicht die Durchschlagskraft wie andere Stereotype. Einer der im Nationalsozialismus so beliebten Eigenschaften des idealtypischen Künstlers, der unbedingte Fleiß, wird bei Kris und Kurz bloß einmal kurz erwähnt – jedoch bereits im selben Atemzug als nicht sonderlich bedeutend für die Künstlerlegenden relativiert.⁷¹³

Den Ausführungen von Kris und Kurz haben spätere Autoren – einige davon kommen aus der Psychologie – weitere Beobachtungen hinzugefügt. So etwa Rudolf und Margot Wittkower, die bereits im Titel ihres Werks den Status des Künstlers als „Außenseiter der

⁷¹⁰ Ebda., S. 53.

⁷¹¹ Ebda., S. 84.

⁷¹² Ebda., S. 131.

⁷¹³ „Der Ausspruch des Apelles: ‚Nulla dies sine linea (Plinius XXXV, 84) ist sprichwörtliches Vorbild analoger Berichte geworden. Aber auch diese Seite der Charakteristik weist auf einen allgemeineren Bereich als den der bildenden Kunst hin; der Fleiß des schöpferisch Tätigen und die Versenkung in seine Tätigkeit dienen nicht nur zur Kennzeichnung des bildenden Künstlers allein.“ (ebda., S. 157).

Gesellschaft“ charakterisieren. In ihrer Einleitung konstatieren sie, dass Künstler gemeinhin als „egozentrisch, temperamentvoll, neurotisch, rebellisch, unzuverlässig, ausschweifend, extravagant, von ihrer Arbeit besessen, der bürgerlichen Gesellschaft entfremdet und alles in allem schwierige Lebensgefährten“ gelten.⁷¹⁴ Im Folgenden beschreiben die Autoren diesen Ausnahmestatus anhand historischer Künstlererzählungen.

Auch Wolfgang Ruppert stellt fest, dass kaum ein Beruf „mehr von Mythen umwoben und mit einem vergleichbar hohem Prestige ausgestattet“ sei. „Zugleich“, so Ruppert weiter, „hat der moderne Künstler eine nicht nur glanzvolle, sondern auch ‚fremde‘ Außen-seiterstellung in der Gesellschaft inne“⁷¹⁵, die dieser zugewiesen bekomme. Besonders widmet sich der Autor dem Bild vom modernen Künstler als Individualisten. Im Umkreis der Secessionen erschien etwa „der ‚moderne‘ Künstlerhabitus mit Merkmalen der heroischen Individualität und des Außenseitertums ausgestattet und war gegenüber der Bürgerlichkeit radikalisiert.“⁷¹⁶ Er spricht von einer „elitären Sonderrolle der künstlerischen Individualität in der bürgerlichen Gesellschaft“.⁷¹⁷ Damit einher geht letztlich die von Ruppert beobachtete Allgemeinvorstellung, dass der Künstler die breiten Massen eben nicht zufrieden stellen dürfe.⁷¹⁸

Karin Hellwig beschäftigt sich mit dem Geniebegriff, der sich ihrer Meinung nach „bei den Künstlerbiographien nach 1800 langsam“ durchgesetzt habe.⁷¹⁹ Auch Eckhardt Neumann, der Künstlermythen aus dem Blickwinkel der Psychologie untersucht hat, stößt auf das Genie, ebenso wie auf den gottähnlichen Künstler, den er schon in der römischen Kaiserzeit auffindet.⁷²⁰ Er analysiert auch die „Künstlerwildheit“ – die Vorstellung von der Notwendigkeit eines ekstatischen Temperaments – in der englischen Naturphilosophie des 18. Jahrhunderts.⁷²¹ Gemeinsam mit der Idee vom Künstlergenie als leidender Figur sei diese zum „Genie-und-Irrsinn-Mythos“ verschmolzen und habe in dieser Gestalt einen „unaufhaltsamen Siegeszug durch das 19. Jahrhundert“ angetreten, so Eckhardt.⁷²² Radikal gesteigert erscheine der Mythos des leidenden Künstlers in „Märtyrervorstellung-

⁷¹⁴ Wittkower 1965, S. VII.

⁷¹⁵ Ruppert 1998, S. 11.

⁷¹⁶ Ebda., S. 244-245.

⁷¹⁷ Ebda., S. 245.

⁷¹⁸ Ebda., S. 264.

⁷¹⁹ Hellwig 2005, S. 145.

⁷²⁰ Neumann 1986, S. 22.

⁷²¹ Ebda., S. 52.

⁷²² Ebda., S. 54.

gen [...], die im direkten Vergleich mit dem Opfer Christi gipfeln.“ Diese finden sich bereits in der Renaissance, etwa bei Dürer, der sich selbst in der Rolle des Christus auf einer Darstellung des Schweiß­tuches der Veronika abbildet.⁷²³

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: Die am häufigsten auftretenden Künstlermythen betreffen den Künstler als „exemplarisch Leidenden“ (Susan Sontag),⁷²⁴ den Künstler als Messias, den Künstler als Genie, den Künstler als Virtuosen, den Künstler als gesellschaftlichen Außenseiter.

Über die Künstlerbilder des Nationalsozialismus gibt es bis dato noch keine systematische Untersuchung. Birgit Schwarz beschäftigte sich kürzlich mit dem Thema in Zusammenhang mit ihrer Analyse von Hitlers Genievorstellung – und sie in Zusammenhang bringt mit den Künstlern, mit denen er sich auseinandergesetzt hat, wie etwa dem autodidaktischen Spitzweg⁷²⁵ oder seinem Faible für Waldmüller.⁷²⁶ Ihre Untersuchung kommt zu dem Schluss, dass Hitlers gesamte Kunstaktivitäten – nicht nur die *Große Deutsche Kunstausstellung*, sondern auch seine Pläne für Linz und seine wahnhaften Architekturen – von einem Geniebegriff untermauert werden, den er für sich selbst in Anspruch nahm.⁷²⁷ „Ohne den Geniebegriff, der im Zentrum von Hitlers Selbstverständnis, Machtvorstellung und Weltbild steht, bleibt das ‚Rätsel Hitler‘ letztlich unerklärbar“, schreibt Schwarz.⁷²⁸ Das Genie zeichnet sich gemäß der Genielehre des 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang als verkannt aus – ein Zustand, mit dem sich Hitler aufgrund seiner Ablehnung an der Wiener Akademie der Bildenden Künste identifizierte.⁷²⁹

Wolfgang Ruppert analysiert in seinem erwähnten Text einen der Vorläufer nationalsozialistischer Kunstgeschichtsschreibung, Julius Langbehns Buch „Rembrandt als Erzieher“ von 1890. Er befasst sich dabei vor allem mit Langbehns Konfrontation zwischen dem Künstler und der Wissenschaft, innerhalb derer er den Künstler als kreativ und

⁷²³ Ebda., S. 86.

⁷²⁴ Sontag bezog sich in dem Essay, der diesen Titel prägte, nicht auf einen bildenden Künstler, sondern auf den Schriftsteller Cesare Pavese, der an der Unmöglichkeit der Liebe litt: „Der Schriftsteller ist der exemplarische Leidende, weil er den Zustand des tiefsten Leidens erfahren und zugleich ein in seinem Beruf vorgegebenes Mittel gefunden hat, dieses Leiden (im wörtlichen, nicht im Freudschen Sinne des Wortes) zu sublimieren, zu erhöhen. Als Mensch ist er ein Leidender; als Schriftsteller verwandelt er sein Leiden in Kunst“ (Sontag 1962, S. 94).

⁷²⁵ Schwarz 2009, S. 102.

⁷²⁶ Ebda., S. 248.

⁷²⁷ Ebda., S. 13.

⁷²⁸ Ebda., S. 13.

⁷²⁹ Ebda., S. 53.

selbstbestimmt imaginiert, die Wissenschaft dagegen als kalt und hyperrational. „Da Rembrandt in seiner Person das Ideal der Originalität in hohem Maße repräsentierte, schien er für Langbehn als Inbegriff einer entwickelten Individualität zum Leitbild prädestiniert“, so Ruppert.⁷³⁰ Er konzentriert sich auf den Individualitätsbegriff bei Langbehn – die Individualität, so Ruppert, „galt ihm als eine entwicklungsfähige Ressource der nationalen Mentalität, da sie in Abgrenzung zu anderen nationalen Kulturen die spezifische Identität des Deutschen stiften könne.“⁷³¹ Langbehn schreibt Rembrandt, ohne freilich genauere Gründe für seinen Befund anzuführen, das größte Maß an Individualismus überhaupt zu – daher sei er auch der „deutsche“ Künstler, ohne dass Langbehn genau definieren würde, wer genau eigentlich Deutscher ist bzw. wo die Grenzen Deutschlands verlaufen.⁷³² Ruppert:

*Dieses visionär imaginierte und aus einer gemeinsamen Kultur abgeleitete kollektive Subjekt „Volk“ schien in Eigenschaften beschreibbar, die eine Verknüpfung des personalen Individuums mit dem mythenumwobenen Begriff „des Künstlerischen“ ermöglichten.*⁷³³

Langbehn propagiere Rembrandt als „Gegenmittel“ zu den „Entwicklungen der modernen Welt“ als „mythische Ressource für die ‚Urkraft allen Deutschtums‘“, so Ruppert: „Gerade weil die deutsche Gesellschaft der 1880er-Jahre dieser Vision nicht entsprach, sollte der imaginierte Künstler eine Erziehungsaufgabe übernehmen und die schöpferischen Kräfte der Seele in der nationalen Kultur ‚der Deutschen‘ stärken.“⁷³⁴ Diese Vorstellung sei damals auf fruchtbaren Boden gefallen, das Bürgertum nahm laut Ruppert Langbehns Schlagworte durchaus interessiert auf – schließlich wurde das Buch auch bis 1936 insgesamt 85 Mal neu aufgelegt – schon im Erscheinungsjahr wurden 60 000 Exemplare gedruckt.⁷³⁵

⁷³⁰ Ruppert 1998, S. 332.

⁷³¹ Ebda., S. 333.

⁷³² Ebda., S. 335.

⁷³³ Ebda., S. 335.

⁷³⁴ Ebda., S. 335-336.

⁷³⁵ Ebda., S. 327-328.

In ihrem Aufsatz über den Blick des Nationalsozialismus auf das 19. Jahrhundert hat sich auch Lilian Landes am Rande mit den Künstlerbildern in der NS-Kunstgeschichtsschreibung befasst. Über das Künstlerbild bei Paul Clemen stellt sie etwa fest, dass bei ihm der deutsche Künstler „bereits in seinen physischen Anlagen ein ‚arisches‘ Ideal“ verkörpere; sie folgert: „Physiognomische Merkmale des Künstlers beeinflussen die Qualität des Werks“;⁷³⁶ ein Topos, auf das wir weiter unten gehäuft stoßen werden und das auch schon unter 5.1.1. im Fall einer Beschreibung von Jacob Jordaens in *Kunst dem Volk* angeführt wurde.

Jan Bialostocki hat sich mit der Dürer-Rezeption im allgemeinen befasst. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts habe „das nationale oder sogar nationalistische Element begonnen, die deutschen Sichtweisen auf Dürer zu dominieren – korrespondierend zu generellen Entwicklung der deutschen Haltung zur eigenen Geschichte.“⁷³⁷ Ab den 1930er-Jahren werde Dürer als „Kämpfer“ betrachtet.⁷³⁸ Später werde er – gemeinsam mit Nietzsche und Hitler – unter die „Autoritäten eines heroischen Kampfes“ gereiht. „Des Ritters Inhalt“, so Bialostocki, „ist der Sieg, und wenn nicht jeder siegt, so wird er auf moralische Art über den Tod triumphieren, wenn er sein Leben verliert“, erkennt er.⁷³⁹

5.3. Künstlerbilder in der NS-Kunstgeschichtsschreibung

Um eine gültige Aussage über das in der NS-Kunstgeschichtsschreibung präferierte Idealbild des Künstlers treffen zu können, wurden monografische Texte über Künstler, die in der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung eine besonders wichtige Rolle gespielt haben, herangezogen – wie etwa Caspar David Friedrich, Adolph Menzel oder Albrecht Dürer, aber auch Ferdinand Waldmüller als herausragender Vertreter der Künstler der „Ostmark“. Man kann davon ausgehen, dass die Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben wurden, als idealtypisch für Künstler allgemein erachtet wurden. Die von *Kunst dem Volk* propagierten Eigenschaften eines idealen Künstlers tauchen in den zeitgleich

⁷³⁶ Landes 2005, S. 291.

⁷³⁷ Bialostocki 1986, S. 222.

⁷³⁸ Ebda., S. 239.

⁷³⁹ Ebda., S. 240.

verfassten anderen Schriften ebenso auf. Wie bereits für *Kunst dem Volk* konstatiert, erscheinen selbstredend „Heimattreue“ und „Deutschtum“ als wichtigste Eigenschaften eines Künstlers. Aber auch die Sekundärtugenden des Pflichtbewusstseins und des Fleißes werden heraufbeschworen.

5.3.1. Heimattreu und pflichtbewusst

Eine Erzählung, die sich in den untersuchten Texten immer wieder findet, entspricht folgendem Schema: Der Künstler reist in die Fremde – meist nach Frankreich oder, häufiger noch, nach Italien, in Ausnahmen auch nach Skandinavien – wo er neue künstlerische Anregungen erhält. Zwar nimmt er diese auf, beschäftigt sich damit – letztlich aber setzen sich dann doch wieder seine (naturgemäß nur undeutlich, wenn überhaupt definierten) „deutschen“ Wurzeln durch. Der Topos von der Landschaft als „Lehrmeisterin“ (siehe dazu auch Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit) fügt sich perfekt in diese Erzählung – allerdings, wie weiter unten deutlich werden wird, nur, wenn es sich um die deutsche handelt; damit wird einmal mehr betont, dass kein ausländischer Einfluss – und sei er auch künstlerisch noch so wertvoll – so stark sein kann wie die Verbundenheit mit der heimatlichen Scholle.

Da zitiert etwa Bruno Grimschitz in seiner Monografie über Waldmüller zunächst einen Auszug aus dessen Tagebuch, in dem sich dieser anlässlich eines Paris-Aufenthalts von der Stadt beeindruckt zeigt – jedoch nur, um sofort darauf dessen angebliche Skepsis gegenüber der französischen Kunst zu erwähnen:

*[...] den neueren französischen Malern aber begegnete er mit kühler, kritischer Haltung. Waldmüllers starke, von der künstlerischen Arbeit eines ganzen Jahrzehntes getragene Sicherheit konnte durch die französischen Schöpfungen nicht mehr gefährdet werden.*⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ Grimschitz 1943, S. 10-11.

Nachdem Grimschitz dann des Langen und Breiten über Waldmüllers – über Gebühr betonten – Kampf gegen den Kunstbetrieb berichtet hat, schließt er:

Die Forderung Waldmüllers nach „Wahrheit und Natur“ war keine ungewöhnliche in ihrer Zeit. Die Rückkehr zur Natur und ihre neue, individuell aufgefaßte künstlerische Eroberung war vielmehr europäisches Zeitschicksal. Aus der internationalen Stilformel des Barocks erwachsen die nationalen Kunstlandschaften, und Träger der nationalen Richtungen war wie kein anderer künstlerischer Bereich die Wirklichkeitsmalerei.⁷⁴¹

Auch Kurt Karl Eberlein schreibt über Waldmüller:

Vordem war alles Hof-Staats-Akademie-Kunst, Ausstellungs- und Salon-Kunst für die „Gebildeten“ gewesen, jetzt aber war es Stadtkunst, Hauskunst, Volkskunst für alle, die Augen, Herzen und Heimat hatten, ja auch eine Freude der Ärmsten der Armen. Durch Waldmüller gehörten der Künstler und seine Welt wieder dem Volkstum selbst, weshalb gerade er heute den wenigen Großmeistern der deutschen Volkheit zuzuzählen ist.⁷⁴²

Zu den wichtigsten Künstlern der NS-Zeit zählte Caspar David Friedrich, dem sich Kurt Karl Eberlein ebenfalls widmete, hier unter Einbeziehung der im Nationalsozialismus so beliebten „Dorer-Theorie“:⁷⁴³

Der junge Friedrich mit seiner nordischen Lichtliebe, Steinliebe, Grabliebe, mit seinem erdgebundenden Naturkult ist gewiß germanischer als alle seine Zeitgenossen[...] Aber in seinen späteren Arbeiten bricht plötzlich ein griechisches Element durch, das [...] in seinem kämpferischen Wesen, in seinem Untergangswillen,

⁷⁴¹ Ebda., S. 106.

⁷⁴² Eberlein 1938, S. 15.

⁷⁴³ Siehe dazu Brands 1990.

*in seiner Schicksals- und Todesliebe, in seiner glühenden Vaterlandsliebe an altgriechische Wesenszüge des germanischen Geistes erinnert.*⁷⁴⁴

Einen Topos, auf den wir noch häufig stoßen werden, ist, analog zur alttestamentarischen Geschichte vom „verlorenen Sohn“ jener vom „heimkehrenden“ Künstler. So heißt es etwa auch über Caspar David Friedrich:

*Aber die größten Meisterwerke seiner Seelenlandschaft sind doch die Bilder seiner Heimat, die ihm den ersten Ruhm und den letzten Erfolg brachten. Wie wenn der Mensch eben nur da wirklich stark und schöpferisch wäre, wo die Wurzeln seiner Kraft in der Heimat ruhen.*⁷⁴⁵

Eberlein bemerkt, dass Friedrichs Nationalbewusstsein so weit gegangen sei, „daß er nie eine fremde Sprache lernen wollte, nie ins Ausland reisen wollte.“⁷⁴⁶ Weltverschlossenheit (die Friedrich, der ja eben sehr wohl Auslandsaufenthalte aufzuweisen hat, gar nicht entspricht) wird so ins Positive gewendet. Später merkt der Autor an: „Seine Seelenkunst ist die Widerstandskunst des Nordens gegen alle Darstellungskunst des Südens [...] Er verteidigte Deutschlands Kunstgeist gegen das Westische.“⁷⁴⁷

Dass Reisen den Künstler relativ wenig beeindruckt haben sollen, diesen Gedanken verfolgt auch Herbert von Einem. Über Caspar David Friedrichs Aufenthalt in Kopenhagen schreibt er:

Friedrich kam hier mit der Überlieferung der internationalen barocken Malkultur in Berührung, zugleich aber trat ihm das aus seiner Heimat [...] schon vertraute Element der nordischen Naturpoesie wieder entgegen [...]. Freilich scheint (so-

⁷⁴⁴ Eberlein 1939, S. 2.

⁷⁴⁵ Ebda., S. 22.

⁷⁴⁶ Ebda., S. 23.

⁷⁴⁷ Eberlein 1939, S. 60.

*weit wir heute noch beurteilen können) die Kopenhagener Zeit die Ausbildung von Friedrichs Eigenart kaum gefördert zu haben.*⁷⁴⁸

Doch die unbedingte Verwurzelung in der Heimat lässt sich noch enger fassen. Kurt Wilhelm-Kästner beschwört nicht mehr nur das deutsche Reich, sondern die Region, in der Friedrich aufgewachsen ist, herauf:

*Nur aus der ewigen blutsmäßigen Verbundenheit Caspar David Friedrichs mit seiner Heimaterde ist seine unmittelbare künstlerische Kraft und seine eigenartige Gestaltungsweise zu verstehen. Friedrich, der Pommerer, der niederdeutsche Mensch, bleibt seinem inneren Wesen und seiner Heimat immer treu, auch als er nach Dresden übergesiedelt ist.*⁷⁴⁹

Gerne wird, wie dies auch bei Dürer der Fall ist, Friedrichs „Stammbaum“ erläutert; so lässt sich Eberlein etwa seitenweise über seine Vorfahren und seine Geschwister aus,⁷⁵⁰ Bei Wilhelm-Kästner et al. ist er „bodenständig im Sinne der Abstammung und in seinem ausgeprägten Zugehörigkeitsgefühl zu seiner niederdeutschen Sippe“,⁷⁵¹ auf drei Seiten erstellen die Autoren zudem eine – angebliche – „Sippentafel Caspar David Friedrichs.“⁷⁵² Auch die physische Erscheinung des Künstlers spielt eine große Rolle, Nemitz beschreibt den „Knaben Caspar David Friedrich“ als „blauäugig und hellblond“,⁷⁵³ eines seiner Selbstporträts zeige „in reinster Form den Typus des Nordgermanen.“⁷⁵⁴ Eberlein bezeichnet ihn als „blasse[n], blonde[n] Knabe[n] mit den tiefen, blauen Augen.“ Vor dem Hintergrund seiner Selbstporträts schreibt er:

⁷⁴⁸ Einem 1938, S. 26.

⁷⁴⁹ Wilhelm-Kästner 1940, S. 9-10.

⁷⁵⁰ Eberlein 1939, S. 14-15.

⁷⁵¹ Wilhelm-Kästner 1940, S. 14.

⁷⁵² Ebda., S. 31-33.

⁷⁵³ Nemitz 1938, S. 9.

⁷⁵⁴ Ebda., S. 13.

*Auch wird das Rassebild seiner nordischen Erscheinung, der edle Bau seines Langschädels, deutlich. Auge und Mund scheinen von eigener Wesensform gebildet zu sein. Das bleiche, hagere Antlitz mit dem stahlblauen Blick im weißblonden Gelock war allen, die ihn kennenlernten, Überraschung.*⁷⁵⁵

Ähnlich Wilhelm-Kästner et al.:

*Dann erkennt man auch das rassische Bild dieses nordischen Künstlers seinem inneren Wesen und der äußeren Erscheinung nach, wie es uns eindringlich und klar in den zeitgenössischen Berichten wie in seinem eigenen Werk aufgezeichnet ist, denn schon seinen Freunden und Bekannten, denen der Sinn für die rassische Gebundenheit des Menschen doch noch fern lag, galt der „edle Pommer“ als die Verkörperung des nordisch-germanischen Menschen.*⁷⁵⁶

Auf diesen Absatz folgen Zitate von Zeitzeugen, die Friedrichs Aussehen noch ausführlicher beschreiben.

Es scheint nicht nur von immenser Bedeutung zu sein, dass der Künstler „im Volk verwurzelt“ ist, sondern idealerweise gibt er diesem auch etwas zurück. So heißt es etwa über Friedrich bei Wilhelm-Kästner et al.:

*Im Gegensatz zu der schrankenlosen Individualitätssucht vieler Künstler der Romantik zeigt Friedrich ein starkes Gemeinschaftsbewußtsein, das sich schon in seinem ausgeprägten Sippengefühl zu erkennen gibt, das sich aber am eindringlichsten in seinem Bekenntnis zur Nation, zum deutschen Volke offenbart.*⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Wilhelm-Kästner 1940, S. 19.

⁷⁵⁶ Ebda., S. 10.

⁷⁵⁷ Ebda., S. 18.

Wenige Seiten später wird behauptet, Friedrich stelle „seine Kunst bewußt in den Dienst für das Vaterland.“⁷⁵⁸ Ähnlich Fritz Nemitz, der deklamiert: „Jahrzehnte mußten vergehen, ehe Friedrichs Welt wieder auferstand. Nun kann der Einsame zur großen Gemeinde des Volkes sprechen.“⁷⁵⁹

In der Literatur über Albrecht Dürer wird dessen vermeintliche Heimattreue, dessen „Deutschtum“ nicht weniger beschworen. In seiner großen Dürer-Monografie nimmt Wilhelm Waetzold schon am Anfang die Vorfahren des Künstlers unter die Lupe.⁷⁶⁰ Beruhigt stellt der Autor dann fest, Dürer entspreche vom „rassenkundlichen Standpunkt aus“ dem „nordisch-dinarischen“ Menschen; er bezweifelt, dass Dürer ungarische Vorfahren habe, allein schon das „urdeutsche Antlitz des Vaters“ spreche dagegen,⁷⁶¹ über dessen Porträt von 1497 (National Gallery), das Dürer nach seinem Italienaufenthalt gemalt hat, heißt es:

*Täuschen wir uns, oder ist wirklich die menschliche Wärme, die das frühere Vaterbildnis so sympathisch macht, gewichen unter dem kühlen Anhauch oberitalienischer Bildeindrücke?*⁷⁶²

Hier lässt sich nachvollziehen, wie auch Waetzold – wie Eberlein im Fall von Caspar David Friedrich – die ausgedehnten Reisen und die daraus resultierenden Einflüssen zugunsten der heimatlichen Verwurzelung des Künstlers in den Hintergrund rückt, oder aber gleich als wenig positiv darstellt. Waetzold zweifelt zwar nicht Dürers Italien-Reisen an, seiner Meinung nach sei dieser aber nur bis Venedig (1494/95) bzw. Bologna (1505/07, „seinem südlichsten Punkt“) gelangt. Weitere Reisen, nach Rom und Florenz, stellt er in Abrede. Auch eine Reise nach Ungarn sei bloß „angenommen, aber nicht bewiesen worden.“⁷⁶³ Dafür betont er: „Dürer durchzog die Heimat der deutschen Burgen, er sah

⁷⁵⁸ Ebda., S. 20.

⁷⁵⁹ Nemitz 1938, S. 61.

⁷⁶⁰ Waetzold 1942, S. 9.

⁷⁶¹ Ebda., S. 12.

⁷⁶² Ebda., S. 15.

⁷⁶³ Ebda., S. 185.

Deutschlands größte Ströme, die Donau und den Rhein, er fuhr über das Schwäbische Meer, die ragende Wand der Alpen vor Augen.⁷⁶⁴

Über die zweite Italienreise dagegen heißt es: „Für die durchrittenen Landschaften – Dürer sah sie ja zum zweiten Male – scheint er kein Auge oder keine Zeit gehabt zu haben.“⁷⁶⁵ Die deutsche Landschaft habe ihn im Gegensatz dazu keineswegs gelangweilt: „Aber dem zurückgekehrten Dürer erschließt sich noch einmal der ganze Reichtum heimatlicher Landschaft.“⁷⁶⁶ Auch Dürers vermeintliche „stille Liebe zu den „kleinen Leuten““ wird beschworen, die „überall in seinem Bildwerk durchschlägt.“

Dürers – wenigen – Bauerndarstellungen („Dürers Bauern sind die derben Kinder der deutschen Scholle“) widmet der Autor unverhältnismäßig viel Platz, ebenso dessen „Sittemgemälden“, die „sein ‚Lob des Vaterlandes‘“ darstellten.⁷⁶⁷

Vorformuliert hatte vieles davon bereits erwähnter Julius Langbehn in seinem 1922 erschienenen Büchlein „Dürer als Führer“. Wie andere Autoren lobt auch er die äußerliche Erscheinung Dürers:

*Er ist der letzte Ritter der mittelalterlichen Kunst. Welchen Widerstreit bietet seine hohe und starke Nibelungenfigur zu den engen Kästerchen seines Hauses.*⁷⁶⁸

Dürer sei, so Langbehn, „Volkskünstler“:

*Das Volk will Menschen sehen, Helden oder Heilige; Dürer zeigte sie ihm. [...] Es will Greifbares, es will Drastik, Symbol, feste Typen; Dürer gab sie ihm. Er lebte mit dem Volk wie mit seinesgleichen [...] er war kein enger, sondern ein großgeariteter Heimatkünstler.*⁷⁶⁹

⁷⁶⁴ Ebda., S. 189.

⁷⁶⁵ Ebda., S. 197.

⁷⁶⁶ Ebda., S. 197.

⁷⁶⁷ Ebda., S. 220.

⁷⁶⁸ Langbehn/Nissen 1928, S. 8.

⁷⁶⁹ Ebda., S. 12.

Man fühlt sich an erwähnte Literatur über Caspar David Friedrich erinnert, wenn Langbehn meint, dass Dürer „die ‚Fremd‘“ habe – was in diesem Zusammenhang bedeutet, dass er auch gereist ist – jedoch blieben seine besten Werke „die, mit denen er den heimischen Boden nahe berührt, aus denen des damaligen Volkes Stimme spricht.“⁷⁷⁰

Dürers „Gesinnung und Dasein beruht auf Stetigkeit“, so Langbehn, und weiter:

*Mit Leib und Seele hing er an seiner Vaterstadt [...] Geistige und leibliche Seßhaftigkeit ist die Grundlage seiner geistigen Kraft.*⁷⁷¹

Als die „Wurzel seines Wirkens“ identifiziert der Autor die „häuslich-heimatliche Lebensführung“.⁷⁷²

Ein ebenfalls beliebter Künstler war Adolph Menzel. Alfred Stange hielt am „Gedenktage der nationalsozialistischen Machtübernahme dem 30. Januar 1935“ eine Rede über ihn, die in einem schmalen Heft publiziert wurde. Menzel stehe heute da „als einer der deutschen Maler, die wir je besaßen, und als der staatsbewußteste Künstler überhaupt.“⁷⁷³

Von besonderer Bedeutung im Nationalsozialismus sind Menzels Holzsschnitte zu Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs“, mit denen er laut Stange „dem deutschen Volke für ewig die Anschauung von Friedrichs Leben und Taten“ gegeben habe.⁷⁷⁴

Als „Künstler und Preuße dem Vaterlande zu dienen“ sei Menzel als „die vornehmste Aufgabe“ erschienen, „entscheidend war für ihn, daß er als Preuße die nationale und staatliche Haltung seines Vaterlandes erlebt hatte.“⁷⁷⁵ Als die bedeutsamsten Inhalte, so Stange, „galten ihm die großen Taten und Menschen in Preußens Geschichte. Sie späteren Geschlechtern zu überliefern, war ihm als Künstler höchstes Ziel“.⁷⁷⁶

⁷⁷⁰ Ebda., S. 12.

⁷⁷¹ Ebda., S. 13-14.

⁷⁷² Ebda., S. 13.

⁷⁷³ Stange 1935, S. 3.

⁷⁷⁴ Ebda., S. 4.

⁷⁷⁵ Ebda., S. 9.

⁷⁷⁶ Ebda., S. 9.

5.3.2. „Muster oberdeutschen Kunstfleißes“

Nicht nur in *Kunst dem Volk* schrieb man Künstlern gerne die Sekundärtugend des Fleißes sowie einen unbeugsamen Willen zu. Schon Langbehn schreibt über Dürer:

Dürer war, wie er selbst von seinem Vater sagt, ein „künstlicher, reiner Mann“. Beide sind Muster oberdeutschen Kunstfleißes.⁷⁷⁷

Stange meint über Menzel, man müsse „in dem, was er schuf und uns hinterließ, in dem strengen und unbeirrbar Erfassen jedes Zuges an seinen Modellen den stahlharten Willen und die ununterbrochene Selbsterziehung sehen“ und weiter unten: „indem er mit eisernem Muß und Soll an die Arbeit ging, handelte er als Künstler nach jenem preußischen Sittenbegriff, der im kategorischen Imperativ seinen philosophischen Ausdruck gefunden hat.“⁷⁷⁸

Anderswo:

Seine Genialität war eine der Ausdauer, des Fleißes. Er entzog sich keinem der Aufträge, die an ihn herangetragen wurden. Kategorischer Imperativ, Pflichterfüllung, Einsatzbereitschaft – von Kant bis heute, es ist in Preußen, wenn die Begriffe auch wechselten, stets die nämliche Grundhaltung.⁷⁷⁹

Karl Oettinger beteuert in seinem Aufsatz über die „altdeutschen Bildschnitzer in der Ostmark“:

Mehr Arbeit und mehr Vertrauen, mehr Dienen verlangt diese harte Kunst: aber auch am meisten Haltung, am meisten Zähigkeit und Selbstzügelung. [...] Nur wer

⁷⁷⁷ Langbehn/Nissen 1928, S. 8.

⁷⁷⁸ Ebda., S. 8.

⁷⁷⁹ N. N. 1943 – Das Flötenkonzert, S. 6.

*Liebe zum Stoff und die Kraft zu gleichmäßigem, gebändigtem Schaffen besitzt, kann sie üben.*⁷⁸⁰

5.3.3. Der Künstler als Revolutionär und Vorbild

Wie in *Kunst dem Volk* wird auch in anderen Zeugnissen der NS-Kunsthistorie der Künstler als Revolutionär dargestellt, als Kämpfernatur oder Einzelgänger, der letztlich aufgrund seines Kampfeswillens zu einer gesellschaftlichen Leitfigur werden kann. Langbehn etwa schreibt über Dürer, gleich auch andere Künstler benennend:

*Man muß nicht nur Persönlichkeit haben, man muß sie auch behaupten – selbst auf die Gefahr hin, gelegentlich anzustoßen. Wo gehobelt wird, fallen Späne. Wie wurde nicht Wagner gehaßt, wie wurde nicht Böcklin gehöhnt! Und doch haben sie sich behauptet und damit ihre Sache. Auch Dürer, obwohl durchweg ein Mann des Friedens, zeigt uns, wie der Künstler bei widrigem Lebenswinde seine Persönlichkeit wahren soll.*⁷⁸¹

Über Caspar David Friedrich schreibt Eberlein ganz ähnlich:

*Der Sieg des „Schwertes des Nordens“ war auch der Sieg des deutschen Geistes, den er prophetisch in seinen patriotischen Bildern beschworen und in seinen Gebeten erfleht hatte [...] wer hätte dem Künstler dafür gedankt, daß er mit dem Pinsel gekämpft hatte, noch ehe Flinten und Säbel kämpften, und daß sein politischer Glaube den Geist der Freiheit wie der Erhebung so treu gedient hatte.*⁷⁸²

⁷⁸⁰ Oettinger 1939 – Altdeutsche Bildschnitzer, S. 6.

⁷⁸¹ Langbehn/Nissen 1928, S. 15.

⁷⁸² Eberlein 1939, S. 26-27.

Dürer fordere von der „Kunstjugend“, so schreibt Waetzold „Gottesfurcht, Mäßigkeit, Bewahrung vor Unlauterkeit, lateinische Sprachkenntnisse, gutes und zweckmäßiges Wohnen, Sparsamkeit u. dgl. mehr.“ Er sei der „wahre Meister“, der sich „selber nichts schenkt: Der Erste in Geduld, Werktreue, Redlichkeit und handwerklicher Genauigkeit.“⁷⁸³

Diesen Gedanken, dass die Künstler Vorbildfunktion gegenüber jüngeren Künstlern erfüllen sollen, findet sich bereits im Titel von Langbehn's Dürer-Buch, in dem der Autor schreibt:

*Wie Dante von Vergil geleitet ward, so kann Dürer dem heutigen Geschlecht als ein Führer durch so manche moderne Wirrungen und Irrungen dienen. [...] Wir beschränken uns [...] auf das praktisch Fördernde, das die heutige deutsche Kunstgemeinde aus Dürers Persönlichkeit etwa ziehen kann.*⁷⁸⁴

Dürer solle, so Langbehn, vor allem jenen als Führer dienen, die „der heutigen künstlerischen Nervosität zu entfliehen trachten, welche sich aus dem ‚Stimmungsdusel‘ wieder nach festen Linien sehnen. Er sei wie ein „Vortänzer im Reigen deutscher Kunst – und zugleich ihr Schmerzensmann.“⁷⁸⁵ Das schmale Buch wird abgeschlossen mit dem Satz: „Möge Dürer [...] uns zum Siege führen – über inländische Mache, über ausländische Mode.“⁷⁸⁶

Bekannter als das Dürer-Buch wurde Langbehn's Rembrandt-Publikation, in der er „Rembrandt als Erzieher“ imaginiert. Dieser, wie er ihn nennt, „Prototyp des deutschen Künstlers“⁷⁸⁷ solle, so die Schlagrichtung des 1890 verfassten Textes, das deutsche Volk wieder auf den rechten Weg führen. „Deutsch“ sei Rembrandt, weil er „individuell“ sei.“⁷⁸⁸ Vorbild müsse er aus verschiedenen Gründen sein:

⁷⁸³ Ebda., S. 25.

⁷⁸⁴ Langbehn/Nissen 1928, S. 7.

⁷⁸⁵ Ebda., S. 11.

⁷⁸⁶ Ebda., S. 16.

⁷⁸⁷ Langbehn 1922, S. 55.

⁷⁸⁸ Ebda., S. 55.

*Der tiefe unbefangene, unerschütterliche Glaube an das Echte verließ ihn nicht; ihn sollten sich die Deutschen, so manchem unechten Bildungs- und Charakter-schimmer von heute gegenüber, vorzüglich aneignen.*⁷⁸⁹

Originalität, so Langbehn, sei „Voraussetzung alles Künstlertums; sie ist in Rembrandt als einem Musterbeispiel gegeben; durch sie muß der Deutsche hindurchpassieren, wenn er geistig etwas werden will.“ Dies sei „die erzieherische Bedeutung dieses großen Künstlers.“⁷⁹⁰

Eberlein knüpft an derartige Vorstellungen an, wenn er ein ganzes Kapitel seiner Monografie „Friedrich als Erzieher“ nennt:

*Jeder Künstler ist schon deshalb Erzieher, weil sich in ihm der Geist seiner Rasse, seines Volkes, seines Staates vorbildlich verkörpert [...] Der Künstler als der schöpferische Mensch ist das Gewissen und der Chorführer seiner Zeit. So wie einst der Ritter der Vorkämpfer eines entsagenden und heldischen Lebens war, so ist in der Neuzeit der Künstler immer wieder als Dichter, Denker, Seher der führende Mensch.*⁷⁹¹

*Er sah im Künstler ein Werkzeug der schaffenden Natur und hat dadurch die Kunst zu einer Aufgabe erhoben, die allein in unmittelbarer Zwiesprache zwischen Künstler und Welt, der ganzen Fülle des Lebens zum Austrag kommen kann und soll, und dies bedeutete u. a. die Befreiung von dem Stilzwang der Werkstatt-Tradition. Im Vollgefühl seiner Berufung und im Bewußtsein persönlicher Verantwortung hat er einsam ringend der deutschen Kunst ein neues Reich erobert.*⁷⁹²

Im Fall von Waldmüller wurde nicht nur in *Kunst dem Volk* gern betont, wie schlagkräftig und konsequent er sich bei der Entscheidung für seinen Beruf durchgesetzt habe. Grim-

⁷⁸⁹ Ebda., S. 61.

⁷⁹⁰ Ebda., S. 58.

⁷⁹¹ Eberlein 1939, S. 59.

⁷⁹² Kauffmann 1944, S. 5.

schitz etwa erzählt detailliert, wie sich der Maler dem für ihn vorgesehenen Priesteramt widersetzt und von daheim auszieht:

*Der Vierzehnjährige offenbart, vor den schwersten Folgen nicht zurückschreckend, jenen fanatischen Willen, der unbeirrbar um ein hohes Ziel kämpft, auch wenn es mit ungewöhnlicher Härte gegen sich selbst geschehen muß.*⁷⁹³

Auch über seinen Streit mit der Akademie wird gerne erzählt:

*Der Revolutionär wurde aus der Akademie ausgestoßen, der Reformator verlor die Legitimation für die Verteidigung seiner geistigen Ziele, der kämpferische Idealist wurde in das äußerste Unrecht gesetzt.*⁷⁹⁴

Sein „Kampf gegen die Akademie“ sei „mehr als der Streit um eine neue Unterrichtsmethode“, nämlich der „unnachgiebig vorgetragene Kampf um eine neue künstlerische Weltansicht“, so Grimschitz.⁷⁹⁵ Die Schriften Waldmüllers seien „fast ausschließlich Streitschriften“. Sie

*offenbaren die männliche Kraft, den unbeugsamen Willen, aber auch das Pflichtgefühl und die Ritterlichkeit eines Kämpfertums, das, getragen von einem unbeirr- baren Glauben, mit oft robuster Schärfe für seine Überzeugungen eintrat, gegen die Professoren, gegen die Presse und gegen die staatlichen Behörden.*⁷⁹⁶

Es lässt sich also für die Kunstgeschichtsschreibung des Nationalsozialismus feststellen, dass die Autoren einerseits an der traditionellen Rolle des Künstlers als Revolutionär und Unangepassten festhalten, ihm andererseits gesellschaftliche Vorbildfunktion zuschrei-

⁷⁹³ Grimschitz 1943, S. 6.

⁷⁹⁴ Ebda., S. 20.

⁷⁹⁵ Ebda., S. 100.

⁷⁹⁶ Ebda., S. 105.

ben. Beide Rollen scheinen problemlos nebeneinander existieren zu können, auch wenn sie bisweilen kontradiktorisch erscheinen – wie etwa im Friedrich-Buch von Eberlein, wo der Autor den Künstler als „Gewissen und Chorführer seiner Zeit“ ebenso imaginiert wie als „unbedankt“ Kämpfenden.

5.4. Resümee

In der Analyse der vorliegenden Beispiele für NS-Kunsthliteratur ließ sich beobachten, dass die Zeitschrift *Kunst dem Volk* etwa ähnliche Idealtypen für den Künstler festlegt wie die Texte der universitären – oder aber ebenfalls populärwissenschaftlichen – Kunstgeschichtsschreibung. So findet sich das Bild vom „heimatverbundenen“ ebenso wie jenes vom „pflichtbewussten“ Künstler, der fleißig seinen Dienst tut. Überraschenderweise wird der Künstler auch gerne als Aufrührer aufgerufen – allerdings ist die Rebellion des idealen Künstlers eine, die sich gegen das Neue richtet. Seltener bis gar nie begegnet einem der Geniebegriff – was bei näherer Betrachtung durchaus seine Logik hat: Jedes Genie hebt sich schließlich von der Masse – und also vom Volk – ab. Dass Derartiges nicht im Sinn des Nationalsozialismus sein konnte, erscheint schlüssig. Selbst als Rebell bleibt der Künstler also in jedem Fall heimatreu und ist sich seiner deutschen Herkunft bewusst.

Es ist auffällig, dass sich die Künstlertugenden des Nationalsozialismus von jenen unterscheiden, die seit der Antike gerne imaginiert wurden – auch wenn einige der anekdotischen Erzählungen, wie etwa die von der Entdeckung frühkindlicher Begabung, dem Sich-Durchsetzen des jugendlichen Künstlers gegen die Eltern, jenen von Kris und Kurz analysierten ähneln.

6. Schlussbetrachtung

Anliegen der vorliegenden Arbeit war es, exemplarisch anhand der Zeitschrift *Kunst dem Volk* bestimmte Topoi der NS-Kunstliteratur zu definieren. Viele der Denkmuster und Ideen, die verstärkt in diesem auf Massenkompatibilität ausgerichteten Blatt zu eruieren waren, finden ihre Parallele oder Vorformulierung in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung, aber auch in anderen, zeitgleich erscheinenden populärwissenschaftlichen Publikationen. Ausgeblendet wurden in dieser Arbeit jene Strategien, die zur Verfemung der Avantgarde eingesetzt wurden, da in *Kunst dem Volk* fast ausschließlich affirmierende Texte publiziert wurden; ebenso vernachlässigt wurden Texte zur Propagandakunst, da diese in *Kunst dem Volk* – möglicherweise aus ökonomischen Gründen des Herausgebers – eher am Rande behandelt wird.

Als eine wesentliche Idee, die in *Kunst dem Volk* häufig vertreten wird, ließ sich jene von der unbedingten Rückbindung künstlerischer Produktion an ihren Entstehungsort ausmachen – der Ursprung dieses Gedankens konnte in der Methodik der „Kunstgeographie“ lokalisiert werden, die beim „XIII. Internationalen Kongreß für Kunstwissenschaften“ 1933 in Stockholm breite Beachtung fand und von einer internationalen Kunsthistoriker-Gemeinde diskutiert wurde.

Zudem wurde untersucht, welche künstlerischen Qualitäten einerseits als typisch deutsch, andererseits als typisch österreichisch (oder eben „ostmärkisch“) betrachtet wurden. Dabei ließ sich für das „Deutsche“ – wechselweise finden sich auch die Begriffe des „Nordischen“ und „Germanischen“ – feststellen, dass in Zusammenhang damit vor allem der Grafik große Bedeutung beigemessen wird – sowohl in der Zeitschrift *Kunst dem Volk* als auch in Texten etwa von Wilhelm Pinder oder Heinrich Wölfflin. Weiters konnte nachgewiesen werden, dass man die Kunst etwa eines Albrecht Dürer dazu heranzog, um dem „Deutschen“ eine wie auch immer geartete Tiefsinnigkeit ebenso zuzuschreiben wie die Fähigkeit zu einer Entgrenzung gegenüber der Natur, bei der der Mensch eins werde mit dem Kosmos.

Was die „Ostmark“ betrifft, so ließen sich in *Kunst dem Volk* einige der üblichen und bis heute für das Österreich-Bild gängige Klischees wie etwa jenes vom überdurchschnittlichen „Charme“ des Österreichers, der sich eben auch in der Kunst äußere, auffinden –

ebenso wie der stolze Hinweis auf die nicht existierende Moderne. Die Position der österreichischen Kunst innerhalb des „großdeutschen Reichs“ stellte man als jene eines Primus inter Pares dar: Bei aller wechselseitigen Beeinflussung, so werden die Autoren in *Kunst dem Volk* nicht müde zu versichern, ist letztlich doch die österreichische Kunst auf vielen Gebieten schlichtweg die am höchsten stehende. Dies geht einher mit den Superlativen, wie sie beispielsweise Hans Sedlmayr auf die Schöpfungen des Fischer von Erlach – den er durchgehend als „Deutschen“ bezeichnet – anwendet.

Schließlich wurden die idealtypischen Eigenschaften, die Künstlern gerne zugeschrieben werden, untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass neben der – als selbstverständlich angenommenen – Verbundenheit mit dem Volk auch die Sekundärtugend des Fleißes als wichtiges Charakteristikum eines Idealkünstlers erachtet wurde; aber auch, dass sich der Künstler, vor allem etwa Ferdinand Georg Waldmüller, gegen den Kunstbetrieb auflehnt. Allerdings wird er häufig als jemand dargestellt, der sich gegen das Neue, gegen die Moderne verwehrt. In dieser Funktion wird ihm gesellschaftliche Führungsfunktion zugeschrieben.

Es hat sich also herausgestellt, wie und auf welch manchmal bauernschlaue, manchmal intellektuell auftretende, manchmal schlicht hanebüchene Weise die Erzählung von Kunstgeschichte dazu dient, bestimmte Ideen zu propagieren, die in Einklang mit der NS-Ideologie stehen – und zwar in einem auf den ersten Blick harmlosen Blatt wie *Kunst dem Volk* und unter Mitwirkung von Kunsthistorikern, die eben nicht (wie etwa Sedlmayr oder Grimschitz) NSdAP-Mitglieder waren. Diese Tatsache kann und soll uns einmal mehr daran erinnern, dass keine wie auch immer geartete Betrachtung von Kunstgeschichte völlig unabhängig von den Ideen und Ideologien ihres Zeitalters sein kann – auch wenn dies kein Spezifikum unserer Disziplin darstellt.

Bibliografie

Aufsätze aus *Kunst dem Volk*

Adriani 1942

Adriani, Gert: *Landschaftszeichnungen Wolf Hubers*. In: *Kunst dem Volk* 11/1942, S. 28–32

Adriani 1943 – Aquarelle und Zeichnungen

Adriani, Gert: *Aquarelle und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*. In: *Kunst dem Volk* 12/1943, S. 15–25

Adriani 1943 – Die deutsche Landschaft

Adriani, Gert: *Die deutsche Landschaft in den Radierungen von Albrecht Altdorfer*. In: *Kunst dem Volk* 11/1943, S. 22–28

Adriani 1944 – Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten

Adriani, Gert: *Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten*, in: *Kunst dem Volk* 7/1944, S. 3–30

Adriani 1944 – Peter Paul Rubens

Adriani, Gert: *Peter Paul Rubens 1577-1640*. In: *Kunst dem Volk* 11-12/1944, S. 14–25

Adriani 1944 – Raffaels Handzeichnungen

Adriani, Gert: *Raffaels Handzeichnungen*. In: *Kunst dem Volk* 7/1944, S. 3–30

Ankwicz-Kleehoven 1939 – Ferdinand Matthias Zerlacher

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Ferdinand Matthias Zerlacher. Ein ostmärkischer Bildnis- und Bauernmaler (1877-1923)*. In: *Kunst dem Volk* 3/1939, S. 28–32

Ankwicz-Kleehoven 1940 – August von Pettenkofen

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *August von Pettenkofen*, in: *Kunst dem Volk* 6/1940, S. 35–39

Ankwicz-Kleehoven 1940 – Der Bildhauer Fritz Behn

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Der Bildhauer Fritz Behn*. In: *Kunst dem Volk* 10/1940, S. 17–25

Ankwicz-Kleehoven 1940 – Ein neuer repräsentativer Bau Großdeutschlands

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Ein neuer repräsentativer Bau Großdeutschlands*. In: *Kunst dem Volk* 5/1940, S. 20–34

Ankwicz-Kleehoven 1940 – Fritz Rojka

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Fritz Rojka (1878-1939)*. In: *Kunst dem Volk* 6/1940, S. 29–33

Ankwicz-Kleehoven 1940 – Gesellschaft und Geselligkeit

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Gesellschaft und Geselligkeit in der Wiener Biedermeier-Malerei*. In: *Kunst dem Volk* 1/1940, S. 2–10

Ankwicz-Kleehoven 1940 – Zu Bauten von Lois Welzenbacher

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Zu Bauten von Lois Welzenbacher*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1949, S. 76–84

Ankwicz-Kleehoven 1943

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Meister der Radierung*, in: *Kunst dem Volk* 1/1943, S. 11-19

Baumgärtel 1940

Baumgärtel, Karl Emmerich: *Zeitgenössische Künstler in Oberdonau*. In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 39–47

Buchowiecki 1939

Buchowiecki, Walther: *Ferdinand Georg Waldmüller. Ein Wiener Maler*. In: *Kunst dem Volk* 1-2/1939, S. 3–10

Buchowiecki 1940

Buchowiecki, Walther: *Der Maler Marcell Kammerer*. In: *Kunst dem Volk* 2/1940, S. 33–36

Buchowiecki 1941 – Ferdinand Andri

Buchowiecki, Walther: *Ferdinand Andri*. In: *Kunst dem Volk* 5/1941, S. 14–21

Buchowiecki 1941 – Zu Franz Grillparzers 150. Geburtstag

Buchowiecki, Walther: *Zu Franz Grillparzers 150. Geburtstag*. In: *Kunst dem Volk* 12/1941, Nr. 12, S. 42–43

Buchowiecki 1943

Buchowiecki, Walther: *Der Holzschnitt*. In: *Kunst dem Volk* 7/1943, S. 21-30

Buchowiecki 1944

Buchowiecki, Walther: *Das Stilleben*. In: *Kunst dem Volk* 9-10/1944, S. 1-9

Decker 1941

Decker, Heinrich: *Barock in Oberdonau*. In: *Kunst dem Volk* 4/1941, S. 22-29

Fellner 1940

Fellner, Anton: *Malerei und Plastik der Gotik*. In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 19-24

Fischer-Colbrie 1940

Fischer-Colbrie, Arthur: *Kunst im Landschaftsbild von Oberdonau*. In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 5–13

Frank 1942

Frank, Albert: *Der Aschenbrödelzyklus von Moritz Schwind - eine Blüte deutscher Romantik*. In: *Kunst dem Volk* 12/1942, S. 1–9

Frank 1944

Frank, Albert: *August von Pettenkofen (1822-1889)*. In: *Kunst dem Volk* 1/1944, S. 14–27

Grimschitz 1939 – Altdeutsche Kunst im Donauland

Grimschitz, Bruno: *Altdeutsche Kunst im Donauland. Zur Ausstellung in den Räumen des Kunstgewerbemuseums in Wien*. In: *Kunst dem Volk* 6/1939, S. 17–27

Grimschitz 1939 – Die österreichische Geschichtsmalerei

Grimschitz, Bruno: *Die österreichische Geschichtsmalerei im XIX. Jahrhundert*, in: *Kunst dem Volk* 1-2/1939, S. 40-46

Hansen 1940

Hansen, Fritz: *Adolf Menzel*. In: *Kunst dem Volk* 9/1940, S. 23–28

Hareiter 1942

Hareiter, Karl: *Der Schustermaler von Sievering. Michael Neder ein Bauern- und Heurigenmaler Alt-Wiens*. In: *Kunst dem Volk* 5-6/1942, S. 32–39

Heilmann 1942

Heilmann, A. (Alexander?): *Franz von Stuck*. In: *Kunst dem Volk* 4/1942, S. 22–39

Herbst 1941

Herbst, Hans: *Ferdinand Georg Waldmüller. 1793-1865*. In: *Kunst dem Volk* 4/1941, S. 54–66

Hitler 1939

Hitler, Adolf: O. T. In: *Kunst dem Volk* 5/1939, o. S.

Hitler 1940

Hitler, Adolf: O. T. In: *Kunst dem Volk* 2/1940, o. S.

Hoffmann 1939 – o. T.

Hoffmann, Heinrich: o. T. In: *Kunst dem Volk* 1-2/1939, o. S.

Juraschek 1940

Juraschek, Franz von: *Das Bauen der Heimat*. In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 14-17

K. H. 1941

K. H.: *Michael Neder. Ein Alt-Wiener Bauern- und Heurigenmaler*. In: *Kunst dem Volk* 5/1941, S. 14–21

Kuchling 1939 – Das Mosaik

Kuchling, Heimo: *Das Mosaik*. In: *Kunst dem Volk* 7/1939, S. 41–48

Kuchling 1939 – Das römische Antlitz

Kuchling, Heimo: *Das römische Antlitz*. In: *Kunst dem Volk* 10/1939, S. 39–43

Kuchling 1939 – Rembrandt

Kuchling, Heimo: *Rembrandt. Zu den Radierungen des Meisters*. In: *Kunst dem Volk* 10/1939, S. 9–15

Kuchling 1941 – Kurznachrichten

Kuchling, Heimo: *Kurznachrichten*. In: *Kunst dem Volk* 11/1941, S. 36

Kuchling 1942 – Klassische Werke italienischer Malerei

Kuchling, Heimo: *Klassische Werke italienischer Malerei*. In: *Kunst dem Volk* 3/1942, S. 1–9

Kuchling 1943 – Bildnisse Hans Holbeins

Kuchling, Heimo: *Bildnisse Hans Holbeins d. J.* In: *Kunst dem Volk* 1/1943, S. 1–10

Leitich 1944

Leitich, Ann Tizia: *Das Wiener Stadtbild um die XVIII. Jahrhundertwende*. In: *Kunst dem Volk* 1-2/1944, S. 28–37

Lutterotti 1942

Lutterotti, Otto von: *Kunstschaffen in Tirol - Vorarlberg*. In: *Kunst dem Volk* 11/1942, S. 1–8

Moll 1940

Moll, Carl: *Rückblick und Ausblick*. In: *Kunst dem Volk* 9/1940, S. 29–35

N. N. 1939 – Berge und Menschen der Ostmark

N. N.: *Berge und Menschen der Ostmark : Zur Eröffnung der großen Ausstellung im Wiener Künstlerhaus*. In: *Kunst dem Volk* 3/1939, S. 21–26

N. N. 1939 – Das Haus der deutschen Kunst

N. N.: *Das Haus der deutschen Kunst*, in: *Kunst dem Volk* 7/1939, S. 4-6

N. N. 1939 – Der Künstler der deutschen Plakette

N. N.: *Der Künstler der deutschen Plakette : Professor Richard Klein, München*. In: *Kunst dem Volk* 4/1939, S. 34–36

N. N. 1939 – Die grosse Deutsche Kunstausstellung

N. N.: *Die grosse Deutsche Kunstausstellung 1939. II. Teil. Plastik und Graphik*. In: *Kunst dem Volk* 8/1939, S. 17–45

N. N. 1939 – Maler der Ostmark

N. N.: *Maler der Ostmark*. In: *Kunst dem Volk* 1-2/1939, S. 34–39

N. N. 1940 – Das Gespenstische in der Kunst

N. N.: *Das Gespenstische in der Kunst*. In: *Kunst dem Volk* 11/1940, S. 14–21

N. N. 1940 – Ostmärkische Künstler

N. N.: *Ostmärkische Künstler auf der großen deutschen Kunstausstellung*. In: *Kunst dem Volk* 9/1940, S. 11–21

N. N. 1941 – Hans Larwin

N. N.: *Hans Larwin*. In: *Kunst dem Volk* 2/1941, S. 20–27

N. N. 1941 – Impressum

Impressum. In: *Kunst dem Volk* 1/1941, o. S.

N. N. 1941 – Oberdonau in der Malerei der Gegenwart

N. N.: *Oberdonau in der Malerei der Gegenwart*. In: *Kunst dem Volk* 4/1941, S. 40–53

N. N. 1941 – Peter Paul Rubens

N. N.: *Peter Paul Rubens*. In: *Kunst dem Volk* 1/1941, S. 6–17

N. N. 1942 – Albrecht Dürers Kupferstiche

N. N.: *Albrecht Dürers Kupferstiche*. In: *Kunst dem Volk* 12/1942, S. 29–32

N. N. 1943 – Handzeichnungen für die neue Galerie

N. N.: *Handzeichnungen für die neue Galerie in Linz*. In: *Kunst dem Volk* 4/1943, S. 19–28

N. N. 1943 – Handzeichnungen Leonardo da Vinci's

N. N.: *Handzeichnungen Leonardo da Vinci's*. In: *Kunst dem Volk* 10/1943, S. 22–29

N. N. 1943 – Kunstinrichten

N. N.: *Kunstinrichten*, in: *Kunst dem Volk* 11/1943, S. 30

N. N. 1943 - Unsere Mitarbeiter

Unsere Mitarbeiter. In: *Kunst dem Volk* 1/1943, o. S.

N. N. 1944 – Die Niederländer-Sammlung

N. N.: *Die Niederländer-Sammlung des zukünftigen Linzer Führermuseums*. In: *Kunst dem Volk* 3-4/1944, S. 2–17

Ottmann 1941

Ottmann, Franz: *Der Maler Karl Mader. Ein steirischer Künstler*. In: *Kunst dem Volk* 6/1941, S. 28–33

Ottmann 1942 – Carl Schindler

Ottmann, Franz: *Carl Schindler*. In: *Kunst dem Volk* 11/1942, S. 12–21

Ottmann 1942 – Romantisch

Ottmann, Franz: *Romantisch*. In: *Kunst dem Volk* 11/1942, S. 9–16

Ottmann 1943 – Bildwerke deutscher Romantik

Ottmann, Franz: *Bildwerke deutscher Romantik*. In: *Kunst dem Volk* 12/1943, S. 1–13

Ottmann 1943 – Zu Bildern von Pieter Bruegel

Ottmann, Franz: *Zu Bildern von Pieter Bruegel d. Ä.* In: *Kunst dem Volk* 5/1943, S. 1–10

Ottmann 1944 – Hans Thoma

Ottmann, Franz: *Hans Thoma 1839-1924.* In: *Kunst dem Volk* 7/1944, S. 1–9

Ottmann 1944 – Karl Blechen

Ottmann, Franz: *Karl Blechen 1798-1840.* In: *Kunst dem Volk* 3-4/1944, S. 18–29

Poglayen-Neuwall 1940

Poglayen-Neuwall, Stephan: *Adalbert Stifter als Maler.* In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 25–28

Praxmarer 1941

Praxmarer, Konrad: *Zu Albin Egger-Lienz. 15. Todestag am 4. November 1941.* In: *Kunst dem Volk* 12/1941, S. 32–33

Ranzoni 1939

Ranzoni, Hans: *Ein Maler der Arbeit. Arthur Brusenbauch.* In: *Kunst dem Volk* 5/1939, S. 15–18

Schmidt 1940 – Eine Galerie

Schmidt, Justus: *Eine Galerie, die einer großen Zukunft entgegengeht.* In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 31–37

Schmidt 1940 – Oberdonau, wie es die andern

Schmidt, Justus: *Oberdonau, wie es die andern sehen.* In: *Kunst dem Volk* 4/1940, S. 52–56

Schmidt 1942 – Die schöne Linzerin

Schmidt, Justus: *Die schöne Linzerin.* In: *Kunst dem Volk* 4/1942, S. 2–9

Strobl 1939 – Arno Breker

Strobl, Karl: *Der Bildhauer Arno Breker.* In: *Kunst dem Volk* 3/1939, S. 13-15

Strobl 1939 – Joseph Anton Koch

Strobl, Karl: *Joseph Anton Koch. Zur Gedächtnisausstellung in der Berliner Nationalgalerie.* In: *Kunst dem Volk* 1-2/1939, S. 11–15

Strobl 1939 – Josef Thorak

Strobl, Karl: *Josef Thorak.* In: *Kunst dem Volk* 6/1939, S. 12–16

Strobl 1939 – Michael Drobil

Strobl, Karl: *Michael Drobil.* In: *Kunst dem Volk* 5/1939, S. 9–14

Strobl 1942 – Rückblick auf die grosse Deutsche Kunstausstellung

Strobl, Karl: *Rückblick auf die grosse Deutsche Kunstausstellung 1941.* In: *Kunst dem Volk* 3/1942, S. 10–19

Sonstige Primärliteratur

Adriani 1935 – Die Klosterbibliotheken des Spätbarock

Adriani, Gert: *Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland. Ein Beitrag zur Bau- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Graz Leipzig Wien 1935

AK Künstlerhaus 1939

Berge und Menschen der Ostmark, AK Künstlerhaus, Wien 1939

Aubert 1933

Aubert, Marcel: *L'art gothique et ses origines francaises*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.). *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933, S. 35–48

Benesch 1930

Benesch, Otto: *Vlaemische Kunst in der Sezession*. In: *Österreichische Kunst* 4/1930, S. 25–27

Benesch 1938

Benesch, Otto: *Donaukunst. Zur Eröffnung der Münchner Altdorfer-Ausstellung*. In: *Österreichische Kunst* 5/1938, S. 18–24

Benisch 1938

Benisch, Egon: *Die Sendung der Oper*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 31

Brinckmann 1933

Brinckmann, Albert Erich: *Der nationale Charakter in der deutschen Kunst des XVIII. Jhh*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Résumés des communications présentées au congrès*, Stockholm 1933, S. 15–16

Brinckmann 1938

Brinckmann, Albert Erich: *Geist der Nationen. Italiener – Franzosen – Deutsche*, Hamburg 1938

Buchowiecki 1912

Buchowiecki, Walther: *Die gotische Hallenkirche in Österreich*, Univ. Diss., Wien 1912

Buchowiecki 1951

Buchowiecki, Walther: *Richard Gerstl (1883-1908)*. In: *Kunst ins Volk* 1951, Nr. 7-8, S. 288-291; 307

Carr 1938

Carr, Charles T.: *Julius Langbehn – a forerunner of National Socialism*. In: *German Life and Letters* 3/1938, S. 49–54

Comité organisateur du congrès international 1933 – Résumés

Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Résumés des communications présentées au congrès*, Stockholm 1933

Comité organisateur du congrès international 1933 – Actes

Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933

Dalì 1955

Dalì, Salvador: *Die moderne Kunst ist nicht mehr modern*. In: *Kunst ins Volk* 1-4/1955, S. 68–70

Demus 1939

Demus, Otto: *Die Gemälde Anton Koligs im Landhaus zu Klagenfurt*. In: *Österreichische Kunst* 11/1930, S. 23–29

Dessauer 1930

Dessauer, Wilhelm: *Josef Müllner*. In: *Österreichische Kunst* 2/1929, S. 27-32

Diehl 1932

Diehl, Louise: *Käthe Kollwitz als Plastikerin*. In: *Österreichische Kunst* 9/1932, S. 1–2

Donau 1935

Donau, Grete: *Österreich das internationale Land der schönen Trachten*. In: *Österreichische Kunst* 10/1935, S. 22–23

E. H. 1938

E. H. (Else Hofmann?): *Neue Erkenntnisse über Kaiserin Marie Louise und den Herzog von Reichstadt*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 22–23

Eberlein 1938

Eberlein, Kurt Karl: *Ferdinand Georg Waldmüller. Das Werk des Malers*, Berlin 1938

Eberlein 1939

Eberlein, Kurt Karl: *Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*, Bielfeld – Leipzig 1939

Einem 1936

Einem, Herbert von: *Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5/1936, S. 1–6

Einem 1938

Einem, Herbert von: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1938

Eisler 1929

Eisler, Max: *Das Otto Wagner-Denkmal in Wien*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 43–47

Ermers 1949

Ermers, Max: *So baut Amerika*. In: *Kunst ins Volk* 5-6/1949, S. 252–264

Frankl 1933

Frankl, Paul: Die Aufgaben der Kunstgeographie. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Résumés des communications présentées au congrès*, Stockholm 1933, S. 35–48

G. K. (?) 1938

G. K. (?): *Umbau des Cafés Hotel Imperial. Architekt Oswald Haerdtl*. In: *Österreichische Kunst* 6/1938, S. 16–19

Gerevich 1933

Gerevich, Tiberius: *L'art national de la Hongrie*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933, S. 49–52

Gerstenberg 1922

Gerstenberg, Kurt: *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig 1922

Grimschitz 1922

Grimschitz, Bruno: *Die künstlerische Entwicklung Johann Lukas von Hildebrandts bis zum Jahre 1725*, Wien 1922

Grimschitz 1929 – Die französischen Bronzen

Grimschitz, Bruno: *Die französischen Bronzen in der Modernen Galerie*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 21–33

Grimschitz 1929 – Herbert Böckl

Grimschitz, Bruno: *Herbert Böckl*. In: *Österreichische Kunst* 2/1929, S. 5–15

Grimschitz 1938

Grimschitz, Bruno: *Die Österreichische Galerie*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 15–19

Grimschitz 1939 – Österreichisches Barock

Grimschitz, Bruno: *Österreichisches Barock*. In: *Die Pause* 4-5/1939, S. 40–49

Grimschitz 1940

Grimschitz, Bruno: *Maler der Ostmark im 19. Jahrhundert*, Wien 1940

Grimschitz 1943

Grimschitz, Bruno: *Ferdinand Georg Waldmüller. Leben und Werk*, Wien 1943

Grohmann 1941

Grohmann, Will: *Bildhauer und Maler unserer Zeit*. In: *Die Pause* 1-2/1941, S. 17–40

Hahl 1933

Hahl, Nils-Gustav: *L'art moderne finlandais et son caractère national*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933, S. 52–56

Heydenreich 1933

Heydenreich, L. H. (?): *Der XIII. internationale Kongress für Kunstwissenschaft in Stockholm*. In: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1933, S. 410–414

Hoffmann 1919

Hoffmann, Heinrich: *Ein Jahr bayrische Revolution im Bilde*, München 1919

Hoffmann 1932

Hoffmann, Heinrich: *Hitler wie ihn keiner kennt*, Berlin 1932

Hoffmann 1940

Hoffmann, Heinrich: *Wie die Ostmark ihre Befreiung erlebte. Adolf Hitler und sein Weg zu Großdeutschland*, Wien 1940

Hoffmann 1955

Hoffmann, Heinrich: *Hitler was my friend*, London 1955

Hoffmann 1974

Hoffmann, Heinrich: *Hitler wie ich ihn sah*, München 1974

Hofmann 1935

Hofmann, Else: *Der Maler Max Oppenheimer (MOPP). (Zum 50. Geburtstage)*. In: *Österreichische Kunst* 7-8/1935, S. 12–13

Hofmann 1938 – Der Neubau der „Bärenmühle“

Hofmann, Else: *Der Neubau der „Bärenmühle“*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 17

Hofmann 1938 – Eine neue Arbeit von Arch. Viktor Grünbaum

Hofmann, Else: *Eine neue Arbeit von Arch. Viktor Grünbaum*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 18

Hofmann 1938 – Landhäuser und Innenräume

Hofmann, Else: *Landhäuser und Innenräume von Arch. Franz Schlacher*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 20–21

Hofmann 1938 – Neubau Heiligenstädterstraße

Hofmann, Else: *Neubau Heiligenstädterstraße von Arch Egon Riss*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 16

Hofmann 1938 – Umbau an der Landeshypothekenanstalt

Hofmann, Else: *Umbau an der Landeshypothekenanstalt für Niederösterreich*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 19

Horn 1939

Horn, Walter: *Malerei als Sinnbild der Zeit. Zu Werken von Rudolf Hermann Eisenmenger*. In: *Die Kunst im Dritten Reich* 3/1939, S. 68–72

Ilg 1939

Ilg, Johannes: *Die singende Geige*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 25–26

Jantzen 1935

Jantzen, Hans: *Geist und Schicksal der deutschen Kunst*. Köln 1935

Jelusich 1956

Jelusich, Mirko: *Wilhelm Frass. Zum 70. Geburtstag des Meisters*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1956, S. 37–44

Judtmann 1938

Judtmann, Fritz: *Umbau eines Erholungsheimes*. In: *Österreichische Kunst* 10/1938, S. 24–26

Kammerer 1938 – Österreichische Kunst

Kammerer, Marcel: *Österreichische Kunst*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 5

Kauffmann 1944

Kauffmann, Hans: *Albrecht Dürer als denkender Künstler. Aus der Vortragsreihe „Kunst und Wissenschaft“*, Bonn 1944

Kieslinger 1939

Kieslinger, Franz: *Gotik im Donauland*. In: *Die Pause* 4-5/1939

Kuchling o. J.

Kuchling, Heimo: *Kunst im Dritten Reich, Entartete Kunst*, Ms., Wien o. D., (um 2007)

Kuchling 1950 – Die moderne Kunst

Kuchling, Heimo: *Die moderne Kunst auf der XXV. Biennale*. In: *Kunst ins Volk* 7-8/1950, S. 301–340

Kuchling 1950 – Französische Maler

Kuchling, Heimo: *Französische Maler des 19. Jahrhunderts. Von Courbet bis Cezanne*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1950, S. 32–45

Kuchling 1950 – Vincent van Gogh

Kuchling, Heimo: *Vincent van Gogh*. In: *Kunst ins Volk* 3-4/1950, S. 97–103

Kuchling 1950 – Zu Radierungen Rembrandts

Kuchling, Heimo: *Zu Radierungen Rembrandts*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1950, S. 7–10

Kuchling 1952 – Rückblick (I)

Kuchling, Heimo: *Rückblick auf die XXVI. Biennale. Moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung in Venedig*. In: *Kunst ins Volk* 5-6/1952, S. 188–192

Kuchling 1952 – Rückblick (II)

Kuchling, Heimo: *Rückblick auf die XXVI. Biennale : Moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung in Venedig*. In: *Kunst ins Volk* 7-8/1952, S. 244–252

Künstler 1939

Künstler, Gustav: *Maler der Berge. Unsere heutige Landschaftsmalerei der Bergwelt*. In: *Die Pause* 2/1939, S. 23

Langbehn 1922

Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1922

Langbehn / Nissen 1928

Langbehn, Julius, Nissen, Momme: *Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, München 1928

Leitgeb 1939

Leitgeb, Josef: *Farbigkeit der alpinen Landschaft*. In: *Die Pause* 2/1939, S. 15-18

Leporini 1938

Leporini, Heinrich: *Die graphische Sammlung Albertina in Wien*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 6–10

Lorenz 1993

Lorenz, Hellmut: *Der habsburgische "Reichsstil" - Mythos und Realität. II*. In: Gaetgens, Thomas W. (Hrsg.). *Künstlerischer Austausch*, Berlin 1993, S. 163–176

Lützeler 1940

Lützeler, Heinrich: *Die Kunst der Völker*, Freiburg/Breisgau 1940

Markowitz 1930

Markowitz, Alfred: *Der Bildhauer Wilhelm Frass*. In: *Österreichische Kunst* 1930, Nr. 5, S. 9–15

Mayer 1938

Mayer, Ernst Rudolf: *Die Bühnenrampe. Irrwege der Inszenierung*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 30

Meissner 1951

Meissner, A.: *Die Sezession gratuliert (A. P. Gütersloh zum 65. Geburtstag)*. In: *Kunst ins Volk* 9-10/1951, S. 353-358; 383

Möller 1964

Möller, Uwe: *Zum Schaffen des Malers Werner Peiner*. In: *Kunst ins Volk* Nr. 3-4/1964, S. 115–121

N. N. 1929 – Impressum

N. N.: *Impressum*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, o. S.

N. N. 1929 – Kunstmeldungen

N. N.: *Kunstmeldungen*. In: *Österreichische Kunst* 2/1929, S. 42–45

N. N. 1929 – Neue Bücher

N. N.: *Neue Bücher*. In: *Österreichische Kunst* 2/1929, S. 45

N. N. 1930 – Die Barockmalerei in Österreich

N. N.: *Die Barockmalerei in Österreich : Ausstellung der Galerie Neumann & Salzer, Wien*. In: *Österreichische Kunst* 5/1930, S. 24–25

N. N. 1935 – Der Maler Max Oppenheimer MOPP

N. N.: *Der Maler Max Oppenheimer (MOPP) – fünfzig Jahre alt. Zur Kollektivausstellung in der Secession*. In: *Österreichische Kunst* 12/1935, S. 8–10

N. N. 1935 – Dollfuß-Gedächtnis-Kirche

N. N.: *Dollfuß-Gedächtnis-Kirche (St. Gertrud) in Währing*. In: *Österreichische Kunst* 6/1935, S. 18

N. N. 1935 – Gotische Malerei aus Österreich N. N.: *Gotische Malerei aus Österreich : Ausstellung in der Galerie St. Lucas (Palais Pallavicini)*. In: *Österreichische Kunst* 10/1935, S. 3–6

N. N. 1938 – An unsere Freunde

N. N.: *An unsere Freunde*. In: *Kunst und Industrie* 12/1938, o. S.

N. N. 1938 – Der Maler Bernhard Eyb N. N.: *Der Maler Bernhard Eyb*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 24

N. N. 1938 – Der Stephansdom und die Bauhütte

N. N.: *Der Stephansdom und die Bauhütte von St. Stephan*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 12; 26

N. N. 1938 – Carl Schindler

N. N.: *Carl Schindler – ein vergessenes frühverstorbenes Malergenie des Wiener Vormärz*. In: *Österreichische Kunst* 9/1938, S. 6–15

N. N. 1938 – Die Mineralöl-Raffinerie 'Nova' in Schwechat

N. N.: *Die Mineralöl-Raffinerie 'Nova' in Schwechat*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 5–11

N. N. 1938 – Die Straßen Adolf Hitlers

N. N.: *Die Straßen Adolf Hitlers. Zu der Ausstellung in der Wiener Sezession*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 24–28

N. N. 1938 – Kunstnachrichten

N. N.: *Kunstnachrichten*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 27–29

N. N. 1938 – Zur großen deutschen Kunstausstellung

N. N.: *Zur großen deutschen Kunstausstellung 1937*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 31–34

N. N. 1939 – Berge und Wälder

N. N.: *Berge und Wälder. Auf den Höhen des Mühlviertels.* In: *Die Pause* 7/1939, S. 16–21

N. N. 1939 – O. T.

N. N.: *O. T.* In: *Die Pause* 4-5/1939, S. 81–128

N. N. 1939 – Woge und Wind

N. N.: *Woge und Wind.* In: *Die Pause* 7/1939, S. 5–15

N. N. 1943 – Das Flötenkonzert

N. N.: *Das Flötenkonzert,* Kunstbrief Nr. 9, Berlin 1943

N. N. 1950 – Die XXV. Internationale Kunstausstellung

N. N.: *Die XXV. Internationale Kunstausstellung in Venedig. La Biennale di Venezia 1950.* In: *Kunst ins Volk* 7-8/1950, S. 271-300; 343-347

N. N. 1950 – Lucas Cranach

N. N.: *Lucas Cranach.* In: *Kunst ins Volk* 9-10/1950, S. 382–387

N. N. 1961

N. N.: *Diese Zeitschrift dient der deutschen Kunst.* In: *Kunst ins Volk* 5-6/1961, o. S.

N. N. 1964

N. N.: *Josef Thorak.* In: *Kunst ins Volk* 1-2/1964, S. 61–66

Nemitz 1938

Nemitz, Fritz: *Caspar David Friedrich : Die unendliche Landschaft.* München 1938

Oettinger 1939 – Altdeutsche Bildschnitzer

Oettinger, Karl: *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark,* Wien 1939

Oettinger 1939 – Die Eigenart der Ostmarkstämme

Oettinger, Karl: *Die Eigenart der Ostmarkstämme in der Buchmalerei des 13. und frühen 14. Jahrhunderts.* In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 6/1939, S. 1–14

Oettinger 1942

Oettinger, Karl: *Altdeutsche Maler der Ostmark,* Wien 1942

Oettinger 1944

Oettinger, Karl: *Das Wienerische in der bildenden Kunst,* Ms., Wien 1944

Oettinger 1950

Oettinger, Karl: *Altdeutsche Bildhauer in Wien.* In: *Kunst ins Volk* 9-10/1950, S. 400–409

Ottmann 1919

Ottmann, Franz: *Frühjahrsausstellungen 1919 II,* in: *Die Bildenden Künste II/1919,* S. XXIV-XXVI

Ottmann 1929 – Franz Barwig

Ottmann, Franz: *Franz Barwig*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 35–42

Ottmann 1929 – Russische Ikonen

Ottmann, Franz: *Russische Ikonen*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 48

Ottmann 1930 – Humor und Grauen

Ottmann, Franz: *Humor und Grauen in der heutigen Wiener Kunst*. In: *Österreichische Kunst* 6/1930, S. 11–17

Ottmann 1949

Ottmann, Franz: *Carl Spitzweg 1808-1885*. In: *Kunst ins Volk* 9-10/1949, S. 407–410

Ottmann 1950 – Ferdinand Georg Waldmüller

Ottmann, Franz: *Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865)*. In: *Kunst ins Volk* 5-6/1950, S. 185–193

Ottmann 1951

Ottmann, Franz: *Art-Club, Kärntner Bar. I. Hundertwasser, II. Maria Biljan-B*. In: *Kunst ins Volk* 10/1951, S. 383

Pieper 1936

Pieper, Paul: *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung*, Berlin 1936

Pinder 1939

Pinder Wilhelm: *Die Romantik in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1939

Pinder 1940 – Deutsche Wasserburgen

Pinder, Wilhelm: *Deutsche Wasserburgen*, Königstein/Taunus-Leipzig 1940 (Die blauen Bücher)

Pinder 1940 – Wesenszüge deutscher Kunst

Pinder, Wilhelm: *Wesenszüge deutscher Kunst*, Leipzig 1940

Pfister 1929 – Auktion Kaulbach

Pfister, Kurt: *Auktion Kaulbach (München)*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 48

Pfister 1929 – Der Maler Wilhelm Thöny

Pfister, Kurt: *Der Maler Wilhelm Thöny*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 13–16

Pfister 1929 – Feuerbach-Ausstellung in München

Pfister, Kurt: *Feuerbach-Ausstellung in München*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 17–20

Pfister 1929 – Thoma-Gedächtnisschau in München

Pfister, Kurt: *Thoma-Gedächtnisschau in München*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 42

R. Ph. 1951

R. Ph. (Robert Philippi?): *Der deutsche Holzschnitt*. In: *Kunst ins Volk* 9-10/1951, S. 318–327

Radenius 1938

Radenius, Udo: *Von Bühne zu Bühne*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 31

Roessler 1927

Roessler, Arthur: *Robert Philippi. Ansätze und Sätze zu einem Essay über den Mann und Künstler*. In: *Österreichische Kunst* 4-5/1927, S. 86–95

Rosenberg 1930

Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen – München 1930

Schaeffer 1950

Schaeffer, Enrico: *Moderne brasilianische Bauten : Zu Arbeiten des Architekten Rino Levi, Sao Paulo*. In: *Kunst ins Volk*, 9-10/1950, S. 415–419

Schaeffer 1951

Schaeffer, Enrico: *Die I. Biennale moderner Kunst in Sao Paulo*. In: *Kunst ins Volk* 7-8/1951, S. 298–306

Schindler 1941

Schindler, Edgar: *Hans Thoma als Kämpfer für Deutsche Kunst*, Frankfurt/Main 1941

Schmidt 1941

Schmidt, Justus: *Die schöne Linzerin*. In: *Oberdonau. Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers* 2-3/1941, S. 15–18

Schultze-Naumburg 1932

Schultze-Naumburg, Paul: *Kampf um die Kunst*, München 1932

Schultze-Naumburg 1943

Schultze-Naumburg, Paul: *Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*, Berlin 1943

Scrinzi 1967

Scrinzi, Otto: *Genie und Irrsinn*. In: *Kunst ins Volk* 5-6/1967, S. 204–206

Sedlmayr 1937 – Die Rolle Österreichs

Sedlmayr, Hans: *Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst*. In: *Forschungen und Fortschritte* 13/1937, S. 418–419

Sedlmayr 1937/1960 – Österreichs bildende Kunst

Sedlmayr, Hans: *Österreichs bildende Kunst*. In: Sedlmayr, Hans (Hrsg.). *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*. Wien 1960 (Bd. 2), S. 266–286. Erstpublikation in: Josef Nadler/Heinrich Srbik: *Österreich. Erbe und Sendung im deutschen Raum*, Salzburg – Leipzig 1937

Sedlmayr 1938

Sedlmayr, Hans: *Vorwort*, in: Bruhns, Leo (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907 bis 1935. Dem Verfasser dargebracht zu seinem 60. Geburtstag*, Leipzig 1938, o. S.

Sedlmayr 1938/1960

Sedlmayr, Hans: *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. „Der Reichsstil“*. In: Sedlmayr, Hans (Hrsg.), *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*. Wien – München 1960 (Bd. 2), S. 140–156. Erstpublikation in: *Festschrift für Heinrich v. Srbik*, München 1938, S. 126-140

Sedlmayr 1939 – Die Kugel als Gebäude

Sedlmayr, Hans: *Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose*. In: *Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift* 1/1939, S. 278–310

Sedlmayr 1948

Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Symptom der Zeit*, Salzburg 1948

Sedlmayr 1956/1960

Sedlmayr, Hans: *Aspekte der österreichischen Kunst*. In: Sedlmayr, Hans (Hrsg.), *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*. Wien – München : Herold, 1960 (Bd. 2), S. 287–321. Erstpublikation in: *Spectrum Austriae*, Wien 1956, S. 554-582

Seligmann 1953

Seligmann, A. F.: *Zur Entwicklung der modernen Kunst*. In: *Kunst ins Volk* 9-12/1953-1954, S. 299–308

Speer 1969

Speer, Albert: *Erinnerungen*, Berlin 1969

Spitzmüller 1926

Spitzmüller, Anna: *Die Brüder Strudel als Plastiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkunst Kaiser Leopolds I.*, Univ. Diss, Wien 1926

Stange 1935

Stange, Alfred: *Zur Kunstgeographie Frankens*, Erlangen 1935

Strobl 1929 – Franz Wiegele

Strobl, Karl: *Franz Wiegele*. In: *Österreichische Kunst* 1/1929, S. 5–12

Strobl 1938 – Die grosse deutsche Kunstausstellung

Strobl, Karl: *Die grosse deutsche Kunstausstellung 1938 im Haus der Deutschen Kunst in München*. In: *Österreichische Kunst* 7-8/1938, S. 8–17

Strobl 1938 – Michael Drobil

Strobl, Karl: *Michael Drobil*. In: *Österreichische Kunst* 9/1938, S. 16–21

Strobl 1938 – Professor Heinrich Hoffmann

Strobl, Karl: *Professor Heinrich Hoffmann*. In: *Österreichische Kunst* 10/1938, S. 12–13

Strobl 1938 – Umbruch in der deutschen Kunst

Strobl, Karl: *Umbruch in der deutschen Kunst*. In: *Österreichische Kunst* 4/1938, S. 20

Strobl 1949 – Über französische Maler

Strobl, Karl: *Über französische Maler des späten 19. Jahrhunderts*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1949, S. 7–22

Strobl 1949 – Vorwort

Strobl, Karl: *Vorwort*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1949, S. 5

Strobl 1953 – Vorwort

Strobl, Karl: *Vorwort*. In: *Kunst ins Volk* 9-12/1953-54, o. S.

Strobl 1955 – Die Katastrophe der deutschen Kunst

Strobl, Karl: *Die Katastrophe der deutschen Kunst der Gegenwart (I)*. In: *Kunst ins Volk* 1-4/1955, S. 7–16

Strobl 1955 – Picasso

Strobl, Karl: *Picasso und das Haus der deutschen Kunst*. In: *Kunst ins Volk* 9-12/1955, S. 195–208

Strobl 1958

Strobl, Karl: *Die XXIX. Internationale Kunstausstellung in Venedig und ihre Rückwirkungen auf die Kunst der Gegenwart*. In: *Kunst ins Volk* 1958, Nr. 3-4, S. 393–415

Strobl 1963

Strobl, Karl: *Das Haus der deutschen Kunst 1937-1944*. In: *Kunst ins Volk* 3-4/1963, S. 126–163

Strobl 1964 – Fünfzehn Jahre Kunst ins Volk

Strobl, Karl: *Fünfzehn Jahre Kunst ins Volk*. In: *Kunst ins Volk* 1-2/1964, o. S.

Strobl 1964 – War Adolf Hitler künstlerisch begabt? (I)

Strobl, Karl: *War Adolf Hitler künstlerisch begabt?* In: *Kunst ins Volk* 1-2/1964, S. 26-33; 79-81

Strobl 1964 – War Adolf Hitler künstlerisch begabt? (II)

Strobl, Karl: *War Adolf Hitler künstlerisch begabt?* In: *Kunst ins Volk* 3-4/1964, S. 110–114

Strzygowski 1918

Strzygowski, Josef: *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage*. In: *Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in Wien* 61/1918 S. 20–48

Strzygowski 1938

Strzygowski, Josef: *Geistige Umkehr. Indogermanische Gegenwartsstreichzüge eines Kunstforschers*, Heidelberg 1938

Strzygowski 1940

Strzygowski, Josef: *Die deutsche Nordseele*, Wien – Leipzig 1940

Thoma 1928

Thoma, Hans: *Vorwort*. In: Langbehn, Julius; Nissen, Momme (Hrsg.). *Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, München 1928, S. 4–5

Tietze 1926

Tietze, Hans: *Neue Arbeiten von Georg Ehrlich*. In: *Österreichische Kunst* 1926, Nr. 6-7, S. 138–149

Tietze 1933

Tietze, Hans: *Die Stellung Österreichs in der bildenden Kunst*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Résumés des communications présentées au congrès*. Stockholm, 1933, S. 23-24

Tietze-Conrat 1931

Tietze-Conrat, Erika: *Europäische Plastik. Ausstellung im Hagenbund*. In: *Österreichische Kunst* 2/1931, S. 4–9

Vogelsang 1933

Vogelsang, Wilhelm: *Früheste Characteristica der holländischen Kunst*. In: Comité organisateur du congrès international d'histoire de l'art (Hrsg.), *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*. Stockholm 1933, S. 94–100

Waetzold 1942

Waetzold, Wilhelm: *Dürer und seine Zeit*, Königsberg 1942

Wilhelm-Kästner 1940

Wilhelm-Kästner, Kurt: *Caspar David Friedrich und seine Heimat. Bekenntnisse deutscher Kunst*, Berlin 1940

Wölfflin 1915

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915

Wölfflin 1931

Wölfflin, Heinrich: *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931

Zahn 1938

Zahn, Leopold: *Zu den Bildern von Trude Schmidl-Wähner*. In: *Österreichische Kunst* 3/1938, S. 13–15

Sekundärliteratur

Angermeyer-Deubner 1988

Angermeyer-Deubner, Marlene: *Hans Thoma – ein „Kämpfer für die deutsche Kunst“? Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 88/1988 S. 160–187

Ankwicz-Kleehoven 1951

Ankwicz-Kleehoven, Hans: *Österreichs Kunstzeitschriften*. In: *Das Antiquariat* Nov.-Dez./1951, S. 28–36

Arend et al. 2002

Arend, Sabine; Schaeff, Sandra; Zeller, Daniel: *Kunstgeschichte in Deutschland 1930-1950*. In: *kritische berichte* 2/2002, S. 47–61

Assmann 1994

Assmann, Peter: *Aus dem Heimatgau des Führers. „Oberdonau“ und die Kunst und Kultur in Oberösterreich*. In: Tabor, Jan (Hrsg.). *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, Bd. 1., Baden 1994, S. 486–493

Aurenhammer 2003

Aurenhammer, Hans H.: *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938 – 1945*. In: Held, Jutta; Papenbrock, Martin (Hrsg.), *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5), S. 161–194

Aurenhammer 2004

Aurenhammer, Hans H.: *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*. In: Theisen Maria (Hrsg.), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte: Die Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven*, Wien 2004, S. 11–54

Bakoš 2004

Bakoš, Ján: *From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe*. In: Born, Robert; Janatková, Alena; Labuda, Adam S. (Hrsg.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 1), S. 79–101

Baumann 1999

Baumann, Kirsten: *Kunstzeitschriften in Deutschland 1927-1939. Auf der Suche nach der „deutschen Kunst“*. In: Ehrlich, Lothar (Hrsg.). *Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*, Köln – Wien 1999

Bäumer 1996

Bäumer, Angelika: *Switbert Lobisser, Ölbilder und Aquarelle*, Völkermarkt 1996

Behrendt 1984

Behrendt, Bernd: *Zwischen Paradox und Paralogismus*, Frankfurt am Main 1984

Betthausen 1999

Betthausen, Peter (Hrsg.): *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 1999

Bialostocki 1986

Bialostocki, Jan: *Dürer and his critics 1500-1971*, Baden-Baden 1986

Binstock 2004

Binstock, Benjamin: *Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi History*. In: Theisen Maria (Hrsg.), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Die Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven*, Wien 2004, S. 73–86

Brands 1990

Brands, Gunnar: „Zwischen Island und Athen“: *Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus*. In: Brock, Bazon; Preiß, Achim (Hrsg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München 1990, S. 103–136

Buchsbaum 1976

Buchsbaum, Maria: *Ferdinand Georg Waldmüller 1793-1965*, Salzburg 1976

Czernin 1999

Czernin, Hubertus: *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer*, Wien 1999

DaCosta Kaufmann 2004

DaCosta Kaufmann, Thomas: *Toward a Geography of Art*, Chicago – London 2004

Dankl 2008

Dankl, Günther: *Von der Historie zum Stil. Egger-Lienz und Wien – Realität und Projektion*. In: Leopold, Rudolf, Ammann, Gert (Hg.), *Albin Egger-Lienz 1968-1926*, Wien 2008, S. 25–33

Ebert-Schifferer 1998

Ebert-Schifferer, Sybille: *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998

Ecker 1998

Ecker, Berthold: *Herbert Dimmel 1894-1980*, Linz 1998

Ehringhaus 1996

Ehringhaus, Sibylle: *Germanenmythos und deutsche Identität. Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842-1933*, Weimar 1996

Fellerer 1995

Fellerer, Gotthard: *Die Tücke der Harmlosigkeit*, Wiener Neustadt 1995

Feuchtmüller 1996

Feuchtmüller, Rupert: *Ferdinand Georg Waldmüller, 1793 – 1865*, Wien 1996

Fillitz 1995

Fillitz, Hermann: *Zum Problem des „Österreichischen“ in der Bildenden Kunst*. In: Plaschka, Richard Georg (Hrsg.), *Was heißt Österreich?* Wien 1995 (Archiv für österreichische Geschichte 136), S. 325–333

Frey 1970

Frey, Dagobert: *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*. Darmstadt 1970. Erstveröffentlichung in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16/1938, S. 1-74

Frodl/Krischanitz 2006

Gerbert Frodl, Adolf Krischanitz: *Kunst für das 20er Haus. Aus der Sammlung des 20. Jahrhunderts der Österreichischen Galerie Belvedere*, Ausst. Kat. Belvedere, Wien 2006

Fuchs 1979

Fuchs, Heinrich: *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*, Wien 1972-1979

Fuchs 1991

Fuchs, Rainer: *Apologie und Diffamierung des „österreichischen Expressionismus“ Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, Wien 1991

Gahtgens 1996

Gahtgens, Thomas W.: *Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique*. In: Keisch, Claude; Riemann-Reyher, Marie Ursula (Hrsg.), *Menzel (1815–1905). „La névrose du vrai“*, Paris 1996, S. 113–124

Ginhart/Moro 1967

Ginhart, Karl, Moro, Gotbert: *Gedenkbuch Bruno Grimschitz*, Klagenfurt 1967 (Kärntner Museumsschriften 44)

Grabner 2008

Grabner, Sabine: *Ferdinand Georg Waldmüller – Künstler und Rebell*. In: Husslein, Agnes, Grabner, Sabine (Hrsg.), *Ferdinand Georg Waldmüller 1793 – 1865*, Wien 2008, S. 13-18

Gunz 2002

Gunz, Lucia: *In memoriam Anna Spitzmüller*. In: *Kunsthistoriker aktuell* 1/2002, S. 8

Haiko 1989

Haiko, Peter: *„Verlust der Mitte“ von Hans Sedlmayr als kritische Form im Sinne der Theorie von Hans Sedlmayr*. In: Heiß, Gernot (Hrsg.), *Willfähige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938 – 1945*, Wien 1989 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 43), S. 77–88

Haupt 1995

Haupt, Herbert: *Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938-1945*, Wien 1995

Held 2003

Held, Jutta: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität*. In: Held, Jutta; Papenbrock, Martin (Hrsg.), *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5), S. 17–60

Hellwig 2005

Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005

Herz 1994

Herz, Rudolf: *Hoffmann & Hitler*, München 1994

Heydecker/Hoffmann 2008

Heydecker, Joe, Hoffmann, Heinrich: *Die Erinnerungen des Fotografen Heinrich Hoffmann. Aufgezeichnet und aus dem Nachlass von Joe J. Heydecker*, St. Pölten – Salzburg 2008

Hinz 1970

Hinz, Berthold: *Der „Bamberger Reiter“*. In: Warnke, Martin (Hrsg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 26–44

Hiti 1989

Hiti, Brigitte: *Der Otto Wagner-Schüler Marcel Kammerer und sein Hauptwerk: das Grand Hotel Wiesler in Graz*, Graz 1989

Hofmann 1999

Hofmann, Werner: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?*, Leipzig 1999

Holzbauer 2008

Holzbauer, Robert: *Kunst und Politik. Egger-Lienz und die Ideologen*. In: Leopold, Rudolf, Ammann, Gert: *Albin Egger-Lienz*, Wien 2008, S. 55–61

Jarck 1996

Jarck, Horst-Rüdiger: *Braunschweigisches biographisches Lexikon*, Hannover 1996

Jensen 1982

Jensen, Jens Christian: *Adolph Menzel*, Köln 1982

Kallir 1990

Kallir, Jane: *Egon Schiele*, New York 1990

Karolyi/Mayerhofer 1997

Karolyi, Claudia; Mayerhofer, Alexandra: *Das Glück des Sammelns: Die Exlibris-Sammlung Ankwicz-Kleehoven in der Österreichischen Nationalbibliothek*. In: *biblos* 46/1997, S. 91–114

Kaufmann 2004

Kaufmann, Thomas DaCosta: *Toward a geography of Art*, Chicago 2004

Kirschl 1977

Kirschl, Wilfried: *Albin Egger-Lienz, 1868 – 1926*, Wien 1977

Klaffenböck 2008

Klaffenböck, Arnold: Arthur Fischer-Colbrie. Die „stille“ Karriere eines Dichters. In: Kirchmayr, Birgit (Hrsg.). „*Kulturhauptstadt des Führers*“, Linz 2008 (Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen 78), S. 209-214

Kohlfürst 1999

Kohlfürst, Andreas: *Albin Egger-Lienz und die politische Rechte. Zur Egger-Lienz-Rezeption im deutschsprachigen Raum zwischen 1912 und 1940/41*, Univ. Dipl., Graz 1999

Köller 1967

Köller, Ernst: *Bruno Grimschitz, der Lehrer und Experte*. In: Ginhart, Karl; Moro, Gotbert (Hrsg.). *Gedenkbuch Bruno Grimschitz*, Klagenfurt 1967. (Kärntner Museumsschriften 44), S. 188–189

König/Schön 1996

König, Eberhard; Schön, Christiane: *Stilleben*, Berlin 1995

Koller 1993

Koller, Gabriele: *Verordnungen zur Mittelmäßigkeit. Malerei und Nationalsozialismus in Österreich*. In: Bertsch, Christoph; Neuwirth, Markus (Hrsg.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*, Salzburg – Wien 1993, S. 126–141

Krapf-Weiler 2007

Krapf-Weiler, Almut (Hrsg.): *Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft*, Wien 2007

Kris/Kurz 1979

Kris, Ernst, Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main 1979

Krüger Saß 2008

Susen Krüger Saß: „*Nordische Kunst*“. Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus. In: Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Schellewald, Barbara (Hrsg.): *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. Theorien Methoden Praktiken, Berlin 2008, S. 224-244

Kuchling 2004

Kuchling, Heimo: *Bemerkungen zu den Malern des „Nötscher Kreises“*. Zu den Briefen der Nötscher Maler. In: Baum, Wilhelm (Hrsg.), „*Kunstwerke sind Stationen auf dem Passionsweg zu einem verlorenen Paradies*“, Klagenfurt – Wien 2004, S. 531–559

Landes 2005

Landes, Lilian: *Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung*. In: Doll, Nikola; Fuhrmeister, Christian; Sprenger, Michael H. (Hrsg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 283–304

Lorenz 1999

Lorenz, Hellmut (Hg.): *Barock*. München – London – New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4)

Mahringer 1967

Mahringer, Regina: *Erinnerung an Bruno Grimschitz*. In: Ginhart, Karl; Moro, Gotbert (Hrsg.), *Gedenkbuch Bruno Grimschitz*, Klagenfurt 1967. (Kärntner Museumsschriften 44), S. 190–194

Marosi 2008

Ernö Marosi: *Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten*. In: Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Schellewald; Barbara (Hrsg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. Theorien Methoden Praktiken, Berlin 2008, S. 103-113

Mayer 2005

Mayer, Monika: *Bruno Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938-1945. Eine biographische Annäherung im Kontext der aktuellen Provenienzforschung*, in: Anderl, Gabriele; Caruso, Alexandra (Hrsg.), *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen*, Innsbruck – Wien – Bozen 2005, S. 59-79

Milian 1998

Milian, Catherine: *Kunst, Kunstkritik und „Kunstabetrachtung“ im Nationalsozialismus, unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich*, Univ. Diss, Wien 1998

Mißbach 1986

Mißbach, Maria: *Rudolf Hermann Eisenmenger. Leben und Werk*, Univ. Diss., Wien 1986

Muthesius 2004

Muthesius, Stefan: *Lokal, universal – europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Born, Robert; Janatková, Alena; Labuda, Adam S. (Hrsg.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* Berlin 2004 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1), S. 67–78

N. N. 1961

N. N.: *Zwölf Jahre Denkmalpfleger in Oberösterreich. Landeskonservator Dr. Franz Juraschek*, in: OÖ Nachrichten 57/1951, S. 5

Nierhaus 1990

Nierhaus, Irene: *Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre*. In: Seiger, Hans, Lunardi, Michael, Populorum, Peter Josef (Hrsg.). *Im*

Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kulturpolitik, Wien 1990, S. 65–141

Neumann 1986

Neumann, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt 1986

Oberhuber 1988

Oberhuber, Oswald: *Zeitgeist wider den Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung*, Wien 1988

Ottbacher 2001

Ottbacher, Alfred: *Kunstgeschichte in ihrer Zeit. Zu Hans Sedlmayrs „abendländischer Sendung“*. In: *kritische berichte* 3/2001, S. 71–86

Pregernig 1991

Pregernig, Andrea: *Die bildende Kunst im Nationalsozialismus. Kunstbetrachtungen in der Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ und in der Kunstzeitschrift „Kunst dem Volk“ 1938-1945*, Univ. Diss., Wien 1991

Rolinek 2008

Rolinek, Susanne: *Der Bildhauer Josef Thorak als NS-Karrierist*. In: Hochleitner, Martin (Hrsg.), *Politische Skulptur – Barlach/Kasper/Thorak/Wotruba*, Weitra 2008 (Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen 77), S. 77–98

Ruppert 1998

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1998

Safranski 2007

Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007

Schlegel 1996

Schlegel, Konrad Friedrich: *Siegfried oder Faust? Der Expressionismusstreit im Nationalsozialismus*, Dipl. Arb., Wien 1996

Schmied 2002

Schmied, Wieland: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert*, Wien 2002

Schmied 2006

Schmied, Wieland: *Österreich 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten*, AK Essl Museum, Wien-Klosterneuburg 2006

Schütte 2002

Schütte, Ulrich: *Großes Künstlerlexikon vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, München 2002

Schwarz 2004

Schwarz, Birgit: *Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“*. Dokumente zum „Führermuseum“, Wien 2004

Sedlmayr 1967

Sedlmayr, Hans: *Bruno Grimschitz*. In: Ginhart, Karl; Moro, Gotbert (Hrsg.), *Gedenkbuch Bruno Grimschitz*. Klagenfurt 1967 (Kärntner Museumsschriften 44), S. 175–177

Seeßlen 2008

Seeßlen, Georg: *HITLER. Bilder eines Un-Menschen. Un-Bilder eines Menschen. ADOLF*. In: Heydecker, Joe; Hoffmann, Heinrich: *Das Hitler-Bild. Die Erinnerungen des Fotografen Heinrich Hoffmann. Aufgezeichnet und aus dem Nachlass von Joe J. Heydecker*, St. Pölten – Salzburg 2008, S. 213-239

Seiger/Lunardi/Populorum 1990

Seiger, Hans, Lunardi, Michael, Populorum, Peter Josef (Hrsg.): *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kulturpolitik*. Wien 1990

Sontag 1968

Sontag Susan: *Der Künstler als exemplarischer Leidender*. In: Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Reinbek 1968, S. 91–101

Stern 1963

Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Bern – Wien 1963

Stourzh 1995

Stourzh, Gerald: *Erschütterung und Konsolidierung des Österreichsbewußtseins: Vom Zusammenbruch der Habsburgermonarchie zur Zweiten Republik*. In: Plaschka, Richard Georg (Hrsg.), *Was heißt Österreich?* Wien 1995 (Archiv für österreichische Geschichte 136), S. 289–312

Strametz 1967

Strametz, Andreas: *Bruno Grimschitz, dem Jugendfreunde*. In: Ginhart, Karl; Moro, Gotbert (Hrsg.), *Gedenkbuch Bruno Grimschitz*. Klagenfurt 1967 (Kärntner Museumsschriften), S. 181–187

Tabor 1988

Tabor, Jan: *...und sie folgten ihm. : Österreichische Künstler und Architekten nach dem „Anschluss“ 1938. Eine Reportage*. In: Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands (Hrsg.), *Wien 1938*, Wien 1988, S. 398–428

Tabor 1990

Tabor, Jan: *Die Gaben der Ostmark : Österreichische Kunst und Künstler in der NS-Zeit*. In: Seiger, Hans, Lunardi, Michael, Populorum, Peter Josef (Hrsg.). *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kulturpolitik*, Wien 1990, S. 277–316

Tabor 1994

Tabor, Jan: *Kulturkalendarium Österreich*. In: Tabor, Jan (Hrsg.). *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, Baden 1994, S. 99

Thieme-Becker 1950

Thieme, Ulrich (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907-1950

Thomae 1978

Thomae, Otte: *Die Propaganda-Maschine. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978

Wagner-Rieger 1965

Wagner-Rieger, Renate: *Bruno Grimschitz +*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* LXXIII/1965, S. 244–246

Warnke 1970

Warnke, Martin: *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*. In: Warnke, Martin (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 88–106

Wendland 1999 (I)

Wendland, Ulrike: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil – A-K*, München 1999 (1)

Wendland 1999 (II)

Wendland, Ulrike: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil – L-Z*, München 1999 (2)

Whyte 1989

Whyte, Iain Boyd: *Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schönthal*, Berlin 1989

Wittkower 1965

Wittkower, Rudolf und Margot: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart, Berlin – Köln – Mainz 1965

Zaloscer 1989

Zaloscer, Hilde: *Kunstgeschichte und Nationalsozialismus*. In: Heiß, Gernot (Hrsg.). *Willfähige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938 – 1945*, Wien 1989 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 43), S. 283–298

Archivmaterial, weitere Quellen

BArch Berlin, R 4901/13233

Führer der Dozentenschaft der Johann W. Goethe Universität, *Gutachten über Jantzen*.
12.3.1935. BArch Berlin: R 4901/13233 BArch Berlin, R 4901/13233 zitiert nach GKNS-WEL
(<http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase164406.28.03.2008>)

BArch Berlin: R 4901/13267

Hochschullehrerkarteikarte von Hans Jantzen. BArch Berlin: R 4901/13267, Bl. 099, zitiert nach GKNS-WEL
(<http://www.welib.de/gknsapp/displayDetails.do?id=4%3A4%3Agknsbase12732.28.03.2008>)

OeStA/AdR, 282.944

Gaupersonalamt des Reichsgaues Wien: *Gauakt Hans Ankwicz-Kleehoven*. 1938-1945.

OeStA/AdR, 282.944

Gauakt Johann Ankwicz-Kleehoven, OeStA/AdR 282.944.

OeStA/AdR, 56.600

Gaupersonalamt des Reichsgaues Wien 1938-1945 – Gauakt Karl Strobl
Gaupersonalamt des Reichsgaues Wien: *Gauakt Karl Strobl*. 1938-1945. OeStA/AdR:
56.600

WStLA, I. N. 222.495

Reichsschrifttumskammer, Schreiben an Franz Ottmann, 17.9.1941. Wiener Stadt- und Landesarchiv, I. N. 222.495, Bl. 1

WStLA, I. N. 201.143

Direktion Wr. Burgtheater, Schreiben an Franz Ottmann, 25.9.1931. Wiener Stadt- und Landesarchiv, I. N. 201.143

Onlinequellen

<http://www.aeiou.at>

<http://www.welib.de/gkns/>

Abbildungen



Abb. 1

Soweit ich aber nun
vom wirklichen Volk rede
wird niemand bestreiten/
daß es uns gelungen ist in
wenigen Jahren zwischen
der deutschen Kunst und
diesem deutschen Volk wieder
eine innige Verbundenheit
herzustellen.

Der Führer

Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung.

Abb. 2

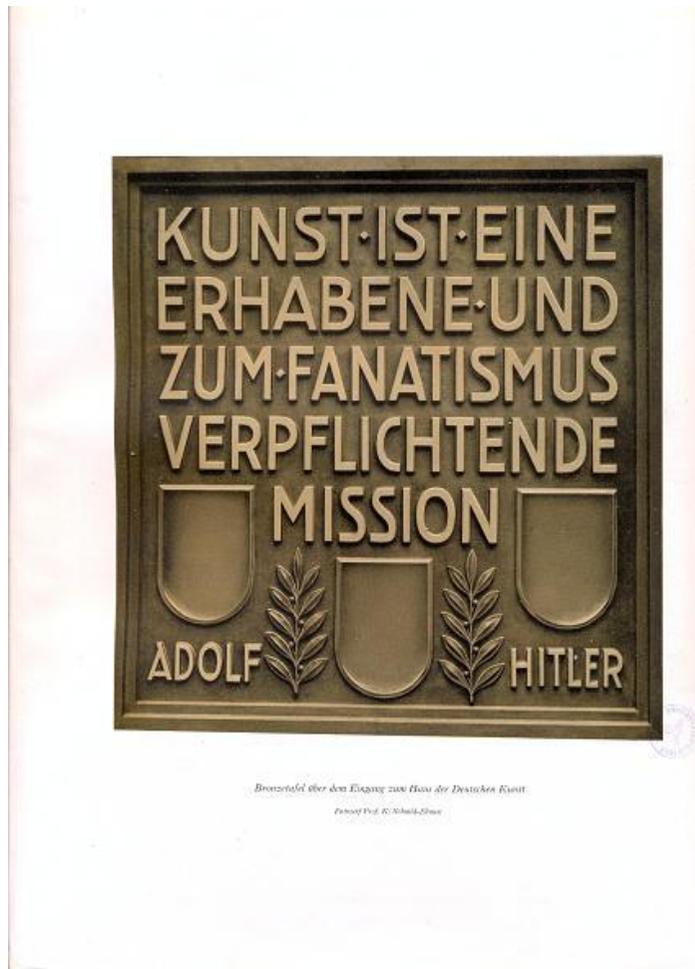


Abb. 3

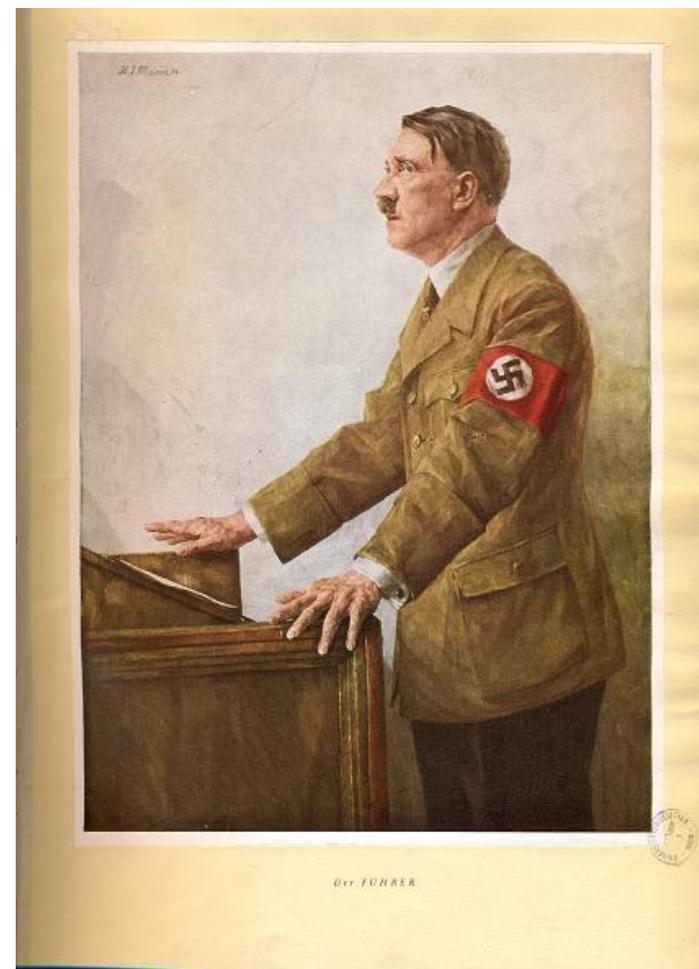


Abb. 4

KUNSTNACHRICHTEN

Die Herbstschau der Gemeinschaft bildender Künstler

Nach einjähriger, durch die Renovierung der Zedlitzhalle verursachter Ausstellungs-pause eröffnete kürzlich die Gemeinschaft bildender Künstler in ihrem vom Architekten Otto Frisch neu-gestalteten Hause (L. Zedlitzgasse 6) eine reich besetzte Herbst-schau, an welcher im Sinne einer mit der Akademie der bildenden Künste getroffenen Vereinbarung auch der junge akademische Nach-wuchs einen erfreulich großen Anteil hat. Eine im Eingangsraum auf-gestellte monumentale Plastik Andrej Roders „Das große Leid“ zeigt eine schmerzvoll zusammengesunkene Frauengestalt von allen Formen; es ist ein Tribut des Künstlers an das bittere Weltgeschehen des Krieges. Von weiteren Arbeiten dieses vielseitigen, erst um die Vollendung ringenden Plastikers erwähnen wir eine treffliche Porträt-büste des Mundartdichters K. Pöschel und ein hübsches Mädchen-bildnis „Greil“. Die repräsentative Führer-Büste im Mittelraum stammt von Josef Müller-Weidler, Franz Gill ist mit Kleinbronzes, Ferdinand Winkler mit einer vorzüglichen Büste des Studienrates Anton Storch, Max Julius Wunderlich mit einer reizvollen figuralen Studie „Deutsches Mädchen“, Rudolf Stary mit köstlichen Holzplastiken vertreten. Im Mittelraum lassen Emerich Sandigs „Zwei Jungmädchen-Führerinnen“, Karl Pe-halscheks dem Bauernstande gewidmete Komposition „Feier-abend“, Rudolf Buchners koloristisch interessante „Abend-stimmung am Mühlbühlsee“, Franz Sackys „Braunau am Inn“, ferner ein schönes Blumenstück von Karl Ganssm, der auch in seinen Landschaften viel Stilgefühl verrät, Karl Suschniks Blick auf „Sommerliche Felder“, Franz Lex' „Schloß Wildegg“ und Hans R. Pippais „Mädchenbildnis“, Josef Haunzwickls „Stilleben“ meistert in virtuoser Weise das Stoffliche, Dora Winkler v. Forazesi bringt ein lebendiges Bildnis Prof. Karl Fahringers. In dem Seitensalen sei auf Hanns Selz mit großer Sachlichkeit gemalte Ansicht von „Nuhdorf“, Friedrike Rösch's „Orchideen-komposition“, Maria Rehms „Märchen“, die vorzüglichen Land-schaften von Anton Schmidt, Karl Hermann Appel, Hans Grohs und Helmtraut Berwerth, Karl Tucek, Carl Lorenz, Theres Schachner und Rudolf Kierner aufmerksam gemacht. Max Pistorius malte einen guten Mädchen-akt, Anton Storch zwei ganz ausgezeichnete Bilder vom Wall-gangsee, Tam v. Dräger stellte sich mit einem Selbstporträt,

Alois Weissenbacher mit einem netten Stilleben „Wol-kolben“, Ernestine Rottler-Peters mit einem originell auf-gefaßten „Alten deutschen Städtchen“ ein. Von den Graphiken des Vorrums ist in erster Linie auf Ludwig Heschheimers ge-zügige Kohlezeichnung „Heidengrab am Wolayesee“, Fritz Ce-naischeks radierten „Faust-Zyklus“, Ernst Paarys Tuffenbacher Aquarelle, Hermann Schmidts Wiener Veduten, Guisler Feiths „Frühlingsblumen“ und Ernst Peches prächtige la-bigen Linolschnitt „Gimpel“ hinzuweisen. Ferdinand Eckhardt versucht die vier Sätze einer Symphonie graphisch zu veranschau-lichen, eine Gedächtnisschau im ersten Stock erinnert pietätvoll an die Wirken der dahingegangenen Maler Alphons Barth, Ferdin-and Drkosch, Anton Peschka und Berlo Pritsch-mann.

Professor Angelo Jank †.

Am 9. Oktober starb in München Professor Angelo Jank, einer der bedeutendsten Pferdemaier Deutschlands, Mitbegründer der Mün-chener „Jugend“ und als Hugo v. Habermanns Nachfolger durch einige Jahre Präsident der Münchener Sezession. Selbst leidenschaft-licher Jäger und Reiter, malte Jank mit besonderer Vorliebe Jagd-, Reit- und Rennbilder sowie militärische Darstellungen, mit denen er auch in der letzten Ausstellung im „Haus der Deutschen Kunst“ mehrfach vertreten war. Am 30. Oktober 1868 zu München geboren und Schüler der dortigen Akademie unter Loefftz und Haedker, wirkte der Künstler seit 1908 selbst als Professor an der genannten Hoch-schule.

Professor Heinrich v. Zügel ein Neunziger.

Am 22. Oktober beging der Nestor der deutschen Tiermalerei Prof. Heinrich v. Zügel in voller geistiger Frische seinen 90. Geburtstag. Ein gebürtiger Württemberger, übersiedelte er 1869 nach München und wurde daselbst 1895 mit der Leitung der Meisterklasse für Tier-malerei an der Akademie betraut.

Heimkehr des Isenheimer Altars.

Matthias Grünewalds Hauptwerk, der herrliche Isenheimer Altar, der die Franzosen zu Kriegsbeginn aus Kolmar entführt hatten, ist nun nach längeren Verhandlungen mit der französischen Regierung wieder an Deutschland übergeben worden und unbeschädigt in seine vä-tersische Heimat zurückgekehrt.

Neue Bücher

Otto Völkers: Glas und Fenster. Bauwelt-Verlag, Berlin 1939, 128 Seiten mit 178 Abbildungen. RM 9.80.

Zuerst wird die Natur- und Kulturgeschichte des Glases besprochen, der Leser wird damit gründlich mit den Eigenschaften und dem Wert des Glases bekannt gemacht. Ein geschichtlicher Überblick zeigt die Verwendung des Glases in der Bau- und Wohnungskunst, dann werden die Bedeutung und die Aufgaben des Fensters in der Gegenwart be-handelt. Diese Einteilung ist originell und führt zu einem richtigen Verständnis für diesen gegenwärtig so wichtigen Werkstoff. Gute Ab-bildungen erläutern eindrucksvoll den Text und bieten zugleich ein Beispiel guter Lösungen der Verwendung des Glases in der Archi-tektur. Jedem Architekten und auch jedem kunstsinigen Laie wird dieses Buch willkommen sein.

Georg Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung. München, Deutscher Ver-kehr, 2. Aufl., 1940.

In einer Zeit, welche auf allen Gebieten neuen Zielsetzungen zueilt, neue Ordnungen schafft, das Überkommene nach neuen Werten be-urteilen muß, muß auch die Kunstbetrachtung neu aufgebaut werden. Und da gerade die Betrachtung der Kunst den tiefsten Einblick in das Wesen menschlichen Werdens gestattet, ist es von ganz be-sonderer Wichtigkeit, von dieser Seite her in klaren und großen Zügen die Entwicklung der abendländischen Kultur darzulegen. Gilt es doch da vor allem, das Ewige von dem Vorübergehenden zu trennen und einen Wegweiser zu geben für die Erlassung der inner gültigen Grundwerte vergangener Zeiten, aus denen sich auch weiterhin viele Gütiges folgerichtig entwickeln kann und soll. Im Erkennen dessen, was wahrhafte Kunst ist, wird der richtige Maßstab für die Beurteilung der gesamten menschlichen Kultur gegeben.

Neben den großen Werken der klassischen Kunst der Griechen, der Höchstleistungen der italienischen Renaissance ist es vor allem das künstlerische Schaffen des deutschen Volkes, das auf allen Gebieten künstlerischer Formen und Äußerungen Ewigkeitswerte geschaffen hat. Und diese Taten weisen nach dem Ausschneiden des Einflusses wun-derfremder Elemente den Weg für einen neuen Aufstieg nationaler Kunstübung, aus der die Ziele und das Streben klarer und deutlicher zu erkennen sind.

Bereits in zweiter Auflage ist erschienen:



GEORG SCHORER

Deutsche Kunstbetrachtung

Mit 275 Bildern auf 206 Seiten
Kunstdruckpapier - Quartformat
Leinenband RM 8.90

Nur eine Pressestimme statt vieler glänzender Urteile:

„Die Allgemeinverständlichkeit und die Beschränkung des Verlaufs auf wenige, das ganze Buch beherrschende Gedanken geben dem Werk eine geschlossene, einheitliche Wirkung. Einen sehr großen Raum nehmen die Werke der Gegenwart ein, die in ihren wich-tigsten Ansätzen der Baukunst (die Kompositionen sind in Mo-dellen mit einbezogen), der Plastik und der Malerei, wie sie in der großen deutschen Kunstausstellungen der letzten Jahre vertreten waren, im Bild wiedergegeben und im Text erörtert werden. Alles nur Lehrsätze dieses sehr wertvollen Buches ist in einem Anhang mitgeteilt, der mehr lexikonhaften Charakter hat und in kleinen Bildern Situationen, oder einzelne Werke oder Bildnisse von den Künstlern, die die Werke geschaffen haben, wiedergibt und die not-wendigen Daten mitteilt.“ „Die Kunst in Deutschland heute.“

Werbestatt kostenlos. Durch jede Buchhandlung zu beziehen

DEUTSCHER VOLKSVERLAG G. M. B. H., MÜNCHEN

Abb. 5



Abb. 6



Im Hause des Berliner Gauleiters Dr. Goebbels erholt sich Hitler von den Anstrengungen der Berliner Verhandlungen



Am Landungssteg. Kurze Rast auf der Reise nach Ostpreußen

Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Heinrich Hoffmann

Hitler

wie ich ihn sah

Aufzeichnungen
seines
Leibfotografen



Herbig

Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

ÖSTERREICHISCHE KUNST

IV. JAHRG. 1933



HONORÉ FRAGONARD

Baiser à la dérobée

Aus dem Inhalt:

Zur Ausstellung in der Sezession: „Das Leben der Frau, Mode-, Sitten- und Spottbilder in der Kunst von sechs Jahrhunderten.“ Einleitung von Dr. H. Leporini, Kustos der Albertina. Zahlreiche künstlerische Abbildungen und Originalbeiträge von R. Auernheimer, Professor Ch. Bühler, Dr. D. Brücke-Teleky, W. Dessauer, Egon Fridell, Armin Friedmann, P. Frischauer, H. Granitsch, M. Hainisch, L. Hirschfeld, Gina Knaus, E. Lissauer, P. Wertheimer / Udo Radenius: Der Graphiker Ludwig Hesseheimer / Dr. Else Hofmann: Der Maler Ludwig Gruber / Der Architekt Franz Mörlh.

Kunstinrichten: Ein neues Werk von Kustos Dr. Bruno Grimschitz: J. Lucas v. Hildebrandt / Eine Wiener Kunstmöbelfabrik / Zur Ausstellung „Die schöne Wand“ im Österreichischen Museum u. a.

HEFT 3

15. MÄRZ 1933

Abb. 18

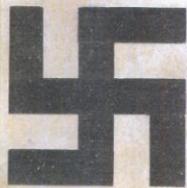
ÖSTERREICHISCHE KUNST

IX. JAHRG. 1938



Arch. Franz Schlacher

Villa am Nußberg



Die Gesamtleitung dieser Zeitschrift wurde vom Generalbeauftragten für Bildende Kunst des Landeskulturamtes der N.S.D.A.P. (Hitlerbewegung) Österreich an Vertrauensleute übertragen, die ihre Tätigkeit mit dem nächsten Heft

beginnen.

Heil Hitler!

Die Schriftleitung.

Heft 3

15. März 1938

Abb. 19

ÖSTERREICHISCHE KUNST

IX. JAHRG. 1938



Bernhard Bleeker-München / Büste des Führers und Reichskanzlers Adolf Hitler, Bronze

AUS DEM INHALTE:

Die graphische Sammlung Albertina in Wien / Neue Aufgaben der Denkmalpflege / Die Österreichische Galerie / Arbeiten von Arch. Alexander Popp / Die Straßen Adolf Hitlers; zu der Ausstellung in der Wiener Sezession / Zur großen deutschen Kunstausstellung 1937

Hef 4

15. April 1938

Abb. 20



Österreichische Kunst

auch du bist frei! Frei geworden durch die unvergleichliche Tat
unseres Führers

Adolf Hitler.

Frei von aller Bedrückung durch fremden Geist, Unver-
stand und Selbstsucht. Jahrzehnte planmäßiger Verfeuchung
deutschen Geistes und deutschen Fühlens sind vorüber.

Sieghaft erhob sich aus Nacht und Elend die deutsche Kr-
kraft, alles durchdringend, alles belebend. Belebend auch dich,

Österreichische Kunst,

die du deutsch warst und wieder deutsch sein wirst. Tief im
Herzen sitzt noch der Groll über verlorene Jahre nutzlosen
Schaffens ohne Freude, ohne Ziel, ohne Teilnahme. Es ist vorbei.
Kunst ist wieder eine Mission geworden, eine Mission, die zum
Sanatismus verpflichtet.

So will es unser Führer Adolf Hitler.

Österreichs Künstler folgen ihm.

Kammerer

Plastik: Hoheitszeichen am Braunen Hause in Wien im Jahre 1932 von Oskar Ehlert

Abb. 21



Abb. 22

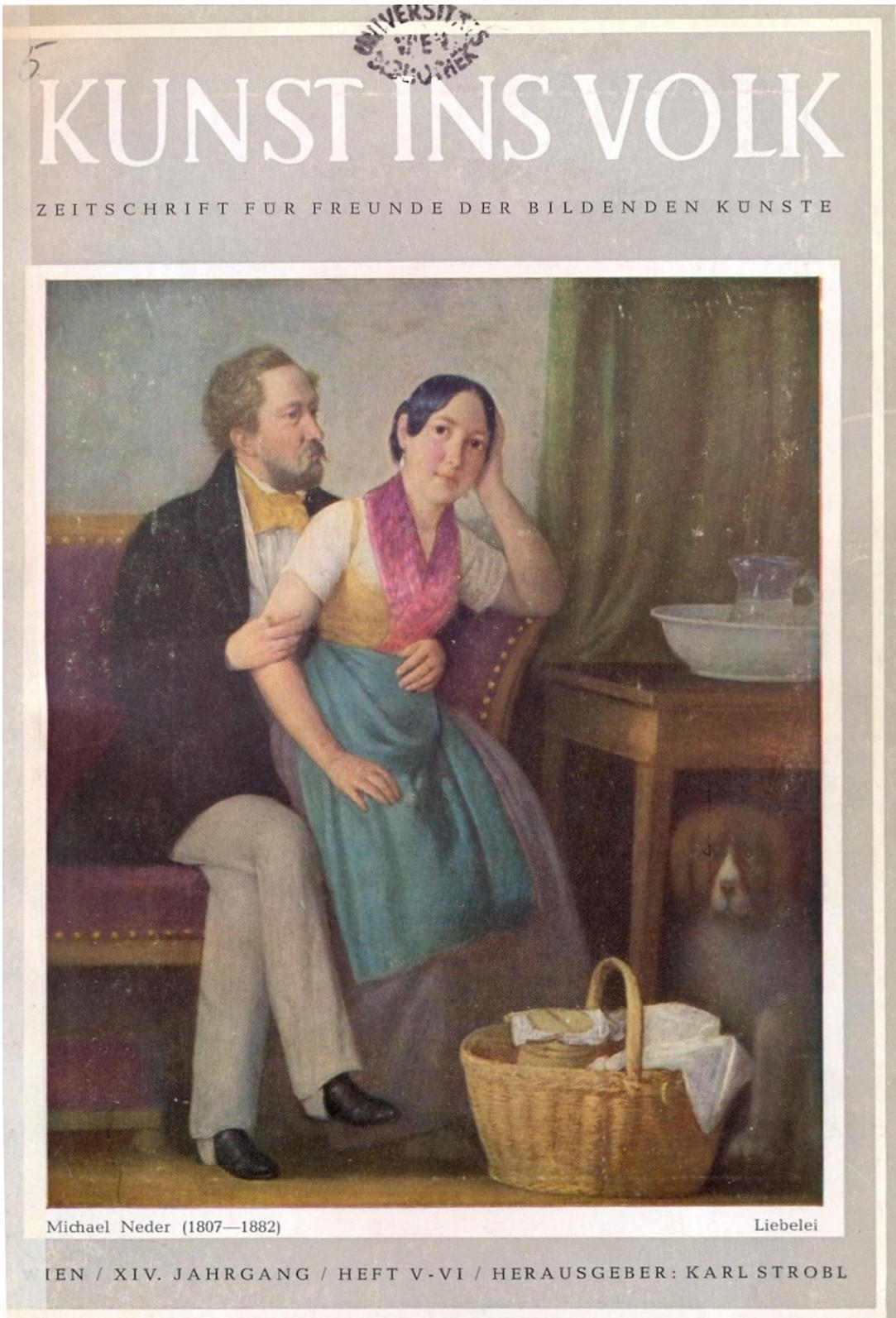


Abb. 23

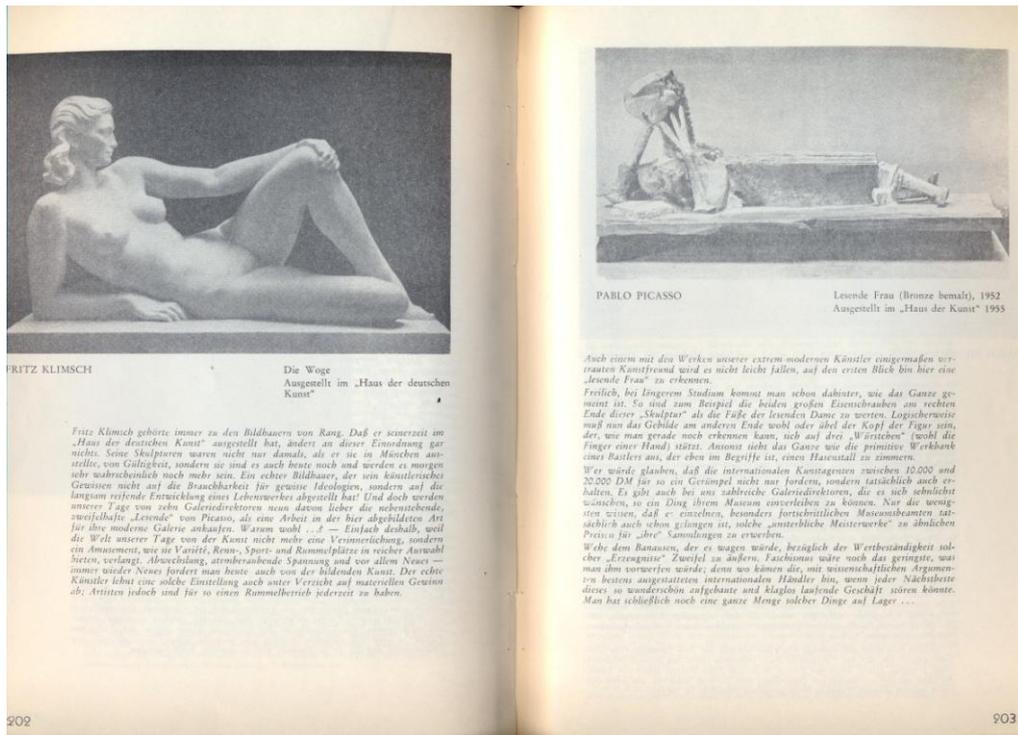


Abb. 24

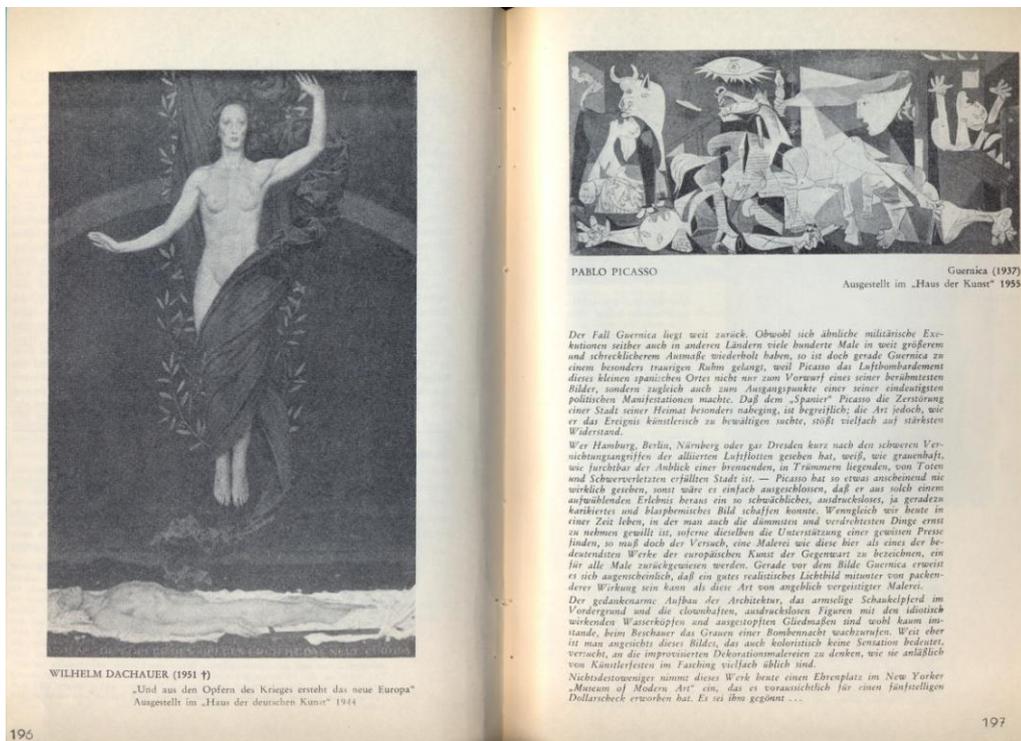


Abb. 25

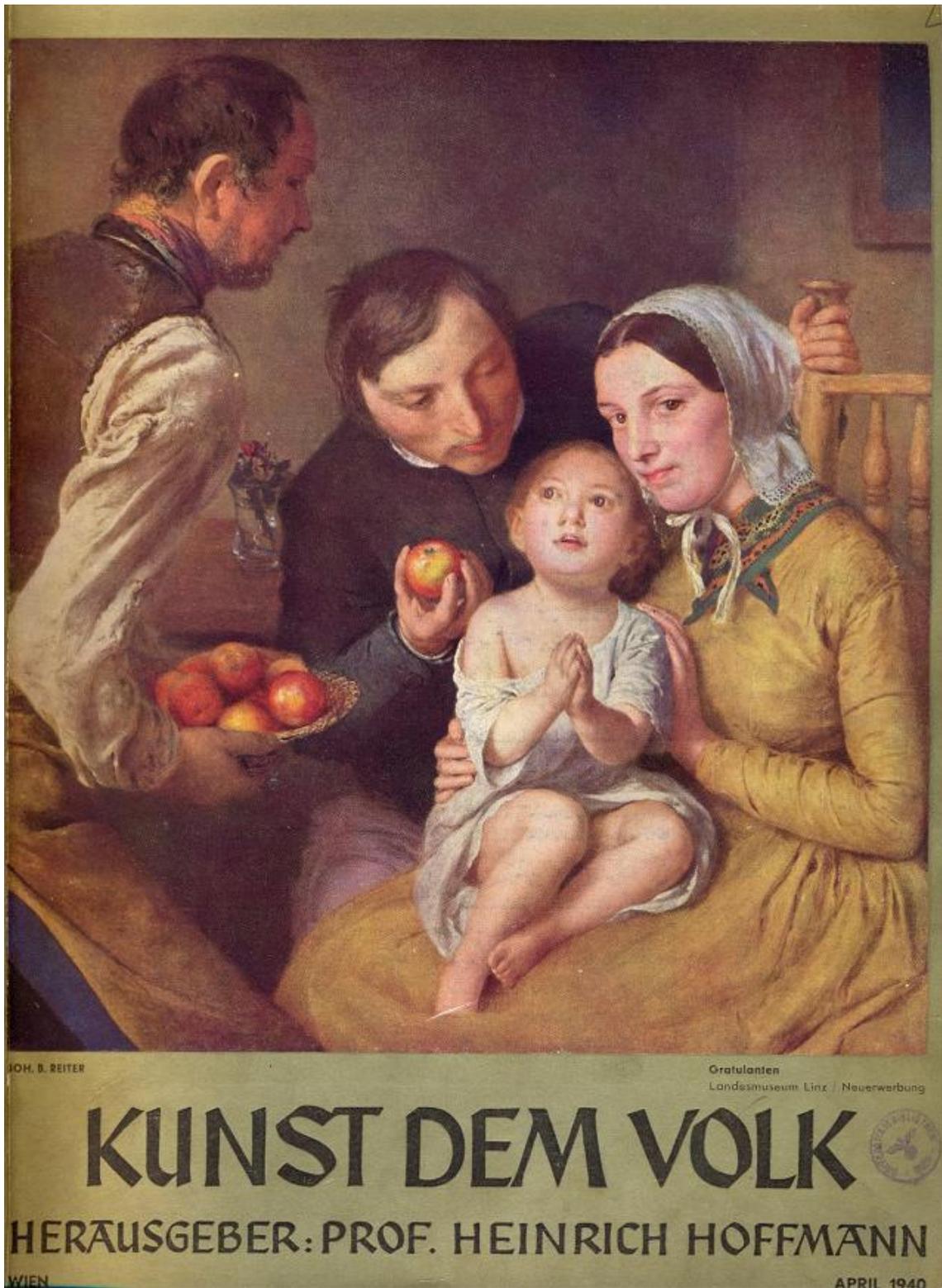


Abb. 26



Meister des Kefermarkter Altars

Kefermarkter Schnitzaltar

Dachlinie, in der für den Dahinschreitenden so erlebnisreichen leichten Krümmung der Häuserwand und in den vielen schmückenden Einzelheiten ist das Kennzeichnende dieser Plätze. In solchen Gesamtgestaltungen erleben wir stark und unmittelbar das, was der Mensch unseres Gaues als feine Kunstform, als den Ausdruck seines Schönheits-sinnes geschaffen hat.

Welche Perlen der Deutschen Kunst finden wir am Lande, Schlösser, Stifte, Burgen, die selbst noch im Verfall das Erleben edelster Kunst atmen. Nur eine Ruine sei hervorgehoben, die Schaunberg über Eferding. Nicht eine der umfangreichsten dieser alten Wehranlagen, aber ein erlebtes Werk der Kunst des 14. Jahrhunderts, das in seinen künstlerischen Einzelheiten ruhig neben die herrlichsten gotischen Dome gestellt werden kann, vielleicht die bedeutendste Burg des ganzen Reiches aus gotischer Zeit.

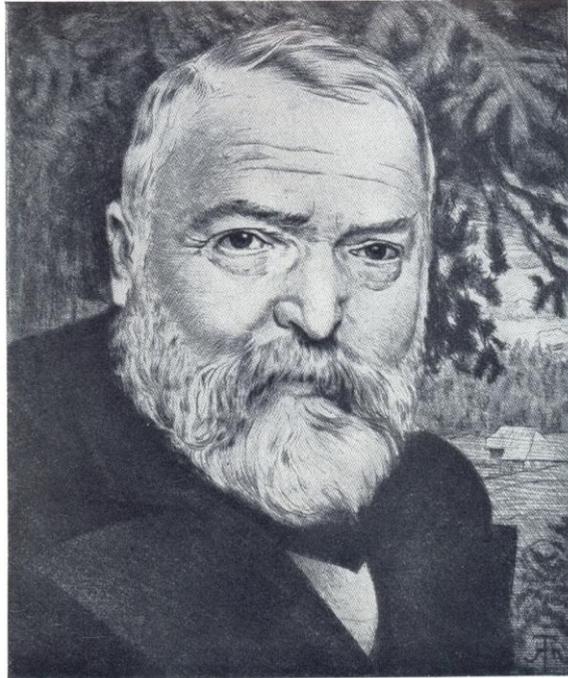
Überall, wohin das Auge blickt, schimmern vom Hügelrand weiße turmgekrönte Bauten. Als reicher Kranz säumen sie die Bodenerhebungen, ringsum fruchtbares, dicht besiedeltes Land. In dieser Gemeinsamkeit steigern sie ihren Wert. Draußen aber im weiten Feld oder lose aneinandergereiht in dörflicher Siedlung oder thronend auf einer Kuppe, fast verstreut im Waldtal, stehen merkwürdige Bauernhöfe. Beinahe Wehranlagen vergleichbar, so geschlossen und festgemauert sind diese Vierkanter mit ihren mächtigen Bogentoren und ihren manchmal an die 40 m und mehr messenden Gebäudefronten. So findet in ihnen der reiche Segen des Landes, die Freude des Bauern an seinem Boden und sein Wille zur Geschlossenheit all dessen, was er besitzt, den schönsten Ausdruck: *Mein Haus ist mein Reich*. Es ist ein Bau, ganz auf sich selbst gestellt, des eigenen Werts bewußt, bar jeder Seelenangst, frei aller Sucht nach Fernem. Mit keinem Bauteil greift er in die Landschaft hinaus, wie anderwärts etwa die Höfe der Hochalpenbauern mit ihren Giebeln, ihren weit ausladenden Dächern und Balkonen sinnfällig und sinnstark über sich hinaufdrängen und hinausweisen.

Ist es nicht seltsam, daß Bauern und Bürger dort, wo sie ihr Eigenstes bauen – jener den Hof, dieser den Stadtplatz – aus so völlig gleichem Grundgefühl die ihnen gemäßen Formen finden? Es ist das Grundgefühl, aus dem alle Kunst in Oberdonau ihren Ausgangspunkt genommen hat. Und ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich darin das Erdgebundene und Schwere, den bäuerlichen Lebenssinn besonders betone.

Oberdonau, das Land des Pacheraltars, des Taffelokelches, des Stiftes St. Florian, der Gemälde Altdorfers und des Hohenfurter Meisters und all der anderen in ihrer Art einmaligen Kostbarkeiten ist auch in der Kunst vor allem Bauernland.

Dr. Franz v. J u r a f e h

Abb. 27



HANS THOMA
(1839—1924)

Selbstbildnis
Radierung

Hans Thoma

1839 - 1924

Besäßen wir als Gegenstück zu Naders Literaturgeschichte eine nach deutschen Stämmen geordnete Kunstgeschichte, dann würde man erkennen, wie sich die Eigenheiten eines jeden Stammes auf dem Gebiet der Malerei besonders deutlich aussprechen und wie sie sich, an einer durch die Jahrhunderte laufenden Reihe von Malern aufgezeigt, besonders kräftig runden und kanten. Und da würde auch der Schwabe Hans Thoma viel besser verständlich sein. Werfen wir einen flüchtigen Blick auf die Entwicklung der Malerei bei seinem Stamme!

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts erstand am Ufer des Bodensees, des „schwäbischen Meeres“, die deutsche Landschaftsmalerei. Von hier trat damals der Realismus, ja Naturalismus in den Schwaben Witz, Multscher, Moser seinen Siegeszug an. Die folgenden Generationen der schwäbischen Maler von Herlin bis zu den Holbeins haben immer tiefer aus dem Brunnen ihres unruhig wogenden Gemütes geschöpft. Es wäre die Linie zu verfolgen, die von ihnen zu den barocken Augsburger Freskant, von da zu Maulbertsch führt, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Barockmalerei Europas zum höchsten Gipfel führte — Maulbertsch aus Langenargen am Bodensee, woher auch Heinrich Suso stammte, der Lyriker unter den Mystikern des 14. Jahrhunderts.

Ausbrüche von Mystik tauchen auch immer wieder in Thomas Tagebuchnotizen auf: ein seliges, betrachtendes Ruhen im reinen Sein. Und hat die Bewegung um 1400 mit der „Eroberung des Raumes“ begonnen, so kehrt auch dieser Gedanke bei Thoma öfter wieder: „Der Angelpunkt alles künstlerischen Schaffens in der bildenden Kunst ist die Raumlehre. Der Künstler hat es mit einem ... idealen Raum zu tun ... und die starke Wirkung seines Werkes hängt mit der Klarheit zusammen, mit der dieser vorgestellte Raum erfüllt ist.“ Vielleicht ist auch





Abb. 29

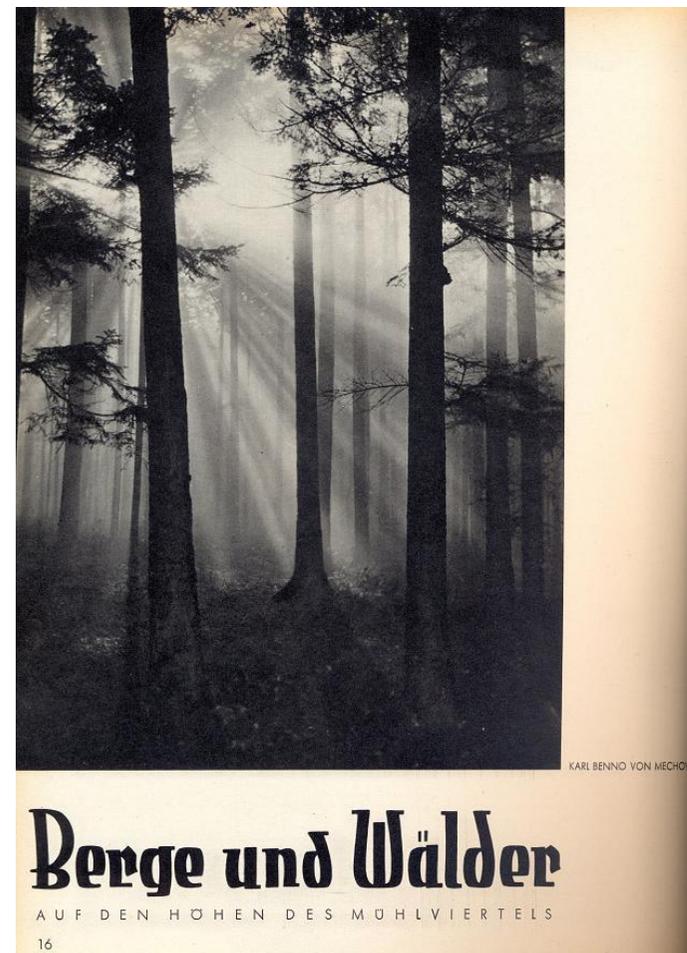


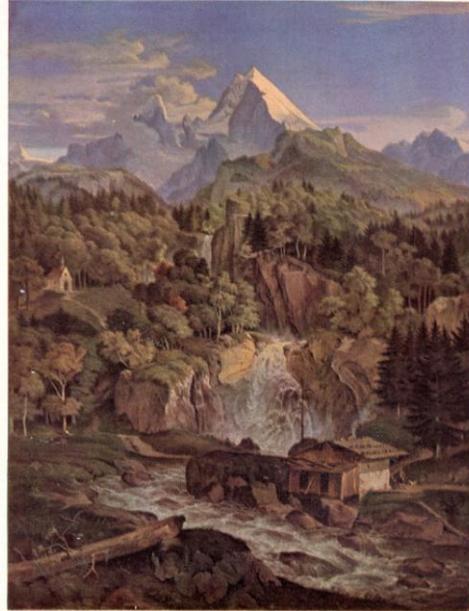
Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



LUDWIG RICHTER (1807—1884)

Der Watzmann

Romantisch

Die Romantik im engeren Sinne bezeichnet zwar nur eine kurze Epoche des deutschen Geisteslebens, sie entspricht aber so sehr der durchgehenden deutschen Geisteshaltung, daß wir geradezu sagen können: der deutsche Geist ist romantisch. Seine ewige Unruhe, sein musikalisches Wogen, wobei er leicht das Maß und sich selbst im Grenzenlosen verliert, sein Streben nach immer neuen Formen, die er doch bald wieder zerbricht, das alles ist in jener Epoche zwischen 1800 und 1850 mit besonderer Schärfe verwirklicht, ist ihm aber zu allen Zeiten zu eigen und nur in den verschiedenen Formen nicht immer leicht als ein und derselbe Geisteszug zu erkennen. Aber auch die hochgesteigerte Ausbildung einer Wissenschaft, eines Heeres, einer Industrie erwächst aus der gleichen Wurzel. Ja auch Verwandtes bei anderen Völkern wird nun so aufgefaßt, Plato und Alexander der Große sind uns romantische Charaktere im edelsten Sinne des Wortes^{*)}. Auf dem Gebiete der Kunst, hier besonders der Malerei, ist diese Eigenart leichter zu überschauen und so sei hier ein solcher Versuch gewagt. Freilich, indem wir die Romantik besprechen, rücken wir sie so weit ab, daß ihr heimlicher Klang nur mehr gedämpft zu uns herüberläutet. Was sie als Erlebnis bedeutet, mögen die Bilder wirken, durch die sie ihre Musik in die Herzen sendet.

^{*)} S. Curtius, Antike Kunst, II/1.



MORITZ SCHWIND

Die Symphonie (Ausschnitt)
1852, München, Neue Pinakothek

lich zu erzeugen. Denn die Zeit der Ritterburgen war schon damals zu Ende, schon um 1500 lagen viele in Trümmern. Ja schon das Vorherrschen der Landschaft weist auf die gleiche Grundempfindung.

Mit dem Zusammenbruche des „Donaustiles“ um 1550 verschwand auch dieser romantische Gefühlstrom, doch nur scheinbar: er nahm neue Formen an, unter denen man ihn nicht leicht wieder erkennt. Nach einer Zeit äußerlicher Stilvermischung und einem Aufgehen im Manierismus verband er sich, verschmolz er aufs innigste mit der italienischen Kunst: die Sehnsucht nach dem Mittelalter wurde zur Tat, der Barock ein zweites Mittelalter, nur in anderer Tonart, mit anderen Akzenten, nicht mehr eine in sich geschlossene, alle Gläubigen umfassende Weltanschauung, sondern erst — in der Gegenreformation — heftig kämpfend, daher fiebrig erhitzt, ekstatisch gesteigert, dann triumphierend,

breit entfaltet, in sich beruhigt. Erst als die künstlerischen Aufgaben des Barock erschöpft waren, ließ der gotische Gefühlstrom die romanischen Elemente sinken und reinigte sich zu dem, was er immer war: dem Strom nationalen Fühlens.

Hier teilte er sich aber in zwei Flußläufe. Der eine nahm antike Bestandteile auf — indem man sich der griechisch-römischen Kunst bemächtigte, glaubte man, die Natur selbst zu erfassen. Der andere wandte sich dem Mittelalter zu. So erst Goethe, wenn er in Straßburg den Manen Erwin v. Steinbachs huldigte, den Götze, den Faust hervorholte; erst dann wurde er von

der anderen, der antiken Strömung erfaßt. Der „Sturm und Drang“ führte zur Romantik hinüber, die nun in der Malerei^{*)} das rechte Feld für ihre Träume fand. Auch hier paßt der Name nicht recht. Einer der Wortführer der Künstler, Wackenroder, ging durchaus von einem Erlebnis aus, das ihn

^{*)} Für das Folgende siehe: Benz-Schneider, Die Kunst der deutschen Romantik, München 1959.



M. SCHWIND
(1804—1871)

Ausschnitt
aus der Symphonie



BARTOLOMEO DA VENEZIA (1506—1530)

Mädchenbildnis
Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a.M.

26



ALBRECHT DÜRER (1471—1528)

Venezianisches Frauenbildnis | Wien, Kunsthistorisches Museum

27

Abb. 34



TIZIAN (1477—1576)

Nymphen und Schäfer
Wien, Kunsthistorisches Museum

KLASSISCHE WERKE ITALIENISCHER MALEREI

Noch zur Zeit Goethes, ja bis ins spätere vorige Jahrhundert, war es für jeden deutschen Künstler eine Notwendigkeit, eine Bildungsreise nach Italien zu unternehmen. Es war das Land, in dem der Deutsche erst überhaupt Kunst sehen und erleben zu können glaubte. Diese Zeit ist nunmehr vorbei; wir haben unser eigenes künstlerisches Ausdrucksvermögen erkannt und kamen dadurch auch zu einer kritischen Einstellung gegenüber der Entwicklung der italienischen Kunst. Nun vermögen wir auch, die wesentlichen Unterschiede italienischer und deutscher Malerei und Plastik klar zu erkennen.

Dem deutschen Menschen bedeutet die Natur im umfassenden Sinne nicht einfach eine Gegebenheit, in die er gestellt ist und an der er mehr oder weniger Anteil nimmt, sondern sie ist ihm eine Lebenseinheit, die ihn zutiefst erfaßt und mit der er einen harmonischen Einklang ersehnt. Seine ganze Kunst ist daher darauf gerichtet, eine Vermittlung zwischen Mensch und Natur hervorzurufen. In ihr versucht er, die den Menschen gesetzten Grenzen zu durchbrechen und sich einer übergeordneten idealen Einheit einzubauen. Er hebt sich dadurch über eine Naturschwärmerei hinaus auf eine Ebene höherer, überindividueller Ordnung, die dem Göttlichen zustrebt. Kunst bedeutet uns daher höchstes ethisches Streben, das Erreichen einer reinsten, ungetrübtesten seelisch-geistigen Sphäre.

Blicken wir auf die italienische Malerei, so erschauen wir nicht eine von uns ersehnte Mensch-Natur-Einheit, sondern es tritt uns die menschliche Gestalt als alles beherrschend entgegen: Wo wir höhere Einordnung erwünschten, setzt der Südländer sich selbst als das höchste Prinzip und unterstellt sich alles Außermenschliche. Die Natur, die uns so gewaltig, hehr und göttlich erscheint, ist ihm Kulisse einer Bühne, auf der sich vielgäbärdig das menschliche Leben vorführt. Er ist die Mitte, um die alles kreist, er ist das Endziel der Schöpfung und die Herrlichkeit der Welt. Dem südlichen Menschen ist Selbstsicherheit eine eingeborene Selbstverständlichkeit, Individualismus eine innere Gegebenheit. Uns ist beides problematisch und fragwürdig. — Wir erlauschen die kosmische Stimme und vergessen uns in ihrem Tönen, der Südländer aber hört nur den Wohlklang seiner Sprache — seiner Stimme. Uns ist die Erde weit, der Himmel hoch, und wir selbst kommen uns klein und schwach vor. In den Gemälden unserer Meister bewegt Mensch und Natur ein Rhythmus und ein Leben durchströmt beides. Aber der Italiener malt sich groß und mächtig vor einer nur als Hintergrund dienenden Landschaft; sie ist nur da, um noch ausdrucksvoller die Bedeutung, die er sich zulegt, durch ihr Untergeordnetsein herauszuheben.



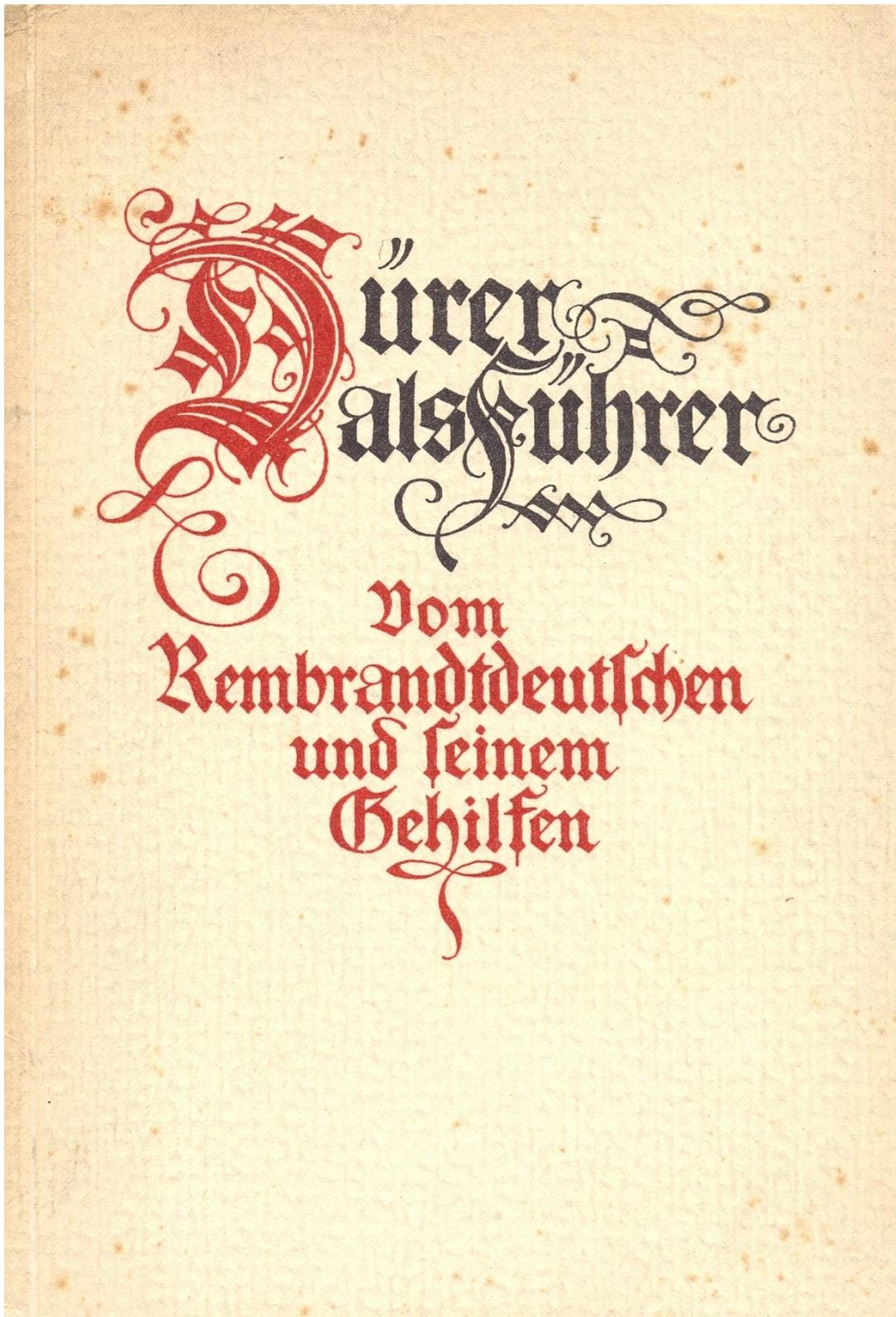
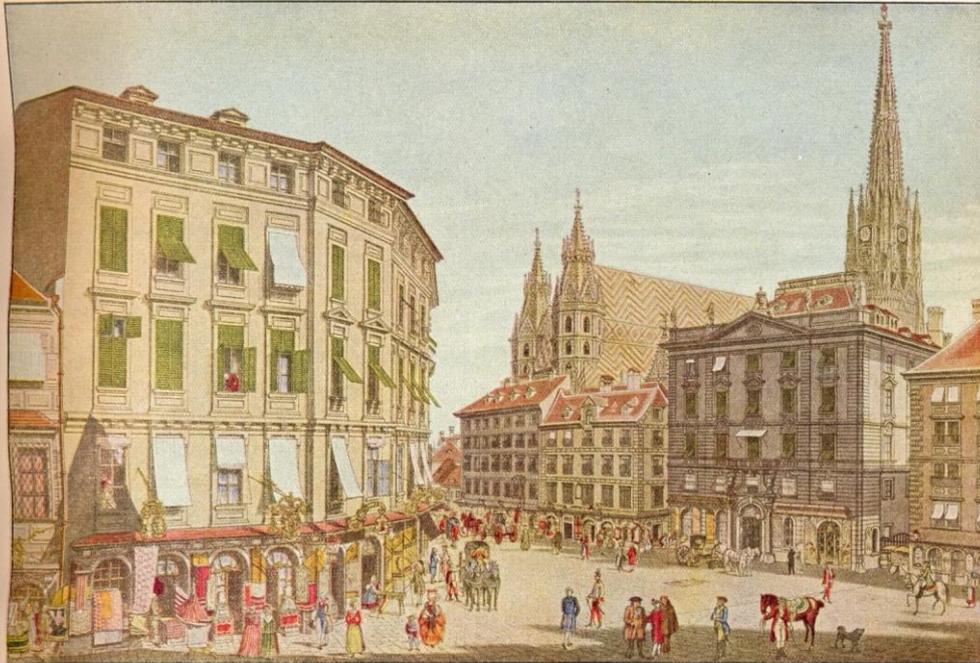


Abb. 36



CARL SCHÜTZ

Der Stock-im-Eisen-Platz | Gefärbter Kupferstich

Das Wiener Stadtbild um die XVIII. Jahrhundertende

Als nach den glorreichen Siegen über die Türken ein mächtiger Bauwille Wien zu einer der schönsten Städte des deutschen Barocks zu machen im Begriffe war, da fand sich eine Anzahl graphischer Künstler, die diese architektonische Pracht darzustellen versuchten. Am unermüdlichsten und begabtesten unter ihnen war der Augsburger Architekt Salomon Kleiner. Bezaubert von der vielfältigen Ursprünglichkeit des Wiener Volkstums, trachtete er, ein Vorläufer der künftigen Wiener Genremaler, dieses Volk inmitten des Steinwerkes festzuhalten, indem er vor seine Prospekte zahlreiche Figuren der Straße in charakteristischer Kleidung, Haltung und Tätigkeit einzeichnete. Jedoch so wirklichkeitsgetreu auch alle diese Gestalten wären, sie blieben doch nur Staffage. Keine Ahnung vom heroischen Geist, vom Feuerstrom des Barocks, der die Gebäude geschaffen hatte, ergreift uns bei ihrem Anblick. Kleiner gelang wohl die Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit; die höhere, die innere Wahrhaftigkeit, das Künstlerische, das blieb er uns schuldig. Die beklagenswerte Tatsache drängt sich hier auf, daß die Wiener Szene des Hochbarocks, diese seltene Mischung von weltmännischer Eleganz und derber Bodenständigkeit, überhaupt keinen zeitgenössischen ebenbürtigen Darsteller auf der Leinwand gefunden hat, weil die großen Maler der Zeit sich damit nicht abgaben. Erst als die Epoche ins sanftere Rokoko abgeklungen war und die kleine die große Form



ERWIN PUCHINGER

Markt in Ladis (Tirol)

MÄLER DER OSTMÄRK

Als nach den ereignisreichen Märztagen verantwortungsbewußte Künstler der Ostmark darangingen, die Entwicklung der bildenden Kunst Österreichs in neue, den Kunstanschauungen des Dritten Reiches entsprechende Bahnen zu lenken, konnte mit besonderer Genugtuung festgestellt werden, daß die große Linie der bedeutenderen österreichischen Künstler nahezu unverändert blieb. Wohl verschwanden auch hier einzelne Namen und kleinere Gruppen, aber bis auf vereinzelte Ausnahmen waren es fast durchwegs Nichtarier, die nun endgültig aus dem Kunstleben ausschieden. Unter den Künstlern, die heute als Repräsentanten bester ostmärkischer Malerei in der vordersten Linie stehen, finden wir keine neuen Namen. Alle, selbst die Jüngsten darunter, haben sich im Kampf gegen die Auswüchse der modernen Kunst schon lange vor dem Anschluß der Ostmark an das deutsche Vaterland die ersten Lorbeeren geholt. Es gab hier kein verkanntes oder zurückgedrängtes Genie zu entdecken. Kein Name eines früher unbekannteren Künstlers kam nun plötzlich zu besonderer Geltung. Sie alle waren schon da; wohl weniger anerkannt, von einem kleinen Kreis staatlich gehegter, ausreichend subventionierter Eintagesgenies vielleicht in den



RUDOLF H. EISENMENGER

Karton für ein Fresko im Hause der Landesführung des Reichsarbeitsdienstes

Hintergrund gedrängt, jedoch ungebrochen in ihrer künstlerischen Schaffenskraft. Über Nacht wurde das anders. Die großen Genies wurden kleiner und begannen in ihre kubisch gemalten Häuser nun auch Fenster einzumalen. Sie taten das sicherlich nicht gerne, aber kaufmännische Vernunft brachte auch hier wenig standfeste Ideale zum Verschwinden. Vielleicht sitzen da und dort noch Vereinzelte trübselig in ihren Ateliers. Aber die Zeit, in der man Menzel und Kokoschka als gleich große Künstler anerkannte, für eine anständige und ehrliche Zeichnung jedoch nur ein mitleidiges Lächeln übrig hatte, ist endgültig vorbei. Wohl blieb der Ostmark das Ärgste erspart. Es fanden sich bei uns Gott sei Dank keine Gemeindevertretungen und keine Galeriedirektoren, die dem Kubismus mit großem Aufwand aus staatlichen Mitteln ein Museum errichtet hätten, wie dies im Altreich sich leider des öfteren ereignete. Unsere Künstlerchaft blieb konservativ. Jahrhundertlang beste Tradition hat den Ostmärker vorsichtig gemacht. Als Grenzland und Durchzugsland, umgeben und durchsetzt von zahlreichen andersgearteten Nationen, blieb die Ostmark deutsch. Ein Herrenvolk durch Jahrhunderte, und dennoch mild und verständnisvoll seinem Nachbar gegenüber. Konservativ und doch nicht kleinlich, weltmännisch und doch nicht international. Landschaft und Volk, am geographischen und kulturellen Schnittpunkt der abendländischen Kultur, erglänzen hier nochmals in voller Pracht angeichts der geheimnisvollen drohenden Steppen des Ostens. Zahlreich und von edler Art sind die Ruhmesblätter, die die Ostmark dem Ehrenkranz der deutschen Nation einfügte. Die Künstlerchaft der Ostmark wird nach Jahren des Stillstandes und des verbissenen Kampfes von neuem ihr Bestes geben; stolz zurückblickend auf ihre großen Meister, und in stiller Freude über den größten Sohn der Ostmark - den Baumeister Großdeutschlands.



FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

Selbstbildnis (1828)

Ferdinand Georg Waldmüller
1793-1865

Sehr einsam steht er unter der an bedeutenden und liebenswürdigen Persönlichkeiten reichen Künstlerschar der Alt-Wiener Malerei. Einsam nicht nur, weil ihn kein zweiter an Größe und in dem universellen Umfang seines Werkes erreichte, sondern vor allem deshalb, weil er sich mit der unerbittlichen Besessenheit des wahrhaft Großen die völlige Unabhängigkeit von dem seine Zeit beherrschenden Geist erkämpfte, um ganz nur dem mit innerer Notwendigkeit gefundenen Ziel einer unbedingten Wahrhaftigkeit vor sich und der Welt zu leben. Denn nichts lag dem Bewußtsein des 19. Jahrhunderts ferner, als der Drang einer sich selbst erkennenden Wahrheitsliebe, da es dem verführerischen Prunk eines bloß äußerlichen Epigonenreichtums verfiel und in überheblichem Hochmut von sich als der Erfüllung aller Zeiten sprach, als es das gewaltige Erbe der europäischen Kulturentwicklung antrat, ohne sich darüber bewußt zu werden, daß die Größe des überkommenen Besitzes nur um so mehr zu eigener

55

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kunst dem Volk, Cover Heft 1-2/1939

Abb. 2: Kunst dem Volk 4/1939, Frontispiz

Abb. 3: Kunst dem Volk 7/1939, Frontispiz

Abb. 4: Bild Adolf Hitler, Quelle: Kunst dem Volk 4/1939, o. S.

Abb. 5: Kunstdenkmäler, Quelle: Kunst dem Volk 11/1940, S. 38

Abb. 6: unbekannter Fotograf, Heinrich Hoffmann, 30er-Jahre, Quelle: Herz 1994, S. 27

Abb. 7: Hoffmann, Hitler wie ihn keiner kennt, o. S.

Abb. 8: Hoffmann, Wie die Ostmark ihre Befreiung erlebte, Cover

Abb. 9: Firma Heinrich Hoffmann, Verkaufsraum der Niederlassung Hoffmann, Wien, Opernring, Quelle: Fotoarchiv Hoffmann, Bayrische Staatsbibliothek

Abb. 10: (Hugo Jaeger (?), Verkaufsräume der Niederlassung Hoffmanns „Verlag nationalsozialistischer Bilder“ in Wien, nach 1938, Quelle: Herz S. 60

Abb. 11: Cover „Hitler wie ich ihn sah“

Abb. 12: In der Wohnung Heinrich Hoffmanns, München-Schwabing, li oben: erster rechts: Rudolf Hess, dritter oben: Heinrich Himmler, unten erster v. li: Goebbels, dritter: Hitler, Quelle: Hitler wie ich ihn sah

Abb. 13: Hoffmann mit Hitler und Gerdy Troost im Haus der Deutschen Kunst, Quelle: Hitler wie ich ihn sah

Abb. 14: Hitler und Entourage bei der Besichtigung von beschlagnahmten Werken der „Entarteten Kunst“, 2. v. li: Hoffmann, 1938, Quelle: Hitler wie ich ihn sah

Abb. 15: Heinrich Hoffmann, Marcel Duchamp, 1912, Heinrich Hoffmann: Quelle: Herz S. 28

Abb. 16: Firma Heinrich Hoffmann, Gruppenporträt bei Hitlers Geburtstag 1943, Obersalzberg (Hitler mit Heinrich Hoffmann u. a.), Quelle: Fotoarchiv Hoffmann, Bayrische Staatsbibliothek

Abb. 17: Firma Heinrich Hoffmann, Gruppenporträt bei Hitlers Geburtstag 1943, Obersalzberg (Hitler mit Heinrich Hoffmann, Eva Braun u. a.), Quelle: Fotoarchiv Hoffmann, Bayrische Staatsbibliothek

Abb. 18: Österreichische Kunst 3/1933, Cover

- Abb. 19: Österreichische Kunst 3/1938, Cover
- Abb. 20: Österreichische Kunst 4/1938, Cover
- Abb. 21: Österreichische Kunst 4/1938, Vorwort Marcel Kammerer, S. 5
- Abb. 22: Kunst und Industrie 11/1938, Cover
- Abb. 23: Kunst ins Volk, Cover Heft 5-6/1963
- Abb. 24: Karl Strobl, Picasso und das Haus der deutschen Kunst, Quelle: Kunst ins Volk 1955, S. 902-903
- Abb. 25: Karl Strobl, Picasso und das Haus der deutschen Kunst, Quelle: Kunst ins Volk 1955, S. 196-197
- Abb. 26: Cover, Kunst dem Volk 4/1940
- Abb. 27: Franz von Juraschek, Das Bauen der Heimat, Quelle: Kunst dem Volk 4/1940, S.17
- Abb. 28: Franz Ottmann, Hans Thoma. 1839-1924, Quelle: Kunst dem Volk 7/1944, S. 1
- Abb. 29: Div., Ostmärkische Landschaft, Quelle: Die Pause 4-5/1939, S. 73
- Abb. 30: Karl Benno von Marchow, Berge und Wälder, Quelle: Die Pause 7/1939, S: 16
- Abb. 31: Karl Oettinger, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939, Cover
- Abb. 32: Walther Buchowiecki, Der Holzschnitt, Quelle: Kunst dem Volk 7/1943, S. 21
- Abb. 33: Franz Ottmann, Romantisch, Quelle: Kunst dem Volk 11/1942, S. 9, S. 13
- Abb. 34: Heimo Kuchling, Meisterwerke der Bildnismalerei, Quelle: Kunst dem Volk 12/1941, S. 26-27
- Abb. 35: Heimo Kuchling, Klassische Werke italienischer Malerei, Quelle: Kunst dem Volk 3/1942, S. 1
- Abb. 36: Julius Langbehn, Dürer als Führer, Cover, Auflage 1928
- Abb. 37: Ann Tizia Leitich: Das Wiener Stadtbild um die XVIII. Jahrhundertwende, Auszug, Quelle: Kunst dem Volk 1-2/1944, S. 29
- Abb. 38: N. N., Maler der Ostmark, Quelle: Kunst dem Volk 1-2/1939, S. 34, S. 39
- Abb. 39: Hans Herbst, Ferdinand Georg Waldmüller, Quelle: Kunst dem Volk 4/1941, S. 55

Anhang I: Inhaltsverzeichnisse der Zeitschrift *Kunst dem Volk*

Jahrgang 1939

Heft	Autor	Titel	Seite
1	Hoffmann	o. T. (Vorwort)	o. S.
1	Buchowiecki	Ferdinand Georg Waldmüller. Ein Wiener Maler	3-10
1	Strobl	Joseph Anton Koch. Zur Gedächtnisausstellung in der Berliner National-Galerie	11-15
1	Lotz, Wilhelm	Der Neubau der Reichskanzlei	16-25
1	o. V.	Josef Thorak 50 Jahre alt	26-27
1	Brinkmann, Woldemar	Das Künstlerhaus in München	28-33
1	o. V.	Maler der Ostmark	34-39
1	Grimschitz	Die österreichische Geschichtsmalerei im XIX. Jahrhundert	40-46
1	Kieslinger	Deutsches Antlitz der mittelalterlichen Ostmark	47-53
1	Div.	Kunstnachrichten	54
3	Hoffmann	o. T. (Vorwort)	3
3	Spitzmüller	Bildniszeichnungen aus fünf Jahrhunderten	4-11
3	Strobl	Der Bildhauer Arno Breker	12-19
3	o. V.	Berge und Menschen der Ostmark. Zur Eröffnung der großen Ausstellung im Wiener Künstlerhaus	20-26
3	Ankwicz-Kleehoven	Ferdinand Matthias Zerlacher. Ein ostmärkischer Bildnis- und Bauernmaler (1877-1923)	27-32
3	K.[arl?] S.[trobl?]	Das „Haus Elephant“ in Weimar	33-37
3	o. V.	Kunstnachrichten	38-39

4	Hoffmann	Zum 50. Geburtstag unseres Führers	3
4	Goebbels, Joseph	Von der Idee zur Tat. Der Führer und die Künste	5-22
4	Lotz, Wilhelm	Der Neubau der Reichskanzlei	23-33
4	o. V.	Der Künstler der deutschen Plakette. Professor Richard Klein, München	34-36
4	Kieslinger, Franz	Das deutsche Maß	37-42
4	Strobl	Die Mass- und Proportionsstudien Albrecht Dürers	43-48
4	Div.	Kunstnachrichten	51
5	Spitzmüller	Pieter Bruegel als Schilderer seiner Zeit	5-7
5	Strobl	Michael Drobil	8-14
5	Ranzoni	Ein Maler der Arbeit. Arthur Brusenbauch	15-18
5	Strobl	Lichtbild und Malerei	19-25
5	Reichel, Anton	Die unbekannt Albertina	26-33
5	Div.	Kunstnachrichten	34-36
6	Mühlmann, Kai	Zur Ausstellung „Altdeutsche Donaukunst“ in Wien	4
6	Kieslinger, Franz	Galantes Jahrhundert der französischen Malerei	5-11
6	Strobl	Josef Thorak	12-16
6	Grimschitz	Altdeutsche Kunst im Donauland. Zur Ausstellung in den Räumen des Kunstgewerbemuseums in Wien	17-27
6	Troll, Siegfried	Das Kunstgewerbemuseum in Wien	27-32
6	Grimschitz	Das Alt-Wiener Aquarell. Zur Ausstellung der Österreichischen Galerie in Wien	33-36
6	Div.	Kunstnachrichten	37-39
7	Hoffmann	o. T. (Vorwort)	3
7	o. V.	Das Haus der deutschen Kunst	4-6
7	Nannen, Henri	Die grosse deutsche Kunstausstellung 1939 I. Teil	7-40
7	Kuchling	Das Mosaik	41-48

8	Hitler	Aus der Eröffnungsrede des Führers	5-9
8	o. V.	Die grosse deutsche Kunstausstellung 1939 II. Teil Plastik und Graphik	10-45
8	Kieslinger, Franz	Der Künstler und sein Modell	46-54
8	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	55
9	Kohlhaußen, Heinrich	Das germanische Nationalmuseum	6-14
9	Bock, Friedrich	Nürnberger Leben in der Kunst	15-20
9	Schwemmer, Wilhelm	Das Nürnberger Bildnis vom 15. bis zum 19. Jahrhundert	21-27
9	Pfeiffer, Gerhard	Nürnberg's Bürgerhausbau	28-36
9	Dürr, Johann	Nürnberg in neun Jahrhunderten deutscher Geschichte	37-40
9	Lutze, Eberhard	Berühmte Nürnberger Bauten	41-50
9	o. V.	Hotel „Der deutsche Hof“ in Nürnberg	51-55
10	Spitzmüller	Zeichnungen der Romantiker	3-8
10	Kuchling	Rembrandt	9-15
10	Pirchan	Götterliebschaften	16-25
10	o. V.	Rückblick auf die grosse deutsche Kunstausstellung 1939	26-33
10	Ranzoni	Karl Friedrich Gsur †	34-38
10	Kuchling	Das römische Antlitz	39-43
10	Div.	Kunstnachrichten	44-46
11	Kuchling	Landschaftsdarstellungen der Niederländer	2-7
11	Pirchan, Emil	Maler malen Maler	8-14
11	Ranzoni	Österreichische Kriegsmaler	15-22
11	F. E. [?]	Künstler in Kriegsgefangenschaft	23-24
11	Buchowiecki	Das ehemalige Parlamentsgebäude in Wien	25-36
11	Requeni, Victor	Autozug Grenzlandbühne	38-40
11	Div.	Kunstnachrichten	40-41
12	Hoffmann	o. T. (Vorwort)	o. S.

12	Pirchan	Der Weihnachtsbaum	3-10
12	Kuchling	Wie die alten Meister den Winter sahen	11-12
12	o. V.	Die künstlerische Krippe	13-16
12	Ankwicz-Kleehoven	Rudolf Alt	17-23
12	Kuchling	Die griechische Plastik	24-29
12	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	30-32

Jahrgang 1940

Heft	Autor	Titel	Seite
1	Anwicz-Kleehoven	Gesellschaft und Geselligkeit in der Wiener Biedermeier-Malerei	3-10
1	Kuchling	Landschaftsdarstellungen alter Meister	11-16
1	Gregor, Joseph	Josef Galli-Bibiena	17-21
1	Philippi, Robert	Der deutsche Holzschnitt	22-29
1	Künstler, Gustav	Über Hans Makart und die alte Kunst	31-38
1	Div.	Kunstnachrichten	39
2	Pirchan, Emil	Die Akademie der bildenden Künste in Wien	3-10
2	Boeckler, A. (?)	Das Brevarium Grimani	11-16
2	Ankwicz-Kleehoven	Das Sittenbild des 16. u. 17. Jahrhunderts	17-26
2	Thomas, Bruno	Vom deutschen Harnisch als künstlerischer Leistung. Bilder aus der Wiener Waffensammlung	27-32
2	Buchowiecki	Der Maler Marcell Kammerer	33-36
2	o. V.	Karl Arnold	38-41
2	Ankwicz-Kleehoven	Felician Freiherr von Myrbach †	42
2	div.	Kunstnachrichten	43-46
2	Prossinagg, Ernst	„Papier und Kunst“ (Beiblatt „Kunst und Industrie“)	54
3	Pirchan	Die Darstellung des weiblichen Körpers	4-13
3	Rizek, Emil	Ein Maler reist um die Welt	14-19
3	Ankwicz-Kleehoven	Der Maler Franz Windhager	20-25
3	Teichl, Robert	Gutenberg. Zur Fünfhundertjahrfeier	26-32
3	Buchowiecki	Der Gemälderestaurator Ferdinand Heimann	33-35
3	o. V.	Professor Fritz Klimsch ein Siebziger	35
3	o. V.	Professor Woldemar Brinkmann zum 50. Geburtstag	36-41
3	Div.	Kunstnachrichten	42

3	Klobutschar, Paul	Kunst und Photographie einst und jetzt	43
3	Div.	Neue Bücher, Kunstnachrichten	43-46
3	Grün, Carl	Die Strumpfindustrie der Ostmark, Beiblatt „Kunst und Industrie“	60
4	Hoffmann	Vorwort	o. S.
4	Fellner, Anton	Ausblick	4
4	Fischer-Colbrie	Kunst im Landschaftsbild von Oberdonau	5-13
4	Juraschek, Franz von	Das Bauen der Heimat	14-17
4	Fellner, Anton	Malerei und Plastik der Gotik	18-24
4	Poglayen-Neuwall, Stephan	Adalbert Stifter als Maler	25-28
4	Schmidt, Justus	Alois Greil und die Aquarellmalerei in Oberdonau	29-30
4	Schmidt, Justus	Eine Galerie die einer großen Zukunft entgegengeht	31-37
4	o. V.	Kunstsammlungen in Oberdonau	38
4	Baumgärtel, Karl E.	Zeitgenössische Künstler in Oberdonau	39-51
4	Schmidt, Justus	Oberdonau wie es die andern sehen	52-56
4	Div.	Kunstnachrichten	57
5	Wolff, Heinrich	Die bauliche Entwicklung der Reichshauptbank	5-8
5	o. V.	Der Erweiterungsbau der Reichshauptbank	9-18
5	Ankwicz-Kleehoven	Ein neuer repräsentativer Bau Großdeutschlands	20-34
5	Kropp, Georg	Zu den Münzbildern in den Glasfenstern der Ehrenhalle	35-38
5	Buchowiecki	Canaletto	39-43
5	Kuchling	Gespräch über Handzeichnungen alter Meister	44-48
5	A.[nkwicz?]	Kunstnachrichten aus der Ostmark	48-49
6	Buchowiecki	Frauenbildnisse	2-10
6	Kuchling	Versuch einer Wertung der ägyptischen Plastik	11-16
6	Gregor, Joseph	Alfred Roller	17-21
6	Philippi, Robert	Hokusai. Der volkstümlichste Künstler Japans	22-27

6	Ankwicz-Kleehoven	Fritz Rojka (1878-1939)	28-33
6	A.[nkwicz?] K.[leehoven?]	August von Pettenkofen	34-39
6	Exner, Herbert	Der große Treck im Osten	40-42
6	Pirchan, Emil	Ferdinand Raimund in der bildenden Kunst	43
6	Div.	Kunstnachrichten	44
7	Hoffmann	Vorwort	o. S.
7	o. V.	Das Haus der deutschen Kunst	6-7
7	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1940 1. Teil	11-24
7	Praxmarer, Konrad	Feste der Kunst im Krieg	25-51
7	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	54
7	K[uchling?] H[eimo?]	Michael Neder. Ein Alt-Wiener Bauern- und Heurigenmaler	55
8	Ottmann	Die grosse deutsche Kunstausstellung 1940	5-53
8	Div.	Kunstnachrichten	54
9	Buchowiecki	Die Musik in der Malerei	2-9
9	o. V.	Ostmärkische Künstler auf der großen deutschen Kunstausstellung, München 1940	10-21
9	Hansen, Fritz	Adolf Menzel	22-28
9	Moll, Carl	Rückblick und Ausblick	29-35
9	Ankwicz-Kleehoven	Carlos und Friederike Riefel. Ein Malerehepaar	36-41
9	A[nkwicz?] K[leehoven?]	Die Ausstellung „Künstlerisches Frauenschaffen“ in Wien. Ein Epilog	42-44
9	M. Hdt. [?]	Kunst und Chemie, Beiblatt „Kunst und Industrie“	50-51
10	Bolten, Hans	Vermeer van Delft	3-9
10	Hübl, Hans	Credo eines Malers	10-16
10	Ankwicz-Kleehoven	Der Bildhauer Fritz Behn	17-25
10	Ottmann	Die Jagd im Bilde	26-34
10	Fischer, Kurt	Moderne italienische Malerei. Zur Ausstellung „Il premio Cremona“ in Hannover	35-39

10	Div.	Kunstaussstellungen, Neue Bücher	40-44
11	Ankwicz-Kleehoven	Tiermalerei	3-13
11	o. V.	Das Gespenstische in der Kunst	14-21
11	o. V.	Josef Engelhart erzählt aus dem alten Wien	22-33
11	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	34
11	Pölzl, Ferdinand	Die Sperrholzindustrie der Ostmark, Beiblatt „Kunst und Industrie“	42
12	Pirchan, Emil	Der Winter	2-15
12	Buchowiecki	Bilder aus dem vergangenen Wien	16-25
12	Grimschitz	Das Alt-Wiener Aquarell	26-37
12	Ankwicz-Kleehoven	Die Familie in der Kunst	38-51
12	Div.	Kunstnachrichten	52-55
12	Grün, Carl	Der Einfluss der Kunst auf dem Gebiet der Textilindustrie, Beiblatt „Kunst und Industrie	64

Jahrgang 1941

Heft	Autor	Titel	Seite
1	o. V.	Peter Paul Rubens	6-17
1	Ankwicz-Kleehoven	Neujahrs- und Glückwunschkarten	18-25
1	o. V.	Ein Maler erlebt die Reichsautobahn. Zur Ausstellung der Aquarelle Ernst Hubers im Wiener Künstlerhaus	26-29
1	Reichel, Anton	Alfred Cossmann. Zu seinem 70. Geburtstag	30-35
1	Stenger, Erich	Photographie u. Kunst	36-41
1	Buchowiecki	Zu Franz Grillparzers 150. Geburtstag	42-43
1	Div.	Kunstmeldungen	43-48
1	„Haus der Mode“	Wiener Strick- und Jersey-Mode auf der Wiener Modewoche, Beiblatt „Kunst und Industrie“	56
2	Buchowiecki	Friedrich Gauermann. Der Maler des Tierstücks und der Alpenlandschaft	4-13
2	Pirchan	Bildersammlungen	14-19
2	o. V.	Hans Larwin	20-27
2	Ankwicz-Kleehoven	Richard Teschner	28-35
2	Wieninger, Karl	Eine Betrachtung über Bauhüttengeheimnisse	36-42
2	Div.	Kunstmeldungen (mit Nachruf Strzygowski)	43-46
3	Boeckl	Rembrandt	3-15
3	o. V.	Rückblick auf die „Große deutsche Kunstausstellung München 1940“	16-27
3	Ottmann	Albrecht Dürers Handzeichnungen	28-36
3	Praxmarer	Moritz von Schwind. Zum 70. Todestag des Künstlers	37-42
3	Div.	Kunstmeldungen, Neue Bücher	43-46
4	Eigruber	Vorwort	o. S.
4	Hoffmann	Vorwort	o. S.

4	Fischer-Colbrie	Linz	7-11
4	Ottmann	Oberdonau in der Landschaftsdarstellung von 5 Jahrhunderten	12-21
4	Decker, Heinrich	Barock in Oberdonau	22-29
4	o. V.	Alois Greil. Ein Aquarellist aus Oberdonau	30-39
4	o. V.	Oberdonau in der Malerei der Gegenwart	40-53
4	Herbst, Hans	Ferdinand Georg Waldmüller	54-66
4	Div.	Kunstnachrichten	67-70
5	Ottmann	Michelangelo	2-13
5	Buchowiecki	Ferdinand Andri	14-21
5	Adriani	Ein neuentdeckter Vermeer in Wien	22-27
5	B.[uchowiecki?]	Handzeichnungen	28-35
5	Div.	Kunstnachrichten	36-40
5	Egerer, Rudolf	Tischlerhandwerk und Kultur, Beiblatt „Kunst und Industrie“	52-53
6	o. V.	Das Barockmuseum in Wien	2-11
6	Strobl	Heinrich Hönl und seine Prager Schule	12-21
6	Ottmann	Frühjahrsausstellung des Wiener Künstlerhauses	22-27
6	Ottmann	Der Maler Karl Mader. Ein steirischer Künstler	28-33
6	Div.	Kunstnachrichten	34-37
7	Leitich	Mode im Spiegel der Kunst. Eine Betrachtung vom Standpunkt der Wiener Mode	3-9
7	Carl Moll	Carl Moll	10-16
7	Robert Philippi	Kupferstich und Radierung	17-24
7	o. V.	Jan van Eyck. Zum fünfhundertsten Todestag des Meisters	25-27
7	Div.	Kunstnachrichten	28-32
8	o.V	Die große deutsche Kunstausstellung 1941	5-40
9	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1941	1-40

9	Div.	Kunstnachrichten	41-46
10	Klapsia, Heinrich	Von alten Bildteppichen	1-5
10	Nasse, Hermann	Gustav Traub	6-13
10	Kuchling	Handzeichnungen Michelangelos	14-20
10	Ottmann	Deutsche Aquarelle des 19. Jahrhunderts	21-28
10	Fischer, Kurt	Faschistische Kunstausstellung. Preis von Cremona	29-33
10	Div.	Kunstnachrichten	33-39
11	Ottmann	Wilhelm Busch 1832-1908. Zur Ausstellung in der Albertina	1-11
11	Buchowiecki	Ferdinand Schmutzer	12-22
11	Kuchling	Niederländische Landschaftsbilder des 17. Jhds.	23-29
11	o. V.	Rudolf v. Alt und seine Tochter Louise. Zum Tode Louise v. Alts	30-31
11	Praxmarer	Zu Albin Egger-Lienz 15. Todestag am 4. November 1941	32-33
11	Div.	Kunstnachrichten	33-37
12	o. V.	Das Erlebnis des Winters in der Malerei	1-8
12	Ottmann	Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts	9-24
12	Kuchling	Meisterwerke der Bildnismalerei	25-38
12	Div.	Kunstnachrichten	39-42
12	Ranzoni, Hans	Künstleroriginale der Siebziger- und Achtzigerjahre	43-45

Jahrgang 1942

Heft	Autor	Titel	Seite
1	Adriani	Niederländische Genremalerei	1-11
1	Ankwicz-Kleehoven	Die Post in der Kunst	12-21
1	o. V.	Achtzig Jahre Wiener Künstlerhaus	22-30
1	o. V.	Kunstnachrichten	31-36
2	Grimschitz	Gemälde aus Preußischen und Potsdamer Schlössern	1-9
2	Ankwicz-Kleehoven	Rudolf Ribarz	10-17
2	Boeckler, Albert	Die Manessische Liederhandschrift	18-26
2	Kuchling	Lucas Cranach's [sic] Jungbrunnen	27-28
2	Div.	Kunstnachrichten	29-34
3	Kuchling	Klassische Werke italienischer Malerei	1-9
3	Strobl	Rückblick auf die große deutsche Kunstausstellung 1941	10-19
3	o. V.	Eduard Thöny	20-29
3	Kuchling	Albrecht Altdorfers „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“	30-31
3	Div.	Kunstnachrichten	32-35
4	Hoffmann	Vorwort	o. S.
4	Schmidt, Justus	Die schöne Linzerin	2-10
4	Praxmarer	Das künstlerische Erlebnis des Krieges	11-21
4	Heilmann, A. [?]	Franz von Stuck	22-39
4	Div.	Kunstnachrichten	40-45
5-6	Strobl	Handzeichnungen Rembrandts	1-11
5-6	Ottmann	Der Turmbau zu Babel. Ein Werk von Peter [sic] Bruegel d. Ä. (ca. 1530-1569)	12-17
5-6	Kuchling	Frans Hals	18-26

5-6	A.[nton?] F.[ellner?]	Das malerische Element Wilhelm Leibls in seinen Handzeichnungen	27-31
5-6	Hareiter, Karl	Der Schustermaler von Sievering. Michael Neder ein Bauern- und Heurigenmaler Alt-Wiens	32-39
5-6	Ankwicz-Kleehoven	Andreas Patzelt	40-47
5-6	A.[nkwicz?]K.[leehoven?]	Der Maler Anton Kürmaier	48-55
5-6	Frank, Albert	Luigi Kasimir	56-65
5-6	Nasse, Hermann	Hans Schwegerle	66-70
5-6	Div.	Kunstnachrichten	71-73
7	Lutze, Eberhard; Schwemmer, Wilhelm	150 Jahre Nürnberger Kunst	1-9
8	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1942 I. Teil	3-40
8	o. V.	Kunstnachrichten	41
9	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1942	2-40
9	Div.	Kunstnachrichten	41
10	Kuchling	Die Darstellung des Tanzes in der bildenden Kunst	1-9
10	Leitich	Das Glück der Erde. Zwei Bilder von Lukas van Valckenborch	10-18
10	Adriani	Niederländische Landschaftszeichnungen	19-25
10	o. V.	Georg Müller	26-30
10	o. V.	Die ruhende Venus	31-32
10	Div.	Kunstnachrichten	33-34
11	Lutterotti, Otto	Kunstschaffen in Tirol-Vorarlberg	1-8
11	Ottmann	„Romantisch“	9-16
11	Kuchling	Francisco de Goya	17-27
11	Adriani	Landschaftszeichnungen Wolf Hubers	28-32
11	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	33-34

12	Frank, Albert	Der Aschenbrödel von Moritz Schwind. eine Blüte deutscher Romantik	1-9
12	Adriani	Eine Münchner Privatsammlung	10-28
12	o. V.	Albrecht Dürers Kupferstiche	29-36
12	Div.	Kunstnachrichten	37-38

Jahrgang 1943

Heft	Autor	Titel	Seite
1	Kuchling	Bildnisse Hans Holbeins d. J.	1-10
1	Ankwicz-Kleehoven	Meister der Radierung	11-19
1	Ottmann	Friedrich Amerling	20-25
1	o. V.	Hans Baldung Grien: Zwei Hexen	26-27
1	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	28
2	Ottmann	Georg Ferdinand Waldmüller. Zum 150. Geburtstag des Künstlers	1-9
2	Ankwicz-Kleehoven	Hermann Gradl	10-15
2	Ottmann	Zu Handzeichnungen Claude Lorrains	16-25
2	o. V.	Eine neue Arbeit von Richard Klein	26-32
2	Div.	Kunstnachrichten	33-34
3	Ankwicz-Kleehoven	Peter Fendi 1796-1842	1-9
3	o. V.	Bildnisminiaturen. Freiherr von Bourgoing	10-17
3	o. V.	Holländische Handzeichnungen	18-27
3	Klapsia, Heinrich	Modellierte Kunstkritik. Jean Pierre Dantan	28-34
3	Div.	Kunstnachrichten	35-36
4-5	Hoffmann	Vorwort	o. S.
4-5	o. V.	Kunstwerke für die neue Galerie in Linz	2-18
4-5	o. V.	Handzeichnungen für die neue Galerie in Linz	19-28
4-5	o. V.	Tätigkeit deutscher Museen im Kriege	29-40
4-5	Baumgärtel, Karl E.	Künstler sehen die Heimat des Führers	41-52
4-5	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	53-54
6	Ottmann	Zu Bildern von Pieter Bruegel d. Ä.	1-10

6	Klapsia	Das Salzfass des Benvenuto Cellini	11-13
6	S.[?]	Karl E. Olszewski	14-18
6	Killian, J.[?]	Griechische Plastik	19-30
6	Div.	Kunsthrichten	30-31
7	Ankwicz-Kleehoven	Französische Malerei des 18. Jahrhunderts	1-13
7	A.[?]	Zur Geschichte einiger berühmter Landschaftsgemälde	14-20
7	Buchowiecki	Der Holzschnitt	21-30
7	Div.	Kunsthrichten	31
7B ¹	Wolters, Rudolf	Albert Speer	1-8
7B	Ehl, Heinrich	Bildnis und Gemeinschaft	8-10
8	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1943 I.	1-40
8	Div.	Kunsthrichten	41-42
8B ²	Doerr, Hermann	Kulturelle Lenkung bei der Herstellung von Hausrat	1-11
9	o. V.	Die große deutsche Kunstausstellung 1943 II.	2-25
9	o. V.	Peter Philippi	26-32
9	Div.	Neue Bücher	42
10	Ottmann	Karl [sic] Spitzweg	1-12
10	Kuchling	Diego Velazquez 1599-1660	13-21
10	o. V.	Handzeichnungen Leonardo da Vinci's 1452-1519	22-29
10	Div.	Kunsthrichten, Neue Bücher	30
11	Leitich	Die Blume in der Kunst	1-11
11	Ottmann	Carl Schindler	12-21

¹„Beilage des Hauptkulturamtes in der Reichspropagandaleitung der NSdAP“

²„Beilage des Hauptkulturamtes in der Reichspropagandaleitung der NSdAP“

11	Adriani	Die deutsche Landschaft in den Radierungen von Albrecht Altdorfer	22-27
11	Kuchling	Das Schützenfest im Zunftgarten. Gedanken zu nebenstehendem Bild	28-29
11	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	30
12	Ottmann	Bildwerke deutscher Romantik	1-13
12	Adriani	Aquarelle und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts	14-25
12	Prodinger, Karl	Eine neue Deutung von Dürer's Melancholie	26-29
12	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	30
SH ³	o. V.	Die grosse Deutsche Kunstausstellung München 1943	

³ Sonderheft „Grosse deutsche Kunstausstellung“. Wehrmachtsausgabe. Text siehe 8/1943 u. 9/1943.

Jahrgang 1944

Heft	Autor	Titel	Seite
1-2	Hoffmann, Heinrich	Vorwort	o. S.
1-2	Ankwicz-Kleehoven	Frauenbildnisse aus drei Jahrhunderten	1-12
1-2	Frank, A.	August von Pettenkofen (1822-1889)	13-27
1-2	Leitich	Das Wiener Stadtbild um die XVIII. Jahrhundertwende	28-37
1-2	Kuchling	Die Sarkophagskulpturen der Medici-Kapelle	38-46
1-2	Adriani, Gert	Niederländisches Volksleben in Handzeichnungen	47-54
1-2	o. V.	Die deutsche Kleinstadt im Winter. Zu Radierungen von Paul Geissler	55-61
1-2	Div.	Kunstnachrichten	62
3-4	Hoffmann	Vorwort	o. S.
3-4	o. V.	Die Niederländer-Sammlung des zukünftigen Linzer Führermuseums	3-17
3-4	Ottmann	Karl Blechen. 1798-1840	18-29
3-4	o. V.	Französische Maler am Ausgang des 19. Jahrhunderts	30-40
3-4	Ankwicz-Kleehoven	Giovanni B. Piranesi 1720-1778	41-51
3-4	o. V.	Die Bücher des Frontarbeiters	52-56
3-4	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	57-58
5-6	W. B. (Buchowiecki?)	Murillo als Maler des Kindes	1-5
5-6	Frank, Albert	Wilhelm Leibls zerschnittene Bilder	6-13
5-6	Buchowiecki	Das Liebespaar in der Kunst	14-23
5-6	o. V.	Spanische Städte. Zu Radierungen von A. Ziegler	24-29
5-6	Fischer-Colbrie	Ein Maler des Salzkammergutes. Zu Aquarellen von Franz X. Neuhuber	30-34
5-6	Klapsia, Heinrich	Bozzetti und Modelletti	35-39
5-6	Adriani	Raffaels Handzeichnungen	40-48
5-6	Ottmann	Tierzeichnungen alter Meister	49-54
5-6	o. V.	Der Triumph des Todes	55

5-6	Div.	Kunstnachrichten	56
7	Ottmann	Hans Thoma. 1839-1924	1-9
7 ⁴	Ankwicz-Kleehoven	Die Wiese. Betrachtung zu einem Bild von Willy Kriegel	10-17
7	Kuchling	Betrachtung von Werken Donatellos	18-26
7	Schilder, Franz Michael	Über ein Bild von Claude Lorrain	27-28
7	Div.	Kunstnachrichten, Neue Bücher	28
9-10	Buchowiecki	Das Stilleben	1-9
9-10	Adriani	Niederländische Sittenbilder	10-18
9-10	o. V.	Die Große Deutsche Kunstausstellung München 1944	19-38
9-10	Kuchling	Handzeichnungen niederländischer Meister	39-46
11-12	Ottmann	Ludwig Richter 1803-1884	3-13
11-12	Adriani	Peter Paul Rubens	14-25
11-12	Strobl	Venedig als künstlerisches Erlebnis	26-35
11-12	Becher, H. v.	Die Malerfamilie Marko	36-41
11-12	Reichel, Anton	Adolf Menzel. Handzeichnungen aus dem Besitz der Albertina	43-50
11-12	Ankwicz-Kleehoven	Französische Rokokozeichnungen	51-52

⁴ Für Juli 1944 existieren zwei Hefte – eines mit einem Cover „Hans Thoma: Laufenburg am Rhein“, eines mit „J. B. Greuze: Studienkopf“. In letzterem findet sich nur ein einziger Aufsatz, nämlich über Handzeichnungen. August 1944 dagegen ist keine Ausgabe erschienen

Anhang II: Covers

Im Folgenden werden die Covers und, gegebenenfalls die Zitate auf den Frontispizen jeder Ausgabe von Kunst dem Volk angeführt. Ab Dezember 1939 entsprechen die Angaben zu den Covers den wortwörtlichen Bildunterschriften.

Jahrgang 1939

Jänner-Februar

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Wir werden die Künstler entdecken und fördern die dem Staat des deutschen Volkes den kulturellen Stempel der germanischen Rasse als einen zeitlos gültigen aufzuprägen vermögen. Der Führer. Rede zur Kulturtagung am Reichsparteitag 1935“. Foto: Hitler zeichnet.

März

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Keine Zeit kann sich herausnehmen, von der Verpflichtung der Kunstpflege entbunden zu sein. Sie würde im anderen Fall nicht nur die Fähigkeit des Kunstschaffens, sondern auch die des Kunstverstehens und Kunstlebens verlieren. Der Führer, Rede zur Kulturtagung am Reichsparteitag 1935“

April

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Kraft und Schönheit sind die Fanfaren dieses Zeitalters, Klarheit und Logik beherrschen [sic] das Streben. Wer in diesem Jahrhundert aber Künstler sein will, muß sich auch diesem Jahrhundert weihen. Der Führer. Aus der Ansprache des Führers zur Eröffnungsfeier der Großen Deutschen Kunstausstellung 1938 im Haus der Deutschen Kunst in München.“

Mai

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir die Künstler auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes – mit – zu übernehmen durch die deutsche Kunst. Adolf Hitler.“

Juni

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Das Deutschland des 20. Jahrhunderts ist das Deutschland des Volkes dieses Jahrhunderts. Das deutsche Volk dieses 20. Jahrhunderts aber ist das Volk einer neuerwachten Lebensbejahung, hingerissen von der Bewunderung des Starken und Schönen und damit des Gesunden und Lebensfähigen. Adolf Hitler.“

Juli

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Frontispiz: „Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission. Adolf Hitler. Bronzetafel über dem Eingang zum Haus der Deutschen Kunst. Entwurf Prof. K. Schmid-Ehmen.“

August

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund)

September

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Oktober

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

November

Cover: Porträtkopf Bamberger Reiter vor gold-lila-gold gestreiftem Hintergrund

Dezember

Cover: Albrecht Dürer, Madonna mit der Birne, Wien, Kunsthistorisches Museum

Jahrgang 1940

Januar

Cover: P. P. Rubens, Boreas entführt die Oreithyia, Wien, Akademie der bildenden Künste

Frontispiz: „Den nationalen Instinkt eines Volkes für die Größe einer künstlerischen Aufgabe kann man nur wecken durch die demonstrative Zurschaustellung der Kunst selbst.

Joseph Goebbels“

Februar

Cover: Gerard Dou, Der Arzt, Wien, Kunsthistorisches Museum

Frontispiz: „Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir die Künstler auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes – mit – zu übernehmen durch die deutsche Kunst. Adolf Hitler“

März

Cover: Giovanni Bellini, Junge Frau bei der Toilette (Ausschnitt, Wien, Kunsthistorisches Museum)

Frontispiz: „Soweit ich aber nun vom wirklichen Volk rede, wird niemand bestreiten, daß es uns gelungen ist, in wenigen Jahren zwischen der deutschen Kunst und diesem deutschen Volk wieder eine innige Verbundenheit herzustellen. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung“

April

Cover: Johann Baptist Reiter, Gratulanten, Landesmuseum Linz / Neuerwerbung

Frontispiz: Vorwort Heinrich Hoffmann

Mai:

Cover: Hans Holbein d. J., Der Kaufmann Georg Gisze, München, Pinakothek

Frontispiz: „Die einfachste, aber auch schlechteste Finanzierungsmethode ist die hemmungslose Geldschöpfung, die schließlich eine Inflation zur Folge haben muß. Auf sie verzichtet der Nationalsozialismus aus sozialer und nationaler Verantwortung“ Reichs-

wirtschaftsminister und Präsident der Deutschen Reichsbank WALTHER FUNK [mit Foto]

Juni

Cover: Palma Vecchio, Violante, Wien, Kunsthistorisches Museum

Frontispiz: „Ob es sich aber um die Baukunst handelt oder um Musik, um Bildhauerei oder Malerei, eines soll man grundsätzlich nie außer acht lassen: jede wahre Kunst muß ihren Werken den Stempel des Schönen aufprägen, denn das Ideal für uns alle hat in der Pflege des Gesunden zu liegen. Alles Gesunde aber allein ist richtig und natürlich. Alles Richtige und Natürliche ist damit schön. Es ist heute aber ebenso wichtig, den Mut zur Schönheit zu finden wie den zur Wahrheit. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung.“

Juli¹

Cover: Porträt Adolf Hitler (Maler nicht genannt)

Frontispiz: „Durch die Säle unserer Kunstausstellungen drängen sich hunderttausende und hunderttausende und begleiten so das Schaffen unserer Maler in ebenso gewandter wie zustimmender Aufmerksamkeit. Darin aber können wir den Beweis für die Richtigkeit der eingeschlagenen deutschen Kulturpolitik sehen. Denn wenn auch jede gottbegnadete kulturelle Leistung in ihrer Entstehung einem einzelnen zu verdanken ist, dann ist doch die Flamme, die aus diesem einzelnen schlägt, eine Offenbarung, die alle unbewußt in sich tragen. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938“

August²

Cover: Elk Eber, Kampf in Warschau-Vorstadt

Frontispiz: „So werden wir uns langsam zur wahren künstlerischen Gewissenhaftigkeit erziehen. Sie verhindert am ehesten das Abgleiten in eine verderbliche, blasierte Übersättigung. Sie weitet das Auge und schärft das Auge und das Gehör für die Wunder der künstlerischen Arbeit in der unbegrenzten Welt des Kleinen. Sie wird mithelfen, einst ein ganzes Volk teilnehmen zu lassen an der Entstehung und Gestaltung der gewaltigen nationalen Kunstwerke, nicht nur im Groben gesehen, sondern auch in den einzelnen Feinhei-

¹ Sonderheft GDKA

² Sonderheft GDKA

ten. Und erst dann wird man wieder von einer wirklich neuen Kunst-Epoche reden dürfen. Dann wird die Nachwelt einst vom Wunder einer Zeit berichten können, in der inmitten einer der gewaltigsten politischen Erneuerungen der Geschichte, unbeirrt durch allen Kampf und alle Wirrnis der Welt, in den deutschen Landen die Kultur in reichster Entfaltung zu blühen begann.

Unser Volk aber wird in stolzer Ehrfurcht dann die Werke hüten, die wir heute einfügen in den ewigen Schatz der Kunst. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938“

September

Cover: Friedrich v. Amerling, Die Lautenspielerin, Wien, Galerie des XIX. Jahrhunderts
Frontispiz: „Wie sehr das Volk an den künstlerischen Leistungen einer Zeit Anteil nehmen kann, wissen wir aus zahlreichen Beispielen der Vergangenheit und erleben es aus ebenso vielen beglückenden Anzeichen der Gegenwart. Die größten Meisterwerke der antiken Baukunst, die Leistungen ihrer Bildhauerei und Malerei galten als Nationaleigentum, ja als Nationalheiligtümer, aber nicht infolge irgendeines kaufmännischen Wertes, der etwa den von heutigen Händlern gemachten Marktpreisen entsprochen haben könnte, nein, sondern infolge der inneren Anteilnahme, in der ein ganzes Volk, ja damals ein ganzer Staat, die Geburt und das Werden eines solchen Werkes erlebt hatten. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938“

Oktober

Cover: Vermeer van Delft, Die Kupplerin (Ausschnitt), Dresden Staatliche Gemäldegalerie

Frontispiz: „Die Genies sollen daher nicht als das Abnormale gelten, sondern müssen nur die überragende Ausnahme sein, d. h. ihre Werke haben durch die ihnen eigene zwingende Überlegenheit so sehr an Helligkeit zu gewinnen, daß sie die anderen gleichgearteten Leistungen überstrahlen und so die gesunde Masse eines Volkes in kurzer Zeit wie selbstverständlich in den Bann ihrer Leuchtkraft ziehen. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938“

November

Cover: Franz v. Lenbach, Hirt mit Ziegen / München, Privatbesitz

Frontispiz: „Die Kunst hat die Aufgabe, die Tugenden zu wecken und nicht die Laster zu verherrlichen. Sie muß den Geschmack eines Volkes veredeln, nicht aber ihn unsicher und gemein machen. Dafür zu sorgen, daß es immer Ziel und Zweck der Kunst ist, diesen hohen Idealen zu dienen, das obliegt einer verantwortungsbewußten Staats- und Volksführung, die darüber zu wachen hat, daß die Funktionen des nationalen Lebens die Kraft des Volkes stärken, nicht aber sie schwächen. Aus der Ansprache des Reichsministers Dr. Goebbels auf der Festsitzung der 3. Jahrestagung der Reichkammer der bildenden Künste in München“

Dezember

Cover: Peter Paul Rubens, Madonna / München, Privatbesitz

Frontispiz: „Es ist daher aber auch nur zu verständlich, daß nicht nur das Volk eine innere Anteilnahme an seiner wirklichen Kunst zu allen Zeiten besessen hat, sondern daß umgekehrt auch die Künstler in innerster Anteilnahme all dem gegenüberstanden, was die Völker erlebten, d. h. was die Menschen im Fühlen, Denken und Handeln beherrschte. Und dies nicht nur in dem mehr bildhaften Sinn, daß der Ablauf des einzelnen menschlichen Lebens in Glück und Unglück, Reichtum und Armut, Höhe und Niedertracht, Liebe und Haß seine Motive abgab für die Prägung der künstlerischen des Dichters, Sängers oder Bildners, daß sich aus des Volkes Kampf die Helden abhoben und so für den beschreibenden Dichter, den gestaltenden Plastiker, den Maler oder den Dramatiker den lebensvollen Vorwurf lieferten. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938“

Jahrgang 1941

Jänner

Cover: Rubens, Die drei Grazien, Wien, Akademie der Bildenden Künste

Frontispiz: „Die Größe eines kulturellen Zeitalters kann nicht gemessen werden am Umfang der Ablehnung früherer kultureller Leistungen als vielmehr am Umfang eines eigenen kulturellen Beitrages, von dem sich erwarten läßt, daß er von den Nachkommen als genügend wertvoll angesehen wird, dem gesamten Kulturschatz endgültig eingegliedert und damit weiter vererbt zu werden. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

Februar

Cover: Pieter Bruegel d. Ä., Winterlandschaft (Ausschnitt aus dem Betlehemitischen Kindermord), Wien, KHM

Frontispiz: „Daher ist es eine große und erhebende Aufgabe, durch eine wirkliche Pflege der Musik, des Theaters, der Bildhauerei und Malerei, besonders aber der Baukunst diesem Kulturverfall Einhalt zu gebieten. Wir müssen es dabei zu erreichen versuchen, daß sich nicht nur die Künstler bilden, sondern daß durch sie auch das Volk gebildet wird, daß die Augen immer klarer sehen lernen und sich das Gefühl für schöne und edle Proportionen entwickelt und vertieft und das Gehör sich verfeinert und daß damit das Verständnis wächst nicht nur für die künstlerischen Schöpfungen im Großen gesehen, sondern auch für die einzelnen feinen Details. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Reichskulturtagung 1938.“

März

Cover: Rembrandt, Selbstbildnis mit seiner Gattin Saskia, Dresden, Gemäldegalerie

Frontispiz: „Es wird daher heute die Kunst aber ebenso der Herold und Kündler jener gesamten Geisteshaltung und Lebensauffassung sein, die die jetzige Zeit beherrschen. Und dies nicht nur deshalb, weil diese Zeit den Künstlern die Aufträge erteilt, sondern weil die Ausführung dieser Aufträge nur dann auf Verständnis stoßen kann, wenn sich in ihr das Wesen des Geistes dieser Zeit offenbart. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

April

Cover: Ferdinand Georg Waldmüller, „Kinder in einem Fenster, München, Privatbesitz

Frontispiz: „Hätte in Deutschland der Nationalsozialismus nicht in letzter Stunde gesiegt und den jüdischen Weltfeind zu Boden geworfen, dann würde entsprechend der vom Judentum beabsichtigten politischen und menschlichen Entwertung unseres Volkes auch die Entwertung, weil Entfremdung unserer Kunst planmässig fortgeschritten sein. Es ist aber daher selbstverständlich, dass nach unserem Sieg die deutsche Kunst – und erst seit dem können wir überhaupt wieder von einer solchen reden – ihre innersten Impulse aus jener Auffassungswelt empfängt und empfangen muss, der die nationalsozialistische Revolution zum Durchbruch und Siege verholfen hat. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

Mai

Cover: Jan Vermeer van Delft, Bildnis eines lesenden Mannes, Wien

Frontispiz: „Die grossen Künstler aber waren in solchen Zeiten die Lieblinge des Volkes / die einzigen wirklichen Könige von Gottes Gnaden / weil in ihnen die sonst so stumme Seele eines Volkes die Kraft einer durch Gott begnadeten Äusserung erhielt. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

Juni

Cover: Johann Michael Rottmayr, Die Opferung Iphigeniens, Wien, Barockmuseum

Frontispiz: „Die Kunst lebt nicht mehr im luftleeren Raum. Ohne gemein zu werden, ist sie allgemein geworden. Damit sind die Voraussetzungen geschaffen zum Anbruch eines grossen deutschen Kulturzeitalters, das sich würdig an die Seite unseres monumentalen politischen und wirtschaftlichen Neubaus stellen kann. Dr. Joseph Goebbels.“

Juli

Cover: Josef Weidner, Das Wiener Milchmädchen, Wien, Privatbesitz

Frontispiz: „Die gigantischen Werke im Zeichen der kulturellen Wiederaufrichtung des dritten Reiches werden aber einst zum unveräusserlichen Kulturgut der abendländischen Welt gehören, genau so, wie es die grossen Kultur-Leistungen dieser Welt in der Vergangenheit heute für uns sind. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

August

Cover: Franz Triebisch, Berlin, Bildnis des Führers

Frontispiz: „Es ist, als ob Millionen Menschen gewartet hätten auf diese Verkündung einer ihnen im Unterbewusstsein von jeher vorschwebenden künstlerischen Offenbarung. Der Führer. Aus der Rede des Führers auf der Nürnberger Kulturtagung 1938.“

September

Cover: Richard Heymann, München, In sicherer Hut

Oktober

Cover: Ferdinand Georg Waldmüller, Die drei Nymphen des Homer, verkauft durch das Dorotheum, Wien

November

Cover: Franz Eybl, Liebespaar am Fenster, München, Privatbesitz

Dezember

Cover: Sandro Botticelli, Madonna

Jahrgang 1942

Jänner

Cover: Moriz [sic] von Schwind, „Die Hochzeitsreise“

Februar

Cover: Carl Blechen, „Die Villa d’Este / Schloß Berlin

März

Cover: Tizian, „Die irdische Liebe, Ausschnitt aus dem Gemälde ‚Himmlische und irdische Liebe‘ / Rom, Galleria Borghese

April

Cover: Karl Truppe, „Bildnis des Führers“

Mai – Juni

Cover: Frans Hals, „Hille Bobbe“ [=Malle Babbe]
„Unsere Mitarbeiter“

Juli

Cover: Anton Romako, „Traubenpflückende junge Italienerin“

August³

Cover: Wilhelm Sauter, Karlsruhe, Übergang am Oberrhein, 1940

September⁴

Cover: Sepp Hiltz, Bad Aibling, Die Wetterhexe

Oktober

Cover: Lucas Van Valckenborch, Ausschnitt aus dem Gemälde „Der Sommer“

³ Sonderheft GDKA

⁴ Sonderheft GDKA

November

Cover: Francisco de Goya, Die Wasserträgerin, Budapest, Museum der bild. Künste

Dezember

Cover: Fritz Aug. Kaulbach, Mädchenbildnis, München, Privatbesitz

„Unsere Mitarbeiter“

Jahrgang 1943

Jänner

Cover: Friedrich v. Amerling, Fischerknabe, Wien Galerie des XX. Jahrhunderts⁵

Februar

Cover: Georg F. Waldmüller (1793-1865), der Geburtstagstisch, München, Privatbesitz

März

Cover: Peter Fendi, Der Sämann⁶

April-Mai

Cover: J. Vermeer van Delft, Die Künstlerwerkstatt – Neuerwerbung für die Galerie in Linz

Juni

Cover: Pieter Breughel d. Ä., Martinsfest (Fragment), KHM⁷

Juli

Cover: Nicolas Lancret, Schäferszene

August

Cover: Richard Heymann, München, Friedliche Stunde

September

Cover: Rosl Popp, München, Dorffrühling

Oktober

Cover: Karl Spitzweg, In der Klausur / München, Privatbesitz

November

⁵ Bildunterschrift findet sich im Inneren des Heftes, nicht direkt am Cover

⁶ Bildunterschrift findet sich im Inneren des Heftes, nicht direkt am Cover

⁷ Bildunterschrift findet sich im Inneren des Heftes, nicht direkt am Cover

Cover: Anton Weiss, Blumenstück / München, Privatbesitz

Dezember

Cover: Philipp Otto Runge, Der Kleine Morgen (Ausschnitt) / Hamburg, Kunsthalle

Jahrgang 1944

Jänner-Februar

Cover: Francisco di Zurbaran, Bildnis einer spanischen Dame

März-April

Cover: Jacob van Loo, Liebespaar

Mai-Juni

Cover: Bartolomé E. Murillo, Kinder mit Silbergeld

Juli

Cover: Hans Thoma, Laufenburg a. Rh., Berlin, Nationalgalerie

September-Oktober

Cover:

November-Dezember

Cover: Albrecht Altdorfer, Die Geburt Christi / Wien, Kunsthistorisches Museum

Anhang III: Interview Heimo Kuchling⁸

Nina Schedlmayer: Wie erinnern Sie sich an die Anfänge der Zeitschrift „Kunst dem Volk“?

Heimo Kuchling: Das Problem für uns in Wien war zweischichtig: Wir haben keine „entartete“ Kunst gehabt und hier in Wien kein Haus der Deutschen Kunst. Der [Arthur] Seyß-Inquart, der hat zum Beispiel dem Kunsthistorischen Museum einen sogenannten Vermeer geschenkt, der kein Vermeer war. [Bruno] Grimschitz, der Kunsthistoriker, der auch Ordinarius im kunstgeschichtlichen Institut war, hat sofort gesagt, das nimmt er nicht – das ist kein echtes Bild. Darauf hin hat er über Nacht die Generaldirektion der österreichischen Museen verloren und ist ins Belvedere, von dem er her gekommen ist, wieder zurückgeschickt worden. Der Hauptschriftleiter Strobl hat schon vor den Nazis die Zeitschrift „Österreichische Kunst“ gemacht. Der war Maler von Beruf, hat an der Akademie hier in Wien fertig gemacht und hat dann – weil er eigentlich mit dem, was er gemalt hat, nicht einverstanden war, auch keine Verkaufschancen hatte – mit anderen Leuten die Zeitschrift „Österreichische Kunst“ gegründet. 1938, als die Nazis einmarschiert sind, ist er vor dem Problem gestanden, was mach ich mit der Zeitschrift. Er war ein illegaler Nazi, selbstverständlich, und hat die Zeitschrift dem Heinrich Hoffmann verkauft.

Woher kannten sich die beiden?

Der Hoffmann war insoferne bekannt, als er ein Hauptjuror der Ausstellungen im Haus der Deutschen Kunst war. Die [Große Deutsche Kunst-]Ausstellung ist erstmals im großen Stil 1938 gezeigt worden. Sie dürfen nicht vergessen: Innerhalb des „Dritten Reiches“ hat es drei Kunstströmungen gegeben. Die eine vertrat [Paul] Schultze-Naumburg mit [Alfred] Rosenberg und Hitler; die zweite war die Görings, und die dritte war der spätere Arbeitsminister, der [Robert] Ley. Der hat, was mir unerklärlich ist, eine Ausstellung von Grafik durch die Großindustrie geschickt, die nur Werke von „entarteten“ Künstlern gezeigt hat. Ich habe die letzte Ausstellung, die da stattgefunden hat, in Wiener Neustadt im unterirdischen Flugzeugwerk gesehen.

Mich interessiert vor allem Karl Strobl.

⁸ Das Interview wurde am 16.12.2008 im Büro von Heimo Kuchling geführt und im Juli 2009 von ihm autorisiert.

Hoffmann war der einzige Interessent für die Zeitschrift. Es hat schon gegeben die „Kunst im Dritten Reich“, das war nämlich die eigentliche NS-Kunstzeitschrift. Der Strobl hatte ein Problem, das viele österreichische illegale Nazis hatten. Sie waren alle begeisterte Nazis, weil sie nie „Mein Kampf“ gelesen, nie den Rosenberg gelesen haben. Ich hab zufällig „Mein Kampf“ gelesen, da war ich vielleicht 14 Jahre alt.

Wie ist es aber zu der Zusammenarbeit zwischen Strobl und Hoffmann gekommen?

Heinrich Hoffmann war der einzige, der überhaupt eine Zeitschrift machen wollte. Der Strobl war am Anfang nationalsozialistisch orientiert. Wie die ersten Hefte vom Haus der Deutschen Kunst erschienen sind, hat er überhaupt erst gesehen, was im Haus der Kunst, das er ja nicht besucht hat vorher, gezeigt wird – ich hab das ja schon vorher gesehen. 1938, das war ein Spießrutenlauf. Wie Strobl gesehen hat, was dort gemacht wird, das nicht das ist, was ihm gefällt – er war ein Boeckl-Fan, war von Herbert Boeckl ungeheuer begeistert, hat zum Beispiel Boeckl-Zeichnungen auch während des Kriegs verkauft, damit Boeckl leben kann mit seiner Familie. Sie dürfen nicht vergessen, Wotruba oder Boeckl haben an der Akademie weniger verdient als ein Mittelschullehrer [...] Der alte Hoffmann hatte primitivist gelebt in München.

Haben sie ihn mal kennen gelernt?

Ja. Wir haben nie gewusst, wann er in Wien ist [...]. Der Hoffmann hat angeblich das Parteiabzeichen Nummer 4 gehabt, ich weiß aber nicht, ob das stimmt – es hat nämlich noch einen anderen hohen Nazi gegeben, der das Abzeichen Nr. 4 gehabt hat.

Wenn er nach Wien gekommen ist, hat er dann in der Redaktion vorbeigeschaut?

Der Hoffmann hat in erster Linie dem Strobl diktiert, was er machen soll. Der Strobl hat das bei den ersten drei Heften auch gemacht, und zwar ist da folgendes passiert: In einem der ersten Hefte, ich hab das leider nicht, da hat mich der Strobl gebeten, über alte Mosaiken zu schreiben, über römische und byzantinische. Das hab ich auch gemacht – und dann, wie die Zeitschrift herauskommt, sehe ich: Da ist noch ein ganz langer Passus dabei über die Mosaiken im Dritten Reich.

Den Sie nicht geschrieben haben.

Der war vom Strobl geschrieben, wie mir dann gesagt wurde.

Ihr Name steht aber trotzdem darunter.

Mein Name ist darunter gestanden, natürlich. [...] Damals war das selbstverständlich.

Nicht nur bei „Kunst dem Volk“, sondern auch bei „Kunst und Dekoration“ zum Beispiel.

Wie waren Ihre Begegnungen mit Heinrich Hoffmann?

Die waren sehr negativ. Wir haben ihn nur dadurch kennen gelernt, dass wir zwischen neun und zehn Uhr Vormittag ein ungeheures Gebrüll gehört haben. Da ist er besoffen gekommen, und wir haben gewusst: Das kann nur der Hoffmann sein.

Inwieweit hat er sich eingemischt in das Redaktionsgeschehen?

Während des Kriegs hat damals der Druck der Zeitschrift vier Wochen gedauert – jede Woche eine Farbe. Was war der Effekt? Der Hoffmann hat das gar nicht begriffen, der hat gesagt, sie sind ein schlechter Schriftsteller, ich werde sie entlassen [...] Der alte Hoffmann hat ja nicht einmal gewusst, was im Kunsthistorischen Museum hängt, der hat ja nichts gewusst. Der hat mich für unfähig gehalten, weil ich ihm gesagt habe, die Reproduktion haben wir nach einem Druck gemacht, da hat er gesagt, das müssen Sie vom Original drucken. Hab ich gesagt, das ist ja am Semmering, das hat er nicht gewusst – der hat nicht gewusst, dass die ganzen wertvollen Sachen dort im Luftschutzkeller sind!

Sie haben gesagt, er hat alles diktiert, was denn zum Beispiel?

Bei drei Heften hat er diktiert, was in ihnen enthalten sein soll. Und dann hat der Strobl gesehen beim ersten „Haus der Kunst“-Heft, was dort gezeigt wird – und war schockiert. Ich bin 1940 zur Zeitschrift gekommen, da war die Alternative, vor der ich stand: Kriegsindustrie oder was anderes, es hat ja nichts gegeben, ich war ja kein Nationalsozialist. Da hat mich der Strobl gefragt ob ich in die Redaktion kommen mag. Da hab ich gesagt, wenn ich nicht mit dem Hoffmann zu tun hab und nicht mit dem Haus der Kunst, so komme ich. Und das war möglich für ihn, weil die Hefte fürs Haus der Kunst nicht in Wien gemacht worden sind; die Klischees sind in Nürnberg gemacht worden und die Hefte sind in München gedruckt worden. Und geschrieben hat meistens einer, den hab ich nicht gekannt, der war ein Nazi.

[Der spätere Herausgeber des „Stern“] Henri Nannen hat manchmal geschrieben.

Heinrich Nannen war aber kein Nationalsozialist, sondern ein alter Kritiker, der auch für „Kunst und Dekoration“ geschrieben hat [...] Das Problem war ja, dass in der ersten Zeit des Nationalsozialismus nur Kunsthistoriker tätig waren, die vor dem Nationalsozialismus ausgebildet worden sind, wie der Journalist Nannen. Das war ein Problem der Nazis, was ich von dem Hoffmann gewusst habe, nicht vom Heinrich sondern von seinem Sohn. Der war bei der HJ, ein junger Mann, groß, kräftig, ausgefressen, 44 in der Redaktion, da war ich Zeuge: Der junge Hoffmann kommt zu seinem Vater, schlägt die Hacken zusammen, und sagt, ich geh zur Wehrmacht, mein Führer ruft mich. Darauf sein Vater: du Trottel,

du Sau, du Rindviech – du bist mein einziger Sohn, du darfst gar nicht zur Wehrmacht gehen, du darfst gar nicht aufgenommen werden! Das war ein Gebrüll, sag ich Ihnen.

Der Sohn von Hoffmann war auch in der Redaktion präsent?

Der junge und der alte Hoffmann wollten – nachdem wir die „Haus der Kunst“-Hefte gebracht haben – dass wir Artikel über alte Wiener Akademieprofessoren bringen. Das haben wir nicht gemacht. Es war so, dass sich der Strobl überlegt hat, über moderne Kunst – zum Beispiel Boeckl – kann man nicht schreiben; also das einzige, was uns übrig bleibt, ist, über alte Kunst zu schreiben, über etwas, das nicht mehr gemacht wird Und zwar so zu schreiben, dass rauskommt, dass die alte Kunst, auf die sich die Nazis berufen haben – sie haben sich ja auf die Antike berufen, mit Breker und Thorak – da hat der Strobl gemeint, dass diese Parallelität nicht statthaft ist [...]

Aber der Strobl war ja selber so ein Nazi, warum hat er sich dagegen verwehrt?

In dem Moment, wo er gesehen hat was im Haus der Kunst passiert, war er schockiert, auch ganz andere Maler nebenbei. Der Strobl [...] war Burgenländer, ist in Wien aufgewachsen, seine Familie ist aus dem Burgenland gekommen, da hat er Störche in Rust gemalt.

Wie wurden die Themen ausgewählt, die im Heft behandelt wurden?

Der Strobl hat geglaubt, er wird über Manet und diese Leute schreiben können, als der Hoffmann das übernommen hat. Damit wir wissen, was wir schreiben dürfen und was nicht, haben wir die „Vertraulichen Informationen“ bekommen, das war von der Reichspressekammer ausgeschickt an die Redaktionen, wo genau drinnen gestanden ist, was nicht geschrieben werden darf.

Und die waren auch auf Kunst spezifiziert?

Wir haben die für Kulturzeitschriften bekommen.

Wie sind die Artikel ausgewählt worden?

Der Strobl hat Leute ausgewählt, die Ehrenarier werden wollten, wie zum Beispiel der [Hans] Ankwicz-Kleehoven, der Halbjude war [...] Die anderen waren lauter Schriftsteller, die von den Nazis nicht anerkannt worden sind. Der, wie heißt er...

Walther Buchowiecki?

Der Buchowiecki war damals im Museum der Stadt Wien Direktor.

Franz Ottmann?

Die Sache war ja die: Buchowiecki ist ja nicht erst unter den Nazis hingekommen, sondern ist von den Nazis übernommen worden. Sind ja alle übernommen worden, die nicht

notiert waren als Angehörige der Kommunistischen Partei oder der Sozialisten. Ein Maler, Paul Kirnig, war Kommunist, wurde aber nicht gefunden, weil er in Moskau als Kommunist eingetragen war. [...]

Und die Artikel über alte Meister, hat der Strobl bestimmt, worüber da geschrieben wurde?

Es gab Artikel, die von Hoffmann initiiert worden sind. Beispiel, sie finden unter [Gert] Adriani, den finden Sie öfter, er war der Kunsthistoriker, in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums: Der hat sofort einen Artikel schreiben müssen im Auftrag vom Hoffmann über das [gefälschte] Vermeer-Bild, das der Seyss-Inquart nach Wien gebracht hat. Und da gehe ich zu ihm ins Museum und frage: Herr Doktor, wie können sie das machen – er sagt wenn ich es nicht mache, macht's wer anderer. Der war froh, dass er im KHM gesessen ist.

Waren Sie jeden Tag in der Redaktion?

Jeden Tag. Ich habe die „Kunstmeldungen“ gemacht; das, was ich über die Kunst im Dritten Reich schreiben hätte sollen, hab ich nicht geschrieben. Da hab ich gebracht, dass der Picasso 60 Jahre alt geworden ist, und da kommt der Dr. [Gustav] Künstler – seine Frau war ja die Vita – wie können Sie den Juden Picasso in Ihrer Zeitschrift nennen? Sag ich, erstens ist er kein Jude, zweitens ist er der bedeutendste Maler, der überhaupt lebt. Er war schockiert, dass ich Picasso als bedeutenden Maler hinstellte. Wer hat nach dem Krieg in Wien als erster über Picasso gesprochen? Der Dr. Künstler.

Sind Sie mit dem Strobl...

Der hat nie „Heil Hitler“ gesagt, sondern immer, wenn irgendeiner von der Partei gekommen sind – sind ja oft da gewesen – „Heul Hitler“. Das haben die nicht begriffen, die waren ja blitzdumm. Man darf nicht vergessen, die hohen Nazis waren von einer unbeschreiblichen Dummheit. Es sind ja alle Sachen zensuriert worden. Damit meine Sachen nicht zensuriert werden, war ich weder bei der Reichspressekammer noch bei der Reichsschrifttumskammer. Ich hätte müssen beiden beitreten.

Wie sind Sie dem entgangen?

Das waren Formulare, die hab ich in den Papierkorb geworfen.

Sie sind nie belangt worden?

Ich war nicht fassbar, für die war ich nicht existent. Der Strobl ist sehr viel unterwegs gewesen. Hat sich sogar die Freiheit genommen, über Spanien nach Portugal zu fahren, das war nur für die höchsten Nazis zugänglich, für die anderen war das streng verboten.

Dass er nach Portugal gefahren ist, hab ich gewusst. Ich hab ihm ja das alles besorgt, dass er dorthin fahren kann. Mich haben sie ja nicht gekannt, ich war ja inkognito, völlig bedeutungslos. Und da bin ich von der Gestapo gerufen worden, da hat mich ein Gestapo-Offizier gefragt, ob ich weiß, wo der Strobl ist. Sag ich nein. Sie haben ihn nämlich nicht gefunden, er war nicht in Berlin, nicht in Paris, er war nirgendwo, er war nicht in Madrid, er war in Prag nicht und auch nicht in Warschau.

Wissen Sie, wie das Verhältnis war zwischen Hoffmann und Strobl?

Der Hoffmann war auf Strobl angewiesen, weil damals Wehrpflicht war und die Männer eingerückt waren. Der Hoffmann hat schon früh für mich einen Ersatz gesucht und gefunden. Das war ein Kölner Kunsthistoriker, ich hab mich gut verstanden mit ihm. Dann hat er mich gefragt, wissen sie, warum ich da bin. Hab ich gesagt, natürlich, Sie sollen mich ersetzen. Sagt er, na sie brauchen keine Angst haben, Sie werden in der Redaktion bleiben. Da hab ich die Schriftleiterprüfung schon gemacht gehabt.

Wie ging die Schriftleiterprüfung vor sich?

Das war ein schlechter Witz. Da war ein gewisser Müller-Guttenbrunn [...] Da mussten alle, die Redakteure beziehungsweise Schriftleiter werden wollten, eine Prüfung ablegen. Da war zuerst ein Kurs mit verschiedenen Leuten vom Reichspressezentrum wie der Dietrich, der Reichspressechef, ein sehr gefährlicher Mann.

Das ging quer durch die Redaktionen, das musste jeder machen?

Der Strobl war schon Redakteur, bevor die Nazis gekommen sind. Der hat das nicht machen brauchen. Ich war ja kein Schriftleiter, sondern freier Schriftsteller. Ich habe einen Kurs gemacht, da haben irgendwelche Nazis gesprochen. Ich kann mich erinnern, eine Frau hat gesagt, wenn wir den Krieg gewinnen wollen müssen wir Gewehr bei Fuß stehen [...] und einen hab ich dann gefragt, sagen Sie wo stehen die Russen eigentlich? Da hat es ja verschiedene Nachrichten gegeben. Da hat er gesagt, das wissen Sie nicht? Das müssen Sie doch wissen! Da gibt's verschiedene Nachrichten darüber, sage ich. Sagt er: Die Russen stehen da drüben!

Warum wurde so viel über alte Kunst geschrieben?

Weil der Strobl mit der Kunst im Dritten Reich nicht einverstanden war, sondern sie absolut abgelehnt hat. Eine andere Kunst hat es nicht gegeben. Also war die Ausweichmöglichkeit die Kunst der alten Meister. Da durften wir aber nicht so schreiben wie in der „pause“ geschrieben wurde, obwohl der Redakteur ein guter Mann war – trotzdem hat er die Skulptur des Dritten Reiches mit der antiken Skulptur verglichen

Wobei Sie ja vorher erzählt haben, dass Strobl Ihren eigenen Artikel über die Mosaiken plötzlich ohne Ihr Wissen um die Mosaiken der NS-Propaganda erweitert hat.

Die Nazis haben versucht, Thorak und Breker in Verbindung zu bringen mit der griechischen Antike. Da hat der Strobl gesagt, wenn wir weiter über alte Kunst schreiben, dann nur so, dass keinerlei Hinblick auf die Kunst der Gegenwart möglich ist.

Es gab aber auch Berichte über Thorak und Breker in „Kunst dem Volk“.

Das hat der Ankwicz-Kleehoven geschrieben, weil er Ehrenarier werden wollte. Da hab ich zum Beispiel einen Artikel geschrieben über Michelangelo, über die naturalistische Tendenz in der Renaissance. Das hat ein Freund Hoffmanns gelesen und gesagt, das ist ja eine anti-nationalsozialistische Tendenz drin! Der Hoffmann wollte mich dann nach Steinhof bringen.

Damit hat er Ihnen gedroht?

Der hatte von Bildern gar keine Ahnung. Ich geb Ihnen nur ein Beispiel: Er kommt einmal zu mir und sagt, ich hab Aquarelle von Rudolf von Alt angeboten bekommen. Sag ich, zeigen Sie mir die. Ich sage, die sind nicht von Rudolf von Alt. Warum, fragt er, böse. Sag ich: Der Imitator hat Schatten gemalt, aber der Alt hat keine Schatten gemalt. Sagt er, das müssen Sie mir beweisen, sag ich, wir haben ja einige Artikel über Rudolf von Alt gebracht, sie brauchen nur die Bilder anschauen. Wenn Sie da einen Schatten finden, hab ich Unrecht. Er hat sich in der Albertina die Arbeiten zeigen lassen, da hat er natürlich auch keine Schatten gefunden.[...] Ich wollte Vorlesungen für die HJ machen, das hat der Strobl Gott sei dank verhindert, der hat gesagt, da sind Sie am nächsten Tag im KZ [...].

Wie war das mit den Artikeln, haben Sie dem Strobl gesagt, ich möchte über etwas bestimmtes schreiben?

Nein, die waren auf Auftrag. Es gibt ja auch Artikel, die sind mit „H. K.“ signiert. Das haben wir vereinbart, dass ich, wenn ich zwei oder mehr schreibe, nur mehr mit „H. K.“ signiere oder gar nicht.

Also Sie wurden vom Strobl beauftragt?

Er hat mich über das schreiben lassen, worüber die anderen nicht schreiben wollten oder konnten.

Und die anderen?

Adriani aus dem Kunsthistorischen Museum hat auf Wunsch von Hoffmann geschrieben, nicht auf den von Strobl; der Ankwicz-Kleehoven wollte Ehrenarier werden, hat deswegen geschrieben.

Und die waren alle freie Mitarbeiter?

Ja. Der Ottmann war Kunsthistoriker, der hat während der Nazizeit nichts verdient, der war geächtet, deswegen hat der Strobl ihn schreiben lassen.

Warum war Ottmann geächtet?

Er war studierter Kunsthistoriker [...], er war vor allem für Kunst des 19. Jahrhunderts zuständig, sehr guter Kenner von Biedermeier, Waldmüller. [...] Er war geächtet, weil er das Haus der deutschen Kunst nicht anerkannt hat, und weil Sedlmayr nach Wien gekommen ist, der war ein sehr merkwürdiger Mensch. [...]

Und Sie waren auf der Kunstgewerbeschule und haben dort Vorlesungen über Kunstgeschichte gehört?

Ich war dort Schüler, habe die Prüfungen gemacht, habe als Kunstgeschichte-Professor den Reisenhofer kennengelernt, der hat an der Kunstgewerbeschule Kunstgeschichte vorgelesen. Dann habe ich eine ganze Reihe von Leuten, Grimschitz, Oettinger und andere, gehört. Als wir bei „Kunst dem Volk“ beschlossen haben, über Alte Kunst zu schreiben, hab ich mich zwangsweise mit alter Kunst beschäftigt.

Haben Sie Kunstgeschichte dann dort fertigstudiert?

Nein, ich war einmal Gasthörer [...]

Wer waren die Kunsthistoriker die Sie gehört haben?

Sedlmayr, Oettinger haben gelesen, beide waren ja keine Nazis. Der Grimschitz war illegaler Nazi, ist auf der Universität aufgenommen worden, hat aber nicht im nationalsozialistischen Sinne gesprochen, auch der Sedlmayr nicht. Der ist aber mit einem Parteiabzeichen zur Vorlesung gekommen, das hat sonst niemand auf der philosophischen Fakultät gemacht. Und dann ist er einmal zu spät gekommen; erscheint in Hauptmanns-Uniform und sagt: Wissen Sie, ich hab die Nachrichten im Radio gehört, die Siege, die wir in Polen errungen haben, das hat mich so begeistert, dass ich nicht weg konnte.

Hat Fritz Novotny auch für „Kunst dem Volk“ geschrieben? Er ist in verschiedenen Mitarbeiterlisten angeführt, aber kein einziger Artikel ist von ihm gezeichnet.

Der hat, glaub ich, nicht geschrieben. Der war ein sehr guter Mann, einer der besten, die ich damals kennen gelernt habe. Der hat eine ungeheure Abneigung gegen die Nazis gehabt, der war ja bei der österreichischen Widerstandsbewegung: in die wär ich ja über ihn gern eingetreten, die war aber hermetisch abgeschlossen, das war nötig. Es war ja nicht möglich, gegen die Nazis unmittelbar vorzugehen [...]

Wer hat bestimmt, was erscheint?

Bei den ersten vier Heften hat der Hoffmann mitgeredet, dann gab es nur mehr ein, zwei Artikel, die man bringen musste.

Sonst hat alles der Strobl überlegt?

Ja, der Strobl hat die Themen angegeben, die Abbildungen gehen fast alle auf meine Kosten.

Die Auswahl der Abbildungen?

Ja.

Was am Cover war, hat das auch der Strobl bestimmt?

Ja. Ich habe immer geschaut, dass ich gute Reproduktionen bekomme, die Originale waren ja gut gesichert. [...] Hier, diesen Artikel hat der Adriani geschrieben, das war ein Wunsch von Hoffmann...

War der Hoffmann mit dem Adriani so gut befreundet, dass er sich Artikel von ihm gewünscht hat?

Überhaupt nicht. Habe nur gewusst, dass er unter Hitler nach Wien gekommen ist.

Das Heft ist ja sehr aufwändig gemacht, wie ging das denn mitten während des Kriegs?

Der Hoffmann hat ja alles bekommen. Wir haben die erste Abschiedsfeier von „Kunst dem Volk“ 1943 gemacht, 1944 ist es trotzdem weitergegangen, da haben wir noch Papier bekommen [...]. Dann hat er noch eine Ausgabe gemacht, Ende 44, aber eigentlich aus war es bei Kriegsende.

Hat sich die Zeitschrift hauptsächlich über die Inserate finanziert?

Der Hoffmann hat sehr viel Geld reingesteckt. Bitte, die Zeitschrift ist auch sehr gut gegangen.

Stimmt die Auflagenhöhe von 25.000, die im Impressum angegeben ist?

Das stimmt sicher. Es sind sehr viele Hefte ins Ausland gegangen. Ich habe einen Aufsatz geschrieben und den [August Liebmann] Mayer genannt, ich habe gewusst, der war Generaldirektor der bayrischen Museen und war Jude, 1933 ist der schon verschwunden.

Danach habe ich durch den Hoffmann erfahren, dass er ihn gelesen hat.

Jedenfalls: Der Hoffmann hat Geld in die Zeitung gesteckt? Dabei sind ja auch viele Inserate abgedruckt?

Das waren fast lauter Inserate von Firmen, die von Nazis übernommen worden sind, oder die Nazis gegründet haben, und die indirekt mit der bildenden Kunst zu tun hatten. [...] Da gab es eine Inserat-Schriftleiterin, die sehr nett war. Und die Kunstinformationen, die habe ich selber gemacht. Wir haben ja die „Vertraulichen Informationen“ bekommen. Da ist

genau drinnen gestanden, was man schreiben darf und was nicht. Picassos 60. Geburtstag durfte nicht genannt werden – natürlich hab ich ihn genannt! Die Informationen mussten jeden Monat verbrannt werden, was ja auch kontrolliert worden ist. Eines Tages geh ich runter, um die „Vertraulichen Informationen“ zu verbrennen. Sagt der junge Hoffmann, sagen Sie, sind Sie vereidigt? Musste man ja sein; sag ich nein – sagt er, ich bin ja auch nicht vereidigt. Mit „Heil Hitler“ ist niemand begrüßt worden, auch nicht der Hoffmann. Der Strobl hat gesagt „Heul Hitler“.

Die Redaktion von „Kunst dem Volk“ war wie das Atelier von Heinrich Hoffmann am Opernring, oder?

Ja, im ersten Stock war mein Büro, da hab ich auf den Burggarten gesehen [...] Das Schreiben über alte Kunst war die einzige Möglichkeit, um der Notwendigkeit einer Kunst im Dritten Reich zu entgehen. Der Hoffmann hat gesagt: Ihr schreibts immer nur über alte Kunst, schreibts doch über die Maler im Haus der deutschen Kunst! Wir haben nichts drauf gesagt. Der Hoffmann selbst hat von der ganzen Zeitschrift nichts gehabt.

Aber er hat doch viel Geld hineingesteckt?

Er hat nichts begriffen, nicht begriffen, dass der Druck vier Wochen dauert, nicht begriffen, dass wir kein anderes Papier als das doppelt gestrichene Kunstdruckpapier verwendet werden kann; er hätte natürlich gern gehabt, dass wir Werkdruck verwenden, was viel billiger gewesen wäre und leichter zu bekommen.

Was hatte er dann von der Zeitschrift?

Er hatte davon, dass er ein Kulturvertreter im Dritten Reich war.

Hat der die Sonderhefte zum 20. April mehr beeinflusst?

Die sind nicht in Wien gemacht worden, sondern in Nürnberg und München

Aber es haben Leute aus Oberösterreich, auch politische Persönlichkeiten, geschrieben?

Ganz am Schluss, wo die Klischeeanstalt in Nürnberg zerstört worden ist, war alles zerbombt...

Hat für die Sonderhefte zum 20. April der Hoffmann selber die Autoren beauftragt?

Das waren seine Leute, die hat er beauftragt, ich hab damit nichts zu tun gehabt. Wir haben auch erst nachher die Klischees bekommen, so gute hat es in Wien nicht gegeben.

Zuerst war da Goldumschlag, das haben wir aber dann fallen lassen [...] Die Überschrift hat der alte Grafiker gemacht, den die Nazis toleriert haben. Aber wir waren nicht in der Lage, einen Schriftmann einzustellen, der so geschrieben hätte, wie wir es gern gehabt hätten. Das ist handgeschrieben, nicht gesetzt. Das war ein alter Mann, der alle Schriften

des 19. Jahrhunderts perfekt beherrscht hat [...] Wir haben uns bemüht, dass keine Lücke im Text ist, das war eine grafische Selbstverständlichkeit, jetzt gibt es sowas gar nicht mehr.

Am Anfang der meisten Hefte standen, fett gedruckt, Zitate von Hitler oder Goebbels. Das war bestimmt eine Idee von Hoffmann, oder?

Das war die Einführung, das war für Hoffmann selbstverständlich [...] Ich habe alles mögliche bekommen, was ich hätte bringen sollen. Ich habe das in meinem Papierkorb abgelegt. Wir haben einen Verlagschef gehabt, der Hermann aus Osnabrück. Der hat mir eines Tages nach zwei Jahren gesagt, ich möchte Einblick in ihr Faszikel nehmen. Das war fast leer bis auf ein paar Brieferl, zwanzig ungefähr.

Was war dessen Aufgabe, Hoffmann war doch selbst Eigentümer des Verlags?

Der war der Hoffmann-Chef in Wien hier, Hermann hat der geheißten, 120-prozentiger Nazi. Der war nur kaufmännisch tätig, nur für Wien. Ich bin der Meinung, dass der Hoffmann von der Fotografie gar nichts verstanden hat. Sein Sohn hat eine Verwundetenjause beim Schirach fotografiert. Und die zwei Laboranten rufen mich, ich soll mir die Platten anschauen. Die waren aber leer – nichts als zwei dunkle Streifen. Da habe ich rekonstruiert, wie die entstanden sind; bei der Technik hat er einen doppelten Auszug gehabt, und hat nur die Optik, nicht die Schienen zurückgeschoben. Dann hat er das Tuch über die Kamera geschmissen [...] Am nächsten Tag hat er schon vergessen gehabt, dass er die Verwundetenjause fotografiert hat. Alles war total kaputt, was er in der Hand gehabt hat. Frag ich ihn: Herr Hoffmann, wo haben Sie fotografieren gelernt? Hat er ganz stolz gesagt, bei meinem Vater [...]

Das Lustigste war, ich hab einen der größten amerikanischen Sammler kennengelernt, der ungeheuren Besitz gehabt und auch Bilder verkauft hat. Der hat mich gefragt, was ich gemacht habe bei *Kunst dem Volk*; er hat gesagt, das ist in Amerika sehr viel gelesen worden. Der Hoffmann sagte, als ich den Meyer zitierte: Der sitzt in New York und wird sich den Bauch volllachen, wenn er in *Kunst dem Volk* genannt wird. Meine Antwort: Herr Professor – er war ja Professor – erstens habe ich nicht gewusst, dass der Meyer Jude war, es gibt kein Verzeichnis der jüdischen Schriftsteller. Sagt er, das gibt's ja nicht, sag ich, rufen's Ihren Schwiegersohn, den Baldur von Schirach an. Der sagte das auch, das musste also stimmen. Hoffmann erklärt mir, dass er Jude ist, und dass er „Kunst dem Volk“ liest. Da schau ich nach in der Auslieferung, und siehe da: die Hefte sind nach Por-

tugal geschickt worden, und dann nach Amerika. Die ganzen deutschen Kunsthistoriker, die nach New York ausgewandert sind, haben *Kunst dem Volk* gelesen, der Meyer auch: *Wie viele Abonnenten hatte „Kunst dem Volk“?*

Weiß ich nicht.

Was ist 1945 mit der Redaktion geschehen?

Knapp bevor die Russen in Wien einmarschiert sind, hat irgendwer vom Büro Schreibmaschinen und alles verschwinden lassen, was gefährlich war. Es ist unglaublich viel verschwunden. Keiner hat gewusst, wohin und warum. Die Gestapo ist eingeschaltet worden, und sie haben mich gefragt, ob ich etwas mitgenommen hab, haben dann mein Kabinett durchsucht, aber nichts gefunden. Dann haben die Russen das Büro besetzt und alles kaputt gemacht, was da war. Ein Russe, der Architekt in Leningrad war, hat eine exakte Liste gehabt, was noch hier sein sollte, was aber nicht mehr da war.

Und der hat was genau gemacht?

Der ist mit den Listen nach Wien gekommen und hat das Büro mit seinen Leuten besetzt, die er aus Russland mitgebracht hat. Und wollte dann, dass ich ohne Gehalt das Klischeearchiv übernehme; hab ich gesagt, das kann ich nicht, ich kann mir das nicht leisten, ich verdiene ja nix. Die haben sehr viel zerstört.

Auch Dokumente vernichtet?

Ich weiß es nicht. Der Strobl hat geschaut, dass so wenig belastendes Material als möglich da ist, hat viel verbrennen lassen. Das hab nicht ich gemacht, das haben andere gemacht. Ich habe den ganzen Simplicius Simplicissimus gehabt, das war streng verboten, das haben wir in der Redaktion gehabt, das hat der Strobl vertreten. Der Strobl hat dem Hoffmann die sehr schönen Karikaturen von der deutschen Wehrmacht im 1. Weltkrieg gezeigt, von [Karl] Arnold, George Grosz und anderen. Mit meinen Kollegen von der Kunstgewerbeschule sind wir in die „Entartete Kunst“-Ausstellung gegangen. Wir stehen grad vor den Grosz-Zeichnungen, die da waren, Auf einmal kommt ein ungeheurer SS-Offizier im dicken Mantel, brüllt mich an: Wie können Sie Grosz ausstellen, er war ein großer Künstler, was er gezeichnet hat, ist noch genauso aktuell wie 1916! Der hat zuerst geglaubt, ich bin in der Ausstellungsleitung.

Wer war das?

Wie mir gesagt worden ist aufgrund seiner Uniform, ein Obersturmscharführer der SS. Bitte, die Kunstgewerbeschule ist ja besetzt worden. 38 haben wir, die Arier, alle eine Postkarte bekommen, wir sollen uns in der Aula von der Schule treffen. Ich komm auch

hin, ich war Arier. War die Schule mit SS besetzt, alle mit Revolver und Gummiknüppel. Dann kommt der [Robert] Obsieger heraus, der Lehrer der Professorenschaft, zieht die Hand heraus, wir glauben, er sagt „Heil Hitler“, sagt er nur: Ruhe! Wir gehen hinunter in den Festsaal des Museums, das war gleichzeitig der Festsaal der Kunstgewerbeschule. Und er sagt: Jetzt wird zu Ihnen sprechen der kommissarische Leiter der Kunstgewerbeschule. Das war ein Hoffmann-Schüler, von Josef Hoffmann, der SS-Obersturmscharführer, und der hat dann eine Brandrede gegen die Professoren, die Schüler, den Lehrplan, gegen alles gehalten. Und dann hat der Obsieger einen Vorstand aus der Professorenschaft, der geht hinauf und sagt nur: So lange ich hier bin, wird sich nichts ändern an der Schule. Dann haben wir in einem Monat 33 oder 34 kommissarische Leiter gehabt. Der Obsieger ist gekommen, hat gefragt: Wer ist denn heute? Keiner hat sie gesehen. [...] Wir haben nur einen Professor gehabt, der illegaler Nazi war, der Klaus, der hat Malerei gehabt und Abendakt [...] Er war blitzdumm, aber anständig. Sie dürfen nicht vergessen, damals haben wir alle gezittert, auch der Strobl, als illegaler Nazi, das darf er nicht, das darf er nicht. Das war ja nicht leicht Dann das Sicherheitssystem, die Gestapo war ja vollkommen organisiert, dann der SD, der sehr gefährlich war, und es hat sich ja keiner rühren können. Es sind nur die ausgewandert, die entweder schon im Ausland waren oder nicht bleiben durften. Die anderen nicht oder erst später. [...] Da war das Zentralbüro der Antifaschisten nach dem 2. Weltkrieg, und das war das Haus, wo die Wehrmacht untergebracht war, und das war das einzige Haus, wo ich mit „Heil Hitler“ begrüßt hab. Und da geh ich hin ein Jahr später [...] und hinein zum Chef und grüß mit „Heil Hitler“, plötzlich wird mir bewusst, jössas, das ist ja ganz falsch. Ich war ganz perplex, dass ich „Heil Hitler“ sage, für ihn war das ein Schock, jetzt waren wir beide sprachlos. Ein paar Minuten hat keiner was gesagt, und dann hab ich gesagt, das war das einzige Haus wo ich mit „Heil Hitler“ begrüßt habe [...]

Das Büro ist von den Russen besetzt worden, und da liegen die Offiziere am Boden und schauen sich die Klischeeandrucke vom Haus der Deutschen Kunst an, da sag ich zu dem einen, das ist der Führer, das ist der Göring, das ist der Rommel – und die waren nicht beeindruckt dass da alle Nazis drauf sind, sondern sie waren begeistert von der Art, wie es gemalt ist. Sie haben mich gefragt, ob sie das mitnehmen dürfen, und ich Esel sag ja. [...] Dann haben‘ s mir noch gegeben eine schöne Dose Heidelbeermarmelade, ohne Chemie noch. Die waren so begeistert von den Sachen vom Haus der Kunst, das hat ihnen

ungeheuer gefallen, das waren drei Offiziere und eine Frau Offizierin. Die sind am Boden gelegen und haben es begeistert studiert.

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern Brigitte und Herbert Schedlmayer danken. Sie ermöglichten mir nicht nur mein Diplomstudium der Kunstgeschichte, sondern ermunterten mich nun auch zum Doktorat. Vor allem mein Vater verfolgte meine diesbezüglichen Aktivitäten stets mit großem Interesse. Ebenso danke ich meinen Geschwistern Herfrid Schedlmayer und Sophie Scherrer.

Mein Freund Thomas Fink unterstützte mich in jeder Hinsicht – er zeigte nicht nur Verständnis für Arbeits-Wochenenden und –Abende, sondern war auch stets zuversichtlich, dass das Projekt eines Tages doch zu einem Ende kommen werde.

Nicole Scheyerer trieb mich zum Weitermachen an, als ich am Anfang einen Rückzug machen wollte. Tina Sagmeister spricht mich schon seit Jahren mit „Frau Doktor“ an und versprühte einen Optimismus, der meinen eigenen bei weitem überstieg. Meine KollegInnen Herbert Justnik, Angela Stief und Margarete Zink sowie meine Freundin Marianne Schreck zeigten ebenso Interesse an meiner Arbeit – und bohrten gerne nach, was deren Fortgang betrifft. Mit ihnen konnte ich mich darüber austauschen – ebenso wie mit Ruth Anderwald und Leo Grond: Ihre Begabung zum Zuhören und Nachfragen ließ mich so manchen Gedanken ausformulieren und schärfen.

Das Team des Depot – insbesondere Dominik Portune – gab mir eine kurzfristige und unbürokratische Möglichkeit, meine Arbeit zu präsentieren. Heimo Kuchling gewährte mir ein langes Interview, in dem er sich viele Jahrzehnte zurück erinnerte. Anita Fricke und Stephen Zepke übersetzten das Abstract schnell und gewissenhaft. Ihnen allen: Danke!

Schließlich bin ich meinem Betreuer Peter Haiko zu Dank verpflichtet, dessen Skepsis gegenüber dem selbstverständlich Scheinenden mich in meinen Ideen bekräftigte – und natürlich meinem Zweitbegutachter Artur Rosenauer. Mit ihrem Interesse an dem Dissertationsprojekt bestärkten sie mich in der Beschäftigung mit meinem zunächst möglicherweise etwa abseitig wirkenden Thema.

Lebenslauf

*16.7.1976, St. Pölten/Niederösterreich

Ausbildung

1995-2001 Studium der Kunstgeschichte; abgeschlossen mit Diplomarbeit über „Technik, Maschinen und Mechanik im Werk von Hannah Höch in den Zwanziger Jahren“, Universität Wien, Universität Hamburg (Auszeichnung)

1994-1995 TU Wien, Studium der Architektur

1986-1994 Stiftsgymnasium Melk/Niederösterreich

1982-1986 Volksschule Loosdorf/Niederösterreich

Berufserfahrung

Seit 01/2004 hauptberuflich freie Journalistin, Kunstkritikerin und Autorin

Berichte, Reportagen, Features und Rezensionen für

Tages-, Wochen-, Monatspresse:

profil, Wiener Zeitung, Wiener Zeitung Extra, Der Standard, Datum

Kunst- und Kulturzeitschriften:

artmagazine.cc, Camera Austria international, cream creative economy magazine, dérive – Zeitschrift für Stadtforschung, EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, fiber – werkstoff für feminismus und popkultur, Kunstzeitung, Kunst und Auktionen, RAY Kinomagazin, Report. Magazin für Kunst und Zivilgesellschaft in Zentraleuropa Texte zur Kunst, Spike – Art Quarterly.

Katalogbeiträge und weitere Publikationen (Auswahl)

„Silent Alien Ghost Machine Museum: Die Moderne im Kaleidoskop“, in: *Silent Alien Ghost Machine Museum*. Norbert Pfaffenbichler, Ausst. Kat. Medienturm Graz, Folio Verlag, Wien-Bozen 2010, S. 76-79

„Als sich die österreichische Malerei aus der Einzelhaft befreite“, in: *Eine Berührung der Wirklichkeit*, Ausst. Kat. HangART7 Salzburg, Verlag Basis Wien, Wien 2010, S. 6-8

„Kunst-Entwertung, Aura-Zerstörung, Wohnraum-Dekoration?“, in: *Artothek*, Artothek Niederösterreich (Hg.), Wien 2009, o. S.

„Die Rigaud-Sessions“, in: *Peter Rigaud Portraits*, Christian Brandstätter Verlag 2008. S: 157-159

„Gefährdete Individualisten“, in: Ingrid Pröllner. *Body & Soul*, Bucher Verlag, Hohenems 2008, S. 30-33

„Fotografische Archäologien“, in: *31 Kratzungen*. Marko Lipuš, Wieser Verlag, Klagenfurt 2008, S. 10-15

„Dieses viele Holz im Innenraum, das hat ja auch etwas Künstliches“, Interview mit Urs-P. Twellmann, in: „*Urs-P. Twellmann*“, Ausst. Kat. Kunstraum Dornbirn, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2007, S. 7-13

Katalogtexte zu KünstlerInnen in: *Potential Dialogue*, Ausst.Kat. Kunstraum NÖ/RCM Art Museum Nanjing, Wien-Nanjing 2006

„Die IntAkt war schwer zu überhören, schwer zu übersehen.“ Ein Interview mit Christa Hauer“, in: *Das Findbuch zur Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, (Hg.: Rudolfine Lackner), Wien 2006, S. 89-98

„Ausnahmefälle. Gegenentwürfe zur österreichischen Mainstream-Produktion zwischen 1945 und 1955“, in: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 – 1955* (Hg. Karin Moser), Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2005, S. 257-268

„Liam Gillick. Construction of One“, für museum in progress,
<http://www.mip.at/de/werke/615.html> (Zugriff 22.4.2010), Wien 2005

„Manfred Grübl – Personelle Installation“, in: *Manfred Grübl*, Edition Schlebrügge, Wien 2004, S. 6-13

„Peinlich berührt“, in: Veronika Dirnhofer, Verlag Hämmerle, Hohenems 2004, o. S.

„Der Tod ist nicht das Ende. Zwei Mörderinnen im Kino von Georg Tressler“, in: *Halb-stark – Georg Tressler zwischen Auftrag und Autor* (Hg. Robert Buchschwenter, Lukas Maurer), Film-archiv Austria, Wien 2003, S. 151-160

„Moving pictures – blank pages“, in: *frank films. The film and video work of robert frank* (Hg. Brigitta Burger-Utzer, Stefan Grisseemann), Diagonale/Sixpack Film, Scalo Verlag, Zürich-Berlin-New York 2003, S. 274

„San Yu – A Requiem?“, ebdort, S. 284

Seit 09/2007 Vorstandsmitglied Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker; Chefredakteurin „Kunstgeschichte aktuell. Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker“

09/2001-12/2003 Artothek Niederösterreich, Krems

Recherche und Dokumentation zu Kunstwerken und KünstlerInnen; Entwicklung von Datenbank und Internetauftritt; Aufbau einer Handbibliothek; Konzipierung sowie kuratorische und organisatorische Betreuung von Ausstellungen; Zusammenarbeit mit Künstlern; Organisation von Veranstaltungen und Atelierbesuchen; Verfassen von Texten für Homepage und Drucksorten; Initiative der Aktion „Kunst zuhause“.

Ausstellungen:

„Walter Vopava“ (09/2002 – 11/2002)

„Zwischen Kunst und Kind – Daniela Hantsch, Lisa Kunit“ (04/2003-05/2003)

„Arbeitsmuster – eine Installation im Websaal“ (10/2003-01/2004).

06/2003-07/2003 Ausstellungsreihe „Te Huur“, Wien

Konzipierung sowie kuratorische und organisatorische Betreuung der Gruppenausstellung
“Audiovisuell”

04/2001-07/2001 Kerstin Engholm Galerie, Wien

Galerieassistentz, Organisation von Kunstprojekten, Künstlerbetreuung, Dokumentation
und Recherche

03/2000-03/2001 Galerie Museum auf Abruf, Wien

Organisatorische und technische Assistentz bei Ausstellungen

02/1999-05/1999 Kunsthalle Wien

Kunstvermittlung

09/1998-11/1998 Ausstellungsraum mezzanin, Wien (Volontariat)

Galerieassistentz

Abstract

Die Zeitschrift *Kunst dem Volk* erschien zwischen Jänner 1939 und Dezember 1944; Herausgeber war Heinrich Hoffmann, „Hoffotograf“ Adolf Hitlers. Anliegen von *Kunst dem Volk* war die Vermittlung von Kunst an eine möglichst breite Masse; ab 1941 erreichte die Zeitschrift eine damals für eine Kunstzeitschrift sensationell hohe Auflage von 25.000 Stück. Die Aufsätze wurden fast durchwegs von Kunsthistorikern geschrieben, die in Wien ihr Studium absolviert hatten.

Anliegen der Arbeit war es, anhand dieser Zeitschrift bestimmte Topoi der NS-Kunstliteratur zu definieren. Diese finden ihre Parallele oder Vorformulierung in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung, aber auch in zeitgleich erscheinenden populärwissenschaftlichen Publikationen.

Als eine wesentliche Idee, die in *Kunst dem Volk* häufig vertreten wird, ließ sich durchgängig jene von der Rückbindung künstlerischer Produktion an ihren Entstehungsort ausmachen – der Ursprung dieses Gedankens konnte in der Methodik der „Kunstgeographie“ lokalisiert werden. Zudem wurde untersucht, welche künstlerischen Qualitäten einerseits als typisch deutsch, andererseits als typisch österreichisch (oder eben „ostmärkisch“) betrachtet wurden. Dabei ließ sich für das „Deutsche“ feststellen, dass in Zusammenhang damit vor allem der Grafik große Bedeutung beigemessen wird. Die Kunst etwa eines Albrecht Dürer, eines Matthias Grünewald, aber auch Werke der Donauschule wurde dazu herangezogen, dem „Deutschen“ Tiefsinnigkeit ebenso zuzuschreiben wie die Fähigkeit zu einer „Entgrenzung“ gegenüber dem Kosmos. Was die „Ostmark“ betrifft, so ließen sich in *Kunst dem Volk* einige der üblichen und bis heute für das Österreich-Bild gängige Klischees wie etwa jenes vom überdurchschnittlichen „Charme“ des Österreicher auffinden – ebenso wie der Hinweis auf die nicht existierende Moderne. Schließlich wurden die Eigenschaften, die Künstlern gerne zugeschrieben werden, untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass neben der – selbstverständlichen – Verbundenheit mit dem Volk auch der Fleiß als wichtiges Charakteristikum eines Idealkünstlers erachtet wurde; bisweilen verkörpert er auch die Rolle eines Aufrührers innerhalb des Kunstbetriebs – der sich jedoch gegen das Neue verwehrt. In dieser Funktion wird ihm auch gesellschaftliche Führungsfunktion zugeschrieben.

Damit konnte nachgewiesen werden, wie die Erzählung von Kunstgeschichte dazu dient, bestimmte Ideen zu propagieren, die in Einklang mit der NS-Ideologie stehen.

Abstract

The art magazine *Kunst dem Volk* (*Art for the People*) was published between January 1939 and December 1944; the publisher was Heinrich Hoffmann, Hitler's „court photographer“. The purpose of *Kunst dem Volk* was to disseminate art as broadly as possible to the masses. In 1941 the magazine reached a circulation of 25.000 copies, which was sensational for an art magazine at the time. The essays were almost always written by art historians who had conducted their studies in Vienna.

The purpose of their work was to define the specific topoi of NS art literature with the help of this magazine. These topoi have a parallel or pre-formulation in academic art history writing, but also in popular science publications from the same time.

A crucial idea that *Kunst dem Volk* often championed was the reconnection of art to its place of production – the source of this idea being the methodology of „art geography“. This methodology examined what artistic qualities were on the one hand seen as typically German, and on the other, typically Austrian (or „ostmärkisch“ – „Ostmark“ being the Nazi name for Austria). In this context it was primarily the graphic arts that were regarded as „German“. The art of Albrecht Dürer, or of Matthias Grünewald for example, but as well the works of the Danube School were drawn on to assign both profundity to „German“ art, as well as its capacity for evoking the „boundlessness“ of the cosmos. In regards to the „Ostmark“, some of the more common clichés still prevalent in the Austrian image today are also found in *Kunst dem Volk*, such as its great „charm“, and its non-existing modernity. Finally, the characteristics of artists were examined, with it being taken for granted that their bond with the people and industriousness were the most important criteria for the ideal artist. Occasionally artists also take on the role of insurgents within the art world, but they do so by refusing the new, giving them an important social function.

With this it was possible to demonstrate how the narration of art history was instrumentalized to propagate certain ideas that were central to NS ideology.

Translated by Anita Friczek and Stephen Zepke