



Julia Müller

**Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie
der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945**

Wissenschaftsgeschichte

Franz Steiner Verlag

Bildende Kunst als Symptom
und Symbol ihrer Zeit

Julia Müller
Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945

Julia Müller

**Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie
der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945**

Bildende Kunst als Symptom und Symbol ihrer Zeit



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Fritz von Graevenitz, Stuttgart

Umschlagabbildung: © Stiftung Fritz von Graevenitz, Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-10254-4

VORWORT

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Nils Büttner an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart für die wissenschaftliche Begleitung der Arbeit und die tatkräftige Unterstützung bei der Umsetzung.

Danken möchte ich auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der zahlreichen Archive in ganz Deutschland für ihre höchst kompetente Begleitung auf der oft so schwierigen Suche nach der ‚Nadel im Heuhaufen‘. Besonders hervorzuheben ist das Staatsarchiv in Ludwigsburg, welches durch hohe Servicequalität und eine freundliche Arbeitsatmosphäre die Recherche und Arbeit vor Ort immer zu einer großen Freude machte.

Ebenso danke ich Chris Korner für seine Unterstützung und das unbedingte Vertrauen darauf, dass diese Arbeit gelingt. Sowie Christa Müller für ihren Rückhalt und unermüdliches Korrekturlesen.

Nicht zuletzt danke ich den Gründerinnen der Stiftung Fritz von Graevenitz, die durch ihr Vertrauen, geduldige Antworten auf unzählige Fragen und die Offenlegung ihres Privatarchivs maßgeblich zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben und allen Mitarbeitern der Heidehof Stiftung.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel 1

Warum gerade der Bildhauer Fritz von Graevenitz? Kunst im „Dritten Reich“ – sollte und muss man darüber wirklich schreiben?	9
---	---

Kapitel 2

Präludium in der Weimarer Republik	19
--	----

Kapitel 3

Idealisten – Profiteure – Mitläufer – Opportunisten	21
---	----

Kapitel 4

Fritz von Graevenitz – Soldat und Künstler	31
--	----

Kapitel 5

Fritz von Graevenitz – Weg an die Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste.....	53
---	----

Kapitel 6

Fritz von Graevenitz – politische Zuverlässigkeit im Sinne der Nationalsozialisten	67
---	----

Kapitel 7

Fritz von Graevenitz – im Umfeld der Macht zwischen Wilhelm Murr und Christian Mergenthaler	77
--	----

Kapitel 8

Fritz von Graevenitz – Berufungen an die Akademien Weimar, Hamburg und Stuttgart	91
---	----

Kapitel 9

Die Akademie der Bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Nationalsozialismus	99
--	----

Kapitel 10

Fritz von Graevenitz – ausgewählte Werke	139
--	-----

Kapitel 10.1. Faunbrunnen, Ecke Calwer-/Büchsenstraße Stuttgart – 1926–27.....	139
--	-----

Kapitel 10.2. Delphine, Inselbad Stuttgart-Untertürkheim – 1927.....	141
---	-----

Kapitel 10.3. Mädchen mit Reh – 1932.....	142
--	-----

Kapitel 10.4. Steigendes Pferd, Stuttgarter Bahnhofsvorplatz – 1934	144
--	-----

Kapitel 10.5. Steigendes Pferd, Reliefplakette des NSDFB mit Anstecknadel – 1934.....	148
---	-----

Kapitel 10.6. Horst-Wessel-Denkmal, im Süntel bei Hameln – 1934.....	149
---	-----

Kapitel 10.7. Ichthyosaurus, Autobahnausfahrt Holzmaden – 1936	150
Kapitel 10.8. Olympiagelände, Berlin-Charlottenburg – 1935/36	152
Kapitel 10.9. Sedan-Brücke, Berlin – 1937 und Rosenberg-Brücke, Heilbronn – 1939	153
Kapitel 10.10. Fernmeldeturm der Deutschen Reichspost, Großer Feldberg im Taunus – 1937	155
Kapitel 10.11. Doktor-Eisenbarth-Brunnen, Magdeburg – 1937–39	157
Kapitel 10.12. Adler, Erich-Koch-Platz Königsberg – 1937/38.....	159
Kapitel 10.13. Hochschule für Lehrerbildung, Bonn – 1938	164
Kapitel 10.14. Hirsch, „Gebietsführerschule Wilhelm Neth“, Solitude – 1938	166
Kapitel 10.15. Portrait Robert Bosch, Sitzungssaal der Stadt Stuttgart – 1941.....	170
Kapitel 10.16. Daimler-Denkmal, Schorndorf – 1950	172
Kapitel 11	
Zwischen Heldentum, Romantik, Verklärung und Kritik – die Rezeption der Werke von Fritz von Graevenitz	179
Literaturverzeichnis	213
Quellenverzeichnis.....	235
Abbildungsnachweis.....	247
Register	249
Abbildungen.....	255

KAPITEL 1

WARUM GERADE DER BILDHAUER FRITZ VON GRAEVENITZ? KUNST IM „DRITTEN REICH“ – SOLLTE UND MUSS MAN DARÜBER WIRKLICH SCHREIBEN?

„Graevenitz’ Kunst ist Nazi-Kunst“ oder „Graevenitz, das war doch der Nazi-Bildhauer“ sind die gängigen Klischees, mit denen man sich beim ersten Kontakt mit diesem Bildhauer konfrontiert sieht. Die Herausforderung ist immens. Zunächst sind es mächtige, deutlich politisch geprägte Worte, die jedoch bei genauerer Betrachtung den hilflosen Versuch entlarven, die Kunst von Fritz von Graevenitz in ihrer Entstehungszeit zu verorten oder die Kunst dieser Zeit als inexistent zu verdrängen. Zur Problematik unerwünschte Fakten nicht akzeptieren zu können, schrieb schon Christian Morgenstern in den Palström-Liedern: „Und er kommt zu dem Ergebnis: Nur ein Traum war das Erlebnis. Weil, so schließt er messerscharf, nicht sein kann, was nicht sein darf!“

Der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White¹ stellte die These auf, dass es dem Historiker unmöglich sei die historische „Wahrheit“ eines gelebten Lebens zu rekonstruieren, er könne Geschichte lediglich erzählen:

„Historische Erzählungen sind offensichtlich als sprachliche Fiktionen anzusehen, deren Inhalt ebenso erfunden wie vorgefunden ist und deren Formen mit ihren Gegenständen in der Literatur mehr gemeinsam haben als mit denen in den Wissenschaften.“²

Nach White bringt der Künstler seine Sicht der Welt zum Ausdruck und der Wissenschaftler entwirft darüber seine Hypothesen. Für die Darstellung historischer Prozesse ist die Einbeziehung menschlicher Erfahrung unabdingbar. Schon vermeintlich objektiv gesammelte Fakten sind durch die eigene Subjektivität gelenkt, dies bedeutet, man sucht nach bestimmten geschichtlichen Dokumenten, die der Untermauerung der eigenen Hypothesen und Standpunkte dienen. Genau hier sieht White das Problem des unerfüllbaren, wissenschaftlich untermauerten, Realitätsanspruchs des Historikers. Der Historiker versucht ein Gebiet abzugrenzen, dessen Konturen zu definieren, die Elemente des Bereiches zu identifizieren, zu benennen und deren Beziehung zueinander zu erkennen. Reizvoll ist, sich langsam einer Darstellung zu nähern, die nicht aus „zusammenklebbaren Geschichtsfetzen“ oder aus einer detailgetreuen Rekonstruktion aller Abläufe besteht, sondern einzelne Aspekte zusammenzutragen, diese zu ordnen und zu verbinden. Der vom Historiker geplante Diskurs, also die Verbindung der vorhandenen Fakten und die Konstituierung von Äußerungen, wird vorbestimmt von der Fragestellung, Persönlichkeit und kulturellen

1 Hayden White (12.7.1928 Martin/USA, Tennessee), Historiker und Literaturwissenschaftler.

2 White, H., 1986, S. 102.

Fähigkeit des Historikers, für White ist dies präfigurativ, vorstrukturierend und somit eher tropisch als logisch.³

Die Tropen, eine besondere Form des Redeschmucks der Rhetorik, sind für White Kennzeichen des historischen, narrativen Diskurses:

„[Der] tropologischen Auslegung von Erfahrungsbereichen, die Verstehen verlangen, liegt das figurative Schema der tropologischen Formen zugrunde, wie sie die ‚master tropes‘ vorgeben. [Der Autor] des Diskurses geht von einer ... metaphorischen⁴ Beschreibung eines Erfahrungsgebietes aus und gelangt über eine metonymische⁵ Dekonstruktion seiner Elemente zu synekdochischen⁶ Darstellungen der Beziehungen seiner oberflächlichen Eigenschaften und seinem angenommenen Wesen schließlich zu einer ironischen⁷ Darstellung aller möglichen Gegensätze und Oppositionen.“⁸

Historiker erzählen eine plausible Geschichte aus der ungefilterten Masse der Fakten, das bedeutet sie müssen sich ihrer „konstruktiven Einbildungskraft“⁹ bedienen, um historisch Überliefertem, das immer bruchstückhaft und unvollständig bleibt, einen Sinn zu verleihen:

„Aufgrund des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials und der formalen Eigenschaften entscheidet der Historiker ‚was der Fall gewesen‘ sein muß.“¹⁰

„Historische Ereignisse sind als potentielle Elemente einer Geschichte wertneutral“, erst der Historiker entscheidet wie er sie in seiner Erzählstruktur (plot) anordnet und gibt ihnen damit eine Wertung und Interpretation.¹¹

Der Historiker Reinhart Koselleck¹² führte die Kritik an der Wissenschaftlichkeit der Geschichtsschreibung unter anderem darauf zurück, dass sie in Deutschland immer in Gegensatz zu den allgemein anerkannten Naturwissenschaften gestellt wurde.¹³ Die mythologische und metaphysische Komponente des historischen Schreibens und die analytisch mathematischen Ergebnisse der Naturwissenschaft

3 White, H., 1986, S. 7.

4 In allgemeinen Begriffen das Forschungsgebiet abstecken.

5 Vom Allgemeinen auf das Besondere schließen, die Konturen des Forschungsgebietes definieren.

6 Das Ersetzen eines Begriffs, durch einen enger- oder weitergefassten; einzelne Elemente identifizieren und benennen.

7 Kritische Wahrnehmung.

8 White, H., 1986, S. 13.

9 Definition nach Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1990, Kapitel 31, Abschnitt 3, Deduktion der reinen Verstandesbegriffe – Von dem Verhältnisse des Verstandes zu Gegenständen überhaupt und der Möglichkeit diese a priori zu erkennen: „Die ‚reine‘, ‚transzendente‘ Synthesis der Einbildungskraft ist eine Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung, der Möglichkeit aller Zusammensetzung des Mannigfaltigen in einer Erkenntnis. Die ‚transzendente Einheit‘ der Synthesis der Einbildungskraft ist eine reine Form aller Erkenntnis. Die Einbildungskraft liegt schon der Wahrnehmung der Objekte zugrunde. Die reine Einbildungskraft bringt das Mannigfaltige der Anschauung mit dem Verstande in Verbindung, sie vermittelt zwischen Verstand und Sinnlichkeit.“

10 White, H., S. 104.

11 White, H., S. 105.

12 Reinhart Koselleck (23.4.1923 Görlitz - 3.2.2006 Bad Oeynhausen), Historiker.

13 White, H., 1986, S. 1.

werden als Gegenpole gesehen, wobei häufig übergangen wird, dass auch in der Naturwissenschaft „konstruktive Einbildungskraft“ notwendig ist, um weiterzudenken, ‚was möglich wäre‘. Für Koselleck existiert das Vetorecht der Quellen:

„Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis lebt von der Fiktion des Faktischen, die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wird ein geschichtliches Ereignis aber nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf. Nicht aber schreibt sie vor was gesagt werden kann.“¹⁴

Jörg Baberowski¹⁵ legte in seiner Vorlesung „Die literarische Wende oder das Ende der Geschichte“ dar:

„Die Wissenschaftlichkeit der Geschichte besteht darin, dass Historiker belegen müssen, wie sie zu einem Ergebnis gekommen sind, dass sie sich auf die Dokumente beziehen müssen, mit denen sie ihre Fragen beantworten wollen. Historiker ‚erfinden‘ keine Geschichten, sie ordnen Ereignisse, die in Texten überliefert sind, in Geschichten ein. Diese Einordnung ist überprüfbar, sie beruht auf einer Methode, und darin ist die Wissenschaftlichkeit der Geschichte begründet.“¹⁶

Für Baberowski ist eine Geschichte dann „wahr“, wenn sie die Prämissen des Historikers erfüllt.¹⁷ In der Logik bezeichnet man eine Voraussetzung oder Annahme als Prämisse, damit bezieht er sich auf die logisch, methodische Voraussetzung, die seiner Ansicht nach in erster Linie der Geschichtsschreibung zu Grunde liegt. Die Fragestellung des Historikers, seine Prämisse, ist jedoch eine sehr persönliche, bedingt logische, Voraussetzung. Damit gibt er Hayden White aber recht, der sagte: „Historische Erzählungen sind unbegrenzt revidierbar, da in ihnen keine objektiven Wahrheiten verkündet werden, sondern Interpretationen des Geschehenen.“

Wer sich eine Prämisse gesetzt oder eine grundlegende Argumentationsrichtung festgelegt hat, kommt anhand der faktischen Dokumente und seiner Vermutungen zu einer Darstellung, die größtenteils die eigene Sicht der Dinge und die Erwartungen, die von Außen an das Forschungsgebiet gestellt werden, erfüllt.

Sich einem historischen Lebensabschnitt neutral, die eigenen Wertvorstellungen außer Betracht lassend, zu nähern, ist nahezu unmöglich, besonders, wenn er, wie im Fall von Graevenitz biographisch mit dem Nationalsozialismus verknüpft ist. Die persönliche Angst vor der näheren Betrachtung der Biographie eines Künstlers dessen Hauptwerke im „Dritten Reich“ entstanden, ist zunächst groß, denn die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus, auch im Bereich der Kunst, ist immer ein Blick in tiefste menschliche Abgründe und verlangt Durchhaltevermögen.

Durch vorsorgliche Abwertung und Verdrängung in der historischen Beschreibung ließe sich die scheinbar korrekte Einstellung desjenigen, der sie ausspricht, unmittelbar erkennen und es keimt keinerlei Verdacht, man sei tendenziös oder gar unkritisch in seiner Haltung zur NS-Zeit. Eine wissenschaftliche Annäherung an die „Kunst im Dritten Reich“ ist auf dieser eindimensionalen Ebene ausgeschlossen, da sie im Grunde nur zu Verdrängung, reaktionärem Befürworten oder gar zu

14 Baberowski, J., 2005, S. 213.

15 Jörg Baberowski (24.3.1961 Radolfzell), Historiker.

16 Baberowski, J., 2005, S. 213.

17 Baberowski, J., 2005, S. 9.

einer Rechtfertigung führen kann. Einseitigkeit und markige Worte, vorgebracht von welcher Seite auch immer, sind mehr als ungeeignet für die Analyse der formalen Aspekte, der während des Nationalsozialismus entstandenen Kunst, die zu einer Interpretation und damit zu einer Einordnung in das Zeitgeschehen führen soll.

Denn erst die Interpretation des Historikers und das Aufspüren von Zusammenhängen ermöglichen es Geschichte zu vermitteln. Das Desiderat Baberowskis an den Historiker ist die Lauterkeit seiner Geschichte, dass dieser nicht gegen die Regeln verstößt und beispielsweise dem Publikum einen Sachverhalt, der für seine Frage von Bedeutung ist, unterschlägt:

„Wir müssen zwar verlangen, dass Interpretationen der Vergangenheit insofern die Wahrheit sagen, als sie nicht lügen oder in die Irre führen dürfen, doch das, wozu wir sie brauchen, ist nicht, dass sie uns eine Sache namens ‚die Wahrheit über die Vergangenheit‘ mitteilen. Wir brauchen sie um der Wahrhaftigkeit willen und um der Vergangenheit einen Sinn zu geben.“¹⁸

Das schwierigste Unterfangen besteht darin, die Geschichte eines Menschen zu entschlüsseln, dessen künstlerische Hochphase überwiegend in die Zeit des „Dritten Reichs“ fiel und seine Aussagen und die seiner Zeitgenossen zu filtern, um ein Stück persönlicher „Wahrheit“ herauszuarbeiten. Oft wurden Lebenslügen die Grundlage und Rechtfertigung für das Weiterleben. Denn menschliches Wahrnehmen bedeutet Selektieren und Filtern von Informationen und ist zunächst einmal prinzipiell positiv und sinnvoll. Mit dieser Fähigkeit geht aber auch die Anfälligkeit einher, zu verzerren, was Zugang zum Bewusstsein findet und was nicht. In der Psychologie geht man davon aus, dass Menschen durch das, was sie herausfiltern, ein jeweils unterschiedliches Bewusstsein ihrer Umwelt erzeugen, wobei jedes Individuum die Aufnahme oder Ablehnung von Sinnesdaten durch die Schemata der eigenen Vorurteile und Ängste reguliert.¹⁹

„Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit“ zu beschreiben, anzuerkennen und sich selbst damit zu konfrontieren ist menschlich fast nicht möglich. Der Jurist und politische Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung, Mahatma Ghandi, fasste dies in deutliche Worte:

„Wer kennt die Wahrheit? Wir beziehen uns auf eine relative Wahrheit, auf das, was uns als Wahrheit erscheint. Die Erfahrung wird zeigen, dass der Wahrheit, auch in diesem begrenztem Sinn, zu folgen eine sehr schwierige Sache ist.“

Hayden White zeigte das Problem der Beziehung zwischen Beschreibung, Analyse und Ethik in den Humanwissenschaften auf. Das menschliche Bewusstsein lässt sich von keiner absoluten Theorie leiten: „Alles steht zur Diskussion.“²⁰

In zwei Punkten sind sich jedoch alle Geschichtstheoretiker einig, erstens „die sprachliche Leistung einer historischen Darstellung muss der gesellschaftlichen Herausforderung gewachsen sein, ohne die Frage nach der Richtigkeit oder Unrichtigkeit historischer Aussagen zu Grunde zu legen.“²¹ Und zweitens „Geschichte ist

18 Baberowski, J., 2005, S. 214.

19 Goleman, Daniel: Lebenslügen und einfache Wahrheiten. Weinheim und Basel 1987, S. 23.

20 White, H., 1986, S. 34.

21 White, H., 1986, S. 3; Einführung Reinhart Koselleck.

nur verstehbar unter der Voraussetzung, dass sie sich dem Leser in der ihm vertrauten kulturellen Überlieferung mitteilt.“²²

In einer Zeit und Gesellschaftsstruktur, die auf Lügen, Leugnen, Denunziantentum, Unterwürfigkeit, Demütigung, Heuchelei, körperlicher sowie seelischer Gewalt und möglichst lautem Geschrei aufgebaut war, verschiebt sich häufig die persönliche Rückschau auf die eigene Lebensgeschichte und die der Vorfahren. Lebensdetails, die diametral zur Political Correctness nach 1945 waren, wurden bereits in den Spruchkammerverfahren durch die sogenannten „Persilscheine“²³ rein gewaschen oder später durch Biographiekorrekturen angepasst, die den Anforderungen an „Jemanden, der die Zeit hinter sich gelassen hatte“ genügen sollten. Ob gewollt, zum eigenen Schutz oder aus Scham, ist dabei irrelevant.

Geschichte, auch die der Kunst im Nationalsozialismus, ist ein höchst manipulierbares Gut, bei dessen Verwertung äußerste Vorsicht gelten muss, um geschönte „Wahrheiten“ nicht weiterzutragen. Zudem ist die Aktenlage zum Nationalsozialismus, besonders zur Akademie der Bildenden Künste und allgemein zur Kultur in Stuttgart, sehr dürftig. Die meisten Akten wurden während des Krieges nicht ausgelagert und verbrannten bei den Bombardements der Stadt Stuttgart. Das Gebäude der Akademie in der Urbanstraße 37 wurde im Juli 1944 nahezu zerstört. Fast die gesamte Bausubstanz und die Ateliers der Bildhauer und Maler mit ihren Werken lagen in Trümmern, dabei gingen fast sämtliche Personalakten, Senatsprotokolle und die Korrespondenz des Rektorats verloren. Auch Dokumente, die in Tresoren verschlossen waren, hielten den hohen Temperaturen, verursacht durch die Phosphorbrandbomben, nicht stand und zerfielen zu Staub. Ferner waren die zu Kriegsende 1945 fliehenden Machthaber und Mitläufer des NS-Regimes sich dessen bewusst, dass die vorhandenen Akten durchaus ihre Handlungen und vor allem ihre aktive Mittäterschaft beweisen würden und so wurden viele Papiere vorsätzlich vernichtet. Unrechtsbewusstsein oder Scham waren hierfür sicher nicht die Gründe.

Im württembergischen Kultministerium versuchte man Anfang April 1945 durch einen behördlichen Erlass alle Verwaltungsdienststellen und deren Akten aus dem Raum Stuttgart zu verlagern, für die Akten der Akademie war dies jedoch bereits zu spät²⁴; in diesem Erlass hieß es weiter, dass zudem schon alle „unwesentlichen Geheimakten verbrannt“ worden waren.

Eine der Grundlagen für die hier vorliegende Arbeit bildet der fast vollständig erhaltene schriftliche Nachlass von Fritz von Graevenitz. Ab 1937 leitete von Graevenitz die Bildhauerklasse und ab 1938 zusätzlich mit einigen Unterbrechungen als Direktor die Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bis zum Februar 1946. Briefe, Dokumente und Akten aus der Zeit des „Dritten Reichs“ sind hier überliefert. Ohne diesen Nachlass wäre eine Aufarbeitung der Geschichte der Aka-

22 Baberowski, J., 2005, S. 207.

23 „Persilscheine“ waren für die Entnazifizierungsverfahren vor den Spruchkammern notwendig. Sie sollten beweisen, dass der jeweilige Mensch keine Kriegsverbrechen oder Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen hatte, oft waren sie jedoch nur eine Farce.

24 Archiv der Stiftung Fritz von Graevenitz, B Briefe, 1944–49, 3.4.1945, A. Breuninger an Fritz von Graevenitz; eingetroffen ist dieser Brief bei von Graevenitz allerdings erst am 13.2.1946.

demie in der Zeit des Nationalsozialismus nicht möglich gewesen, wobei auch dieser Nachlass zuvor von seiner Familie gesichtet worden war.

Spruchkammer- und Personalakten, offizielle Dokumente aus verschiedenen Archiven und Institutionen sowie Gespräche mit Zeitzeugen ergänzen das Bild.

Zur offiziell anerkannten Kunst in Württemberg in der Zeit des Nationalsozialismus, speziell in Stuttgart, gab es bislang keine wissenschaftlichen Publikationen, die eine Orientierung zur Bearbeitung dieses Themas hätten bieten können. Allgemein ist bei Publikationen, die sich mit der Kunst des „Dritten Reichs“ beschäftigen, immer zu hinterfragen, wer die Autoren sind und in welchem Verlag publiziert wurde. Beispielsweise erschien 1988 die mehrbändige „wissenschaftliche Enzyklopädie“ des Engländer *Mortimer G. Davidson*, „Kunst in Deutschland 1933–1945“²⁵ im vom Landesamt für Verfassungsschutz Baden-Württemberg²⁶ als rechtsextremistisch eingestuften Tübinger Grabert-Verlag. Die weit gefasste Übersicht an Bildern und Biographien ist gut, dennoch sind die Biographien und die Betitelung der Abbildungen mit Vorsicht zu genießen.

Davidson zeichnet zwar einigermaßen objektiv die Geschichte der Kunst dieser Zeit, es sind jedoch deutlich rechtslastige Tendenzen zu bemerken. Die Texte und Bildunterschriften der Publikation sind in drei Sprachen verfasst: Deutsch, Englisch und Französisch. Im deutschen Untertitel eines Portraits von *Benito Mussolini* steht nicht dessen Name, sondern „Der Duce“ als Bildtitel, ebenso wie die abgebildeten Büsten *Adolf Hitlers* fast ausschließlich mit „Der Führer“ benannt werden, dies jedoch nicht in Anführungsstrichen, sondern als faktische Titel.²⁷

Der 2004 vom Wiener Anthropologen *Hubert Ehalt* herausgegebene Sammelband „Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus“ stellte die Forschung über Kulturphänomene in den Bereich historisch anthropologischer Studien und versuchte einen umfassenden Kulturbegriff darzustellen. Kultur wurde hier als Lebenszusammenhang, als Medium historischer Lebenspraxis gesehen.²⁸

Penelope Curtis und *Arie Hartog*, vom renommierten *Henry Moore Institute* in *Leeds*, kuratierten 2001 die Ausstellung „Taking Positions“, die einen Überblick über die Skulpturenproduktion des „Dritten Reiches“ gab und sich den Werken aus überwiegend künstlerischer Sicht näherte. Man verzichtete nicht auf den Hinweis des politischen Kontextes, in dem diese Arbeiten entstanden, wobei *Curtis* zum Schluss kam, dass „es keine eindeutige Korrelation zwischen Skulptur und politischer Anschauung gab“.²⁹ Dies ist so nicht richtig, da die Arbeiten jedes Künstlers im Zusammenhang seiner politischen Anschauungen entstanden und somit stets daran gebunden sind, denn auch die vermeintlich unverfänglichen und harmlosen Darstellungen waren Teil der NS-Kunstproduktion. Neu war, dass *Curtis* einerseits

25 *Davidson*, M. G., 1988; Band 1: Skulpturen, Band 2: Malerei, Band 3: Architektur.

26 Vgl. URL: http://www.verfassungsschutz-bw.de/index.php?option=com_content&view=article&id=56:sonstige-rechtsextremistische-aktivitaeten-in-baden-wuerttemberg&catid=43:sonstiges&Itemid=94 (6.1.2011).

27 *Davidson*, M. G., 1988; Band 1: Skulpturen, Abbildungen *Josef Thorak*.

28 *Ehalt*, H. C., 2004, S. 7.

29 *Curtis*, P., 2001, S. 13.

die Kontinuität und andererseits die Brüche aufzeigte, die sich im Bereich der Skulptur seit den 1920er Jahren vollzogen hatten.

Besonders aufschlussreich für die Bearbeitung eines kunsthistorischen Themas aus der Zeit des Nationalsozialismus war jedoch die Publikation von Victor Klemperer „LTI - Lingua tertii Imperii“³⁰. Er analysierte die Sprache der Nationalsozialisten und stellte entlarvende Zusammenhänge zwischen Kultur und Propaganda dar. Klemperer zeigte auf, wie sehr es dieser NS-Sprache an Reichtum und Vielfalt mangelte. Dies kann auch auf die Kunstproduktion übertragen werden: Die Kunst dieser Zeit sollte einfach sein und von jedem verstanden werden, ohne Missverständnisse und Irritationen zu erzeugen oder gar einen Bedeutungsspielraum für den Betrachter zu geben.

Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten bestand größtenteils darin, anstelle eines individuellen Stils, der sich in und aus seiner Zeit heraus entwickelte, einen allgemeingültigen NS-Stil durch Ausgrenzung, Verurteilung und Gewalt aus der von ihnen vorgefundenen Kunstproduktion ihrer Zeit zu elaborieren. Man könnte sagen, elaborierte Zwangskunst war der offizielle Kunststil. Künstler waren den persönlichen Vorlieben der Machthaber auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Die Kunst des Nationalsozialismus, sofern man diesen Kunststil als existent annehmen will, ist keine Kunst im eigentlichen Sinne, da sie unfrei und somit keine soziale, natürlich entwickelte Form des kreativen Ausdrucks ist.

Die offiziell geduldete Kunst der NS-Zeit ist oft entweder angsteinflößend monströs oder erschreckend belanglos. Kunst wurde im „Dritten Reich“ als polemischer Ausdruck des politischen Willens gelenkt und benutzt, auch dies widerspricht der eigentlichen Definition von Kunst, da sie instrumentalisiert wurde und nicht primär als keiner bestimmten Funktion zugeeignete Äußerung aus gesellschaftlichen Konventionen heraus entstand.

Eine Menge privater Streitigkeiten wurden auf politischer Ebene ausgetragen, da man sich voll und ganz bewusst war, dass man mit Hilfe der Nationalsozialisten unliebsame Gegner ausschalten konnte; dies traf auch für manchen Kunstschaaffenden zu.

Fritz von Graevenitz hat diese Art der „Kunstaules“ jedoch vermutlich nicht für seine Zwecke genutzt.

Die Betrachtung der Biographie eines Bildhauers im „Dritten Reich“ als exemplarische Karriere ist eher ungewöhnlich. Im Regelfall dominiert bei der Beschreibung von Kunststilen die Malerei. Anhand der Malerei wird gezeigt, wie sich die Epochen entwickelten und oft wird dabei die zeitgleich entstandene Skulptur vollständig ignoriert. Schon Ernst Gombrichs Grundlagenwerk der Kunstgeschichte, „Die Geschichte der Kunst“³¹ von 1950, führt fast ausschließlich anhand von Beispielen der Malerei durch die Kunstgeschichte und enthält zudem nur wenige Beispiele aus der zeitgenössischen Kunst.

1935 stellte der renommierte Stuttgarter Kunsthistoriker und Lehrer an der dortigen Akademie der Bildenden Künste Erich Heyfelder fest:

30 Klemperer, V., 1968.

31 Ernst Gombrichs „Geschichte der Kunst“ erschien 1950 und wurde seither in mehr als 30 Sprachen übersetzt und gilt als eines der erfolgreichsten Bücher zur Kunst.

„... es ist aber eine unbestreitbare Tatsache, dass bei unserem kunstliebenden Publikum eher noch für Malerei und Graphik ein wirkliches Kunstverständnis vorhanden ist, als für die Plastik.“³²

Es scheint bis heute so, als würde der dreidimensional im Raum stehenden künstlerischen Arbeit im Allgemeinen wenig repräsentative Bedeutung zur Charakterisierung eines Stils zugemessen. Jedoch sind es im „Dritten Reich“ speziell die Skulpturen, die eine grundlegende Aussage zu Stil und Inhalt erst ermöglichen.

Die persönliche Disposition eines Bildhauers, sich mit dem schweren und harten Material Stein auseinanderzusetzen, ist, im Vergleich zur Malerei beispielsweise, von vornherein völlig anders und somit sind auch die Künstlerpersönlichkeiten und der daraus resultierende Stil gänzlich verschieden. Stein ist als Material Ehrfurcht gebietend.

Durch die Wahl des Materials Stein gibt der Bildhauer einen zentralen Anspruch seines künstlerischen Wollens preis: Es sollen Zeichen gesetzt werden, die aufgrund ihrer Beschaffenheit eine lange Haltbarkeit und somit Nachhaltigkeit besitzen. Geformte oder auch angeordnete Steine sind über sehr lange Zeit beständige und sichtbare Zeichen künstlerischen Ausdrucks. Skulpturen stehen als Kunst am Bau oder als Solitäre im öffentlichen Raum und sind im Gegensatz zum vorwiegend privaten Charakter der Malerei stets auf Außenwirkung angelegt. Skulpturen sollten Bauten schmücken, die Moral stärken, Bewusstsein für die Heimat schaffen, stolz machen, Stärke und Macht versinnbildlichen und Hoheitszeichen sein, die gleichzeitig durch ihre Monumentalität beeindruckten und Sinnbild des wirtschaftlichen Wohlstands waren, der mit Kunstreichtum assoziiert wurde. Mit Skulpturen wurden Zeichen und Maßstäbe gesetzt, ebenso wie dies in der Architektur geschah.

Schiere Größe wurde besonders ab der Zeit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten mit Monumentalität und dadurch mit der Visualisierung des wiedererstarkten, vermeintlich nahezu unendlichen und unbesiegbaren Selbstbewusstseins und Stolzes in Deutschland gleichgesetzt. Megalomanie, auch im künstlerischen Bereich, war politisches Programm.

Die Besonderheit der Kunst des Nationalsozialismus liegt darin, dass der verbrecherische und gesellschaftsfeindliche Kontext, in dem sie entstand, ihr herausragendes Kennzeichen ist, nicht etwa ein spezifisch neuer künstlerischer Stil oder eine neue Ästhetik. Dieser Sach- und Situationszusammenhang im „Dritten Reich“ kann bei der Kunstbetrachtung dieser Zeit nicht ausgeblendet werden. Werke der bildenden Kunst sollten im Idealfall am Ende eines menschlichen, freien und kreativen Prozesses stehen. Diese Voraussetzung war im „Dritten Reich“ nicht mehr gegeben, jedoch entstand trotzdem Kunst, die es einzuordnen gilt.

Viele Kunsttheoretiker sind der Überzeugung, dass es einigen zeitlichen Abstand brauche, um eine Epoche der Kunstgeschichte darstellen zu können. Im Fall der Kunst im „Dritten Reich“ ist es dringlich und fast schon zu spät, mit ihrer historischen Einordnung zu beginnen. Der zeitliche Abstand und die dadurch bedingte innere Distanz gegenüber der Zeit des Nationalsozialismus verwischen die historischen Lebensumstände mehr und mehr. Biographien werden im Nachhinein zweck-

32 Heyfelder, E., 1935, S. 54.

gefärbt und unschöne Lebensdetails kurzerhand weggelassen. Zunehmend wird immerhin begonnen, sich dem bisher als inexistent abgetanen Abschnitt der Kunstgeschichte, speziell in Stuttgart, zuzuwenden.

Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen das Werk und die Künstlerpersönlichkeit von Fritz von Graevenitz, seine Vorbilder und Zeitgenossen, das Zeitempfinden und die Brüche in seinem Werk, die meist in politischen oder persönlichen Veränderungen begründet waren. Dies wird eine Grundlage für die kunsthistorische Einordnung seines Schaffens bilden. Malerei und Graphik von Graevenitz werden angeschnitten, können aber kein Hauptthema sein.

Im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit von Graevenitz standen Auftragsarbeiten für öffentliche Räume, die von historischer, politischer, kultureller und persönlicher Bedeutung sind.

Bei der Betrachtung seines Werks, seiner künstlerischen und persönlichen Entwicklung wird der Schwerpunkt in der Zeit von 1933 bis 1945 liegen. Dabei spielen seine enge Bindung zu Württemberg, seine Herkunft, Erziehung und ideologische Ausrichtung eine besondere Rolle, um ihn als produzierenden Künstler, geschätzten Vortragsredner, „künstlerischen Berufsberater“³³, Lehrer für Bildhauerei und Direktor an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste in das Zeitgeschehen einzuordnen.

Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit, moralisch oder politisch über die Kunst dieser Zeit zu urteilen, sondern sich dem, was bisher häufig, wohl auch oft aus Hilflosigkeit, als Nazi-Kunst abgetan wird, durch das Aufspüren historischer Zusammenhänge, die Aufdeckung ideologischer bedingter Formen und der zugrunde liegenden politischen und kulturellen Motivation zu nähern, dies exemplarisch an der Biographie des württembergischen Künstlers Fritz von Graevenitz.

Von Graevenitz und seine Position im Kulturgehehen der Zeit zwischen 1933 und 1945, speziell als Lehrer und Direktor der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste, in Bezug auf die Kulturpolitik, die Spannungsverhältnisse zwischen ihm und den Künstlern in Stuttgart und über die Grenzen Stuttgarts hinaus, sind Aufgabe dieser Arbeit.

Weiterhin soll die Frage nach Schuld und Mittäterschaft, in die Künstler und ihre Kunst im „Dritten Reich“ verstrickt waren, thematisiert und die persönlichen Lebensumstände analysiert werden, die zur Entscheidung eines Künstlers führten, Teil dieses Systems zu sein und eine tragende Funktion zu übernehmen, die untrennbar mit der Politik der Nationalsozialisten verbunden war.

Die bildende Kunst war und ist immer ein klares Spiegelbild ihrer Zeit und des Charakters des jeweiligen Künstlers.

Schon Oscar Wilde sah aber eine weitere, nicht zu unterschätzende Bedeutungsebene der Kunst: „In Wahrheit spiegelt die Kunst den Betrachter, nicht das Leben.“ Inwieweit die Kunst und die Persönlichkeit von Fritz von Graevenitz auch die Wünsche und Sehnsüchte des Betrachters widerspiegeln, ist zu klären.

33 Archiv der Stiftung Fritz von Graevenitz, B Briefe 1930–39, 17.11.1938, von Graevenitz an seine Mutter.

KAPITEL 2

PRÄLUDIUM IN DER WEIMARER REPUBLIK

Die spezifische Sprache des Nationalsozialismus, dessen gesellschaftliche Werte und kulturelle Normen waren lange vor 1933 verbreitet und in der Bevölkerung akzeptiert.

Im Amtsblatt des württembergischen Kultministeriums ist 1928 im Lehrplan für die höheren Schulen, erlassen durch Staatspräsident Wilhelm Bazille, folgender Passus zu finden:

„§ 3 Die Pflege des Deutschtums.

(1) Die Eigenart des deutschen Volkes macht es nötig, die Liebe zum Vaterland und zur engeren Heimat und den Sinn für nationale Ehre und nationalen Stolz besonders zu pflegen. Der heranwachsende Deutsche muß zur Ehrerbietung vor der deutschen Vergangenheit und zum Glauben an die deutsche Zukunft erzogen werden. Man muß ihn vor der Überschätzung des Auslands bewahren. Doch würde es der Objektivität des deutschen Wesens nicht entsprechen, wenn die Vorzüge anderer Völker und ihre Verdienste um die Menschheit oder die Fehler des eigenen Volkes verschwiegen würden. Die Lehrer müssen in den Schülern das Gefühl erwecken und wach halten, dass die gegenwärtige Stellung Deutschlands in der Welt des deutschen Volkes unwürdig ist, dass seine Ehre darin besteht, sich für Wiedererringung seiner Gleichberechtigung zu begeistern, und dass über die schwere Gegenwart der Glaube an eine große Mission des deutschen Volkes emporhebt.

(2) Es dient der Stärkung des Nationalgefühls, wenn die Leistungen des deutschen Volkes auf allen Gebieten des Lebens in Vergangenheit und Gegenwart dem Schüler nahegebracht werden. Alle höheren Schulen müssen sich die Einführung der Schüler in den Reichtum deutschen Lebens angelegen sein lassen. Jedes Unterrichtsfach muss dazu benutzt werden.“¹

Wäre dieser Erlass zeitlich nicht eindeutig in die Weimarer Republik einzuordnen, könnte man diese Worte auch in einer Schulverordnung des „Dritten Reichs“ finden. Durch die „Stärkung des deutschen Selbstbewusstseins“ meinte man die Krise in jeder Hinsicht zu überwinden, und als solche empfanden die meisten die Weimarer Republik, die von den Nationalsozialisten später immer wieder als „Systemzeit“² bezeichnet wurde. Die in weiten Teilen der Bevölkerung herrschende finanzielle Not und die politische Ungewissheit in der noch jungen Demokratie der Weimarer Republik verunsicherten viele Menschen zutiefst. Gerade diese Verunsicherung bildete unter anderem einen nahezu idealen Nährboden für die Propaganda der Nationalsozialisten, die schnelle und effiziente Besserung in allen Lebensbereichen versprachen. Dass dies aber der Anfang einer in ihrer Brutalität und Grausamkeit un-

1 Amtsblatt des württembergischen Kultministeriums, Heft Nr.4, 21. Jg., 4. April 1928, S. 72–73.

2 Der Begriff „Systemzeit“ wertete in der nationalsozialistischen Ausdrucksweise das parlamentarische Regierungssystem des Deutschen Reiches von 1918 bis 1930/1933 gegenüber den autoritären deutschen Regierungssystemen, die als Reich anerkannt wurden, ab.

vergleichbaren Zeit war, erkannten die meisten Zeitgenossen nicht oder ignorierten es. Die populistischen Reden und Parolen mit ihren subtilen und einfachen Versprechungen, berührten viele auf besondere Weise.

Hitler selbst hatte in seiner Schrift „Mein Kampf“ sehr früh mehrfach darauf abgehoben, dass politische Inhalte so einfach gehalten werden müssen, dass auch der Einfachste unter den Zuhörern sie verstehen konnte. Er sprach mit seiner Vorstellung von Politik die niedrigsten Instinkte der Menschen an und hatte damit Erfolg.

Die demokratischen Anfänge in der Weimarer Republik waren im Keim erstickt worden und die deutsche Bevölkerung wollte ein vermeintlich stringentes und starkes System, das sicher aufzeigte, welche Richtung das Leben in Deutschland nehmen würde.

Häufig wird im Zusammenhang mit den Deutschen und ihrer Beziehung zum Nationalsozialismus der Begriff Verführung gebraucht, der aber nur als ganz kleiner Aspekt zu sehen ist, insofern er sich auf die besondere Anziehungskraft bezieht, die vermeintlich Starke und Mächtige auf das Volk hatten. Man hatte sich sehenden Auges auf diese Beziehung eingelassen und sie gewollt.

Magie, Verführung, Aura und andere esoterisch religiös anmutenden Begriffe spielten in der Lebensrealität des Volkes eine untergeordnete Rolle. Denkbare Gründe für diese Mesalliance wären das durch den verlorenen Ersten Weltkrieg gedemütigte Selbstwertgefühl, die wirtschaftliche Ungewissheit und eine nicht zu überbietende Hybris, deren Ursache geschichtlich nicht zu erklären ist.

Macht und Stärke sind und waren zu jeder Zeit anziehend für die Schwachen. Nur die wenigsten hatten den Mut, sich den negativen gesellschaftlichen und sozialen Tendenzen entgegenzustellen. Es fehlte zudem oft die ausreichende Weitsicht über die Konsequenzen des eigenen Verhaltens.

KAPITEL 3

IDEALISTEN – PROFITEURE – MITLÄUFER – OPPORTUNISTEN

Anhand seiner Haltung und seinen Aussagen zur nationalsozialistischen Weltanschauung und seiner Arbeit in diesem Regime soll von Graevenitz' künstlerische Arbeit und seine gesellschaftliche Stellung dargelegt werden. Handelte er aus Überzeugung, Opportunismus oder taktischem Verhalten? Glaubte er daran, dass sein Verhalten richtig war oder zweifelte er an seinem Weg, konnte aber aufgrund seiner Erziehung und Persönlichkeit nicht ausbrechen? Auch wenn von Graevenitz sein Handeln kontinuierlich in Frage stellte, wollte er glauben, dass alles richtig war und vor allem im Interesse der Nation geschah, er bezeichnete sich selbst häufig als „national, sozial und soldatisch“.¹ Dies war jedoch nur eine Seite seiner Persönlichkeit, die von starker Ambivalenz gekennzeichnet war: Einerseits wählte er die Skulptur als die vermeintlich männlichste unter den Kunstgattungen und schuf heroisch virile Sinnbilder. Andererseits hatte er weiche, feminine Charakterzüge und zeigte auch diese in seiner Kunst, was ihm immer wieder Kritik einbrachte.

Oft waren es nicht äußerer Druck, Terror und Propaganda, sondern innere Überzeugung, welche die Zahl derer immer größer werden ließ, die sich der Politik Hitlers anschlossen. Der deutlich spürbare Verlust von bürgerlichen Rechten und Freiheiten spielte dabei eine eher untergeordnete Rolle.

Die Mehrheit folgte geradezu frenetisch und euphorisch den Zielen und Idealen der nationalsozialistischen Herrschaft. Nur eine kleine Elite im politischen und geistigen Sinne hatte den Mut und Weitblick, sich offen gegen den nationalsozialistischen Umbau aller Lebensbereiche aufzulehnen, und ging in die äußere oder innere Emigration, aber auch ins Konzentrationslager oder in den Tod.²

Der überwiegende Teil des deutschen Volkes profitierte zunächst in unterschiedlichem Maße von den Errungenschaften des „Dritten Reichs“ und seinen vermeintlichen Sonnenseiten. Bewusst oder unbewusst blendeten die meisten Unrecht, Brutalität und Grausamkeit aus ihrem Alltag, ihrem Bewusstsein und ihrer Wirklichkeit aus.

In einem Gutachten über Christian Mergenthaler, das von Graevenitz für dessen Verhandlung vor dem Spruchkammergericht 1946 verfasste, heißt es:

„Nachtrag: 1940 hörte ich erstmals von Grausamkeiten der Partei an Insassen von Irrenhäusern³. Ich machte dem Minister [Mergenthaler] sofort davon Meldung. Dieser äußerte sich

1 Archiv der Stiftung Fritz von Graevenitz, BG Biographisches, ca. 1953, Lebensbericht, Anlass unbekannt.

2 Vgl. Hofer, W., 1982, S. 81.

3 Von Graevenitz bezieht sich hier auf Grafeneck/Württemberg.

wütend darüber und versprach sofortige Behandlung der Angelegenheit bei der Parteiführung. Er wird wie alle seine Mahnungen an der Eiseskälte des Gauleiters [Murr] gescheitert sein.“⁴

Dass diese Geschehnisse Mergenthaler vermutlich nicht interessierten und kalt liebten, war von Graevenitz nicht klar. Er war der Überzeugung, dass Mergenthaler mit keiner Beschwerde etwas erreichen konnte, da er am Gauleiter Murr nicht vorbeikam.

Ignoranz und Desinteresse am Schicksal anderer waren jedoch an der Tagesordnung.

Vermutlich hatte nicht jeder Einzelne umfassende Kenntnisse von den weitreichenden Konsequenzen der nationalsozialistischen Terrorherrschaft. Die Aussage, man habe nichts gewusst, ist jedoch nur wenig glaubhaft. Jeder, der Augen und Ohren hatte, musste die Vorgehensweise der nationalsozialistischen Machthaber sehen und vor allem hören. Die Lautstärke und Wortgewalt der Redner, in Württemberg speziell die Reden des Gauleiters und Reichsstatthalters Wilhelm Murr, und die unverhohlenen Feindseligkeiten der nationalsozialistischen Fanatiker gegen jeden, der sich dem immer stärker werdenden parteilichen Druck, aber auch dem gesellschaftlichen Kontrollapparat entzog, waren sicherlich unüberhörbar.

Victor Klemperer schrieb in seiner Analyse der Sprache der Nationalsozialisten:

„... gesprochene oder geschriebene Sprache ... alles musste Anrede, Anruf, Aufpeitschung sein ... weswegen sich alles so bequem deklamieren ließ. Deklamieren heißt wörtlich: mit lauter Stimme, tönend daherreden, noch wörtlicher: herausschreien. Der für alle Welt verbindliche Stil war also der des marktschreierischen Agitators.“⁵

Sprache ist ein Instrument, um Massen zusammenzubringen, dies galt insbesondere für die laute Sprache der Nationalsozialisten. Sowohl im gesellschaftlichen als auch im kulturellen Leben, in Rundfunk und Presse wurde kein Zweifel daran gelassen, wie man vorzugehen gedachte. Wilhelm Murr verkündete am 15. März 1933 bei einer Parteiveranstaltung auf dem Stuttgarter Schillerplatz:

„Wir sagen nicht Aug' um Auge, Zahn um Zahn, nein, wer uns ein Auge ausschlägt, dem werden wir den Kopf abschlagen, wer uns einen Zahn ausschlägt, dem werden wir den Kiefer einschlagen.“⁶

Damit kleidete er seine Absichten und die Marschrichtung der nationalsozialistischen Politik, für die er mit glühendem Fanatismus eintrat, in unmissverständliche Worte. Diese Drohung Murrs erregte zwar zunächst noch Aufsehen in Württemberg, vorrangig in kirchlichen Kreisen, aber der Vormarsch des NS-Regimes war nicht mehr aufzuhalten, da dessen geradezu hypnotische Wirkung auf die breiten Massen auch im Ausland falsch eingeschätzt wurde.

Die faschistische Ikonographie und Ikonologie sind allein von kunsthistorischer Seite nicht zu entschlüsseln. Es ist nicht sicher, ob es einen spezifisch nationalsozialistischen Stil überhaupt gibt, da das äußere Erscheinungsbild der offiziell

4 Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand Wü13T2 Nr.648/007, Spruchkammerakte Christian Mergenthaler, Gutachten von Graevenitz, 29.6.1946.

5 Klemperer, V., 1968, S. 33.

6 Vgl. Sauer, P., 1998/2000, S. 37–38.

entstandenen Werke häufig von tragischer Einheitlichkeit und unspektakulärem Stil geprägt ist.

Mehr Aufschluss über die Kunstwerke gibt vielfach die Sprache, beispielsweise die Worte, mit denen sie beschrieben wurden, der Titel oder der Entstehungszusammenhang, in den die Werke gestellt wurden.

Zur Einweihung eines Gedenksteins von Fritz von Graevenitz für die württembergischen Luftstreitkräfte 1928 auf dem Stuttgarter Waldfriedhof (*Abb. 1*) berichtete die Presse:

„Wenn am morgigen Sonntag die Hülle von dem Denkstein fallen wird, den die Angehörigen der ehemaligen württembergischen Luftstreitkräfte ihren toten Kameraden auf dem Waldfriedhof errichtet haben – wenn über den auferstehungsharrenden Bäumen [sic] die Flieger ihre Kreise ziehen werden – dann wird uns wohl zu Mute sein, als hörten wir in den Lüften wieder jenes gewaltige Rauschen, das einstmals den Siegeszug des Bezwingers der Lüfte der aufhorchenden Heimat verkündete. Und wenn die Traditionstruppenteile der Reichswehr vor dem in Stein gehauenen Falken seines Schöpfers, des Bildhauers Fritz v. Graevenitz, präsentieren und die langen Züge der alten Fliegerkameraden an dem Denkstein vorbeiziehen werden, wenn die Klänge des ‚Ich hatt‘ einen Kameraden‘ erklingen, dann wird mit den Namen der als Opfer ihres Fliegerberufs in den Reihen der württembergischen Luftstreitkräfte im Weltkrieg gefallenen Helden auch jener Name wieder vorüberrauschen, dessen Träger ein gütiges Geschick davor bewahrt hat, den nationalen Zusammenbruch und damit auch das Ende des deutschen Schutzes in der Luft zu erleben. – Ferdinand von Zeppelin – wird dieser Name nicht wieder stolz von den Lippen aller klingen! Wie er damals klang, als die ersten Zeppeline zur Fahrt über Lüttich und London starteten, als der Reiter vom Schirlenhof und sein stolzes Erfinderwerk die Hoffnung einer angefallenen, von Feinden umdrohten Heimat wurden und als vor dem Namen Zeppelin allein schon ein Inselvolk [England] in seinem bösen Gewissen erzitterte!“⁷

Dies waren sicher nicht genau die Worte, die von Graevenitz für die Enthüllung dieses Ehrenmals gefunden hätte, aber sie spiegeln seine Einstellung und die seiner Zeitgenossen realistisch wider.

Eine 1930 von Graevenitz gehaltene Rede zur Enthüllung seines Ehrenmals für die Gemeinde Hirschlanden (*Abb. 2*) zeigt dies deutlich:

„Wenn wir jetzt daran gehen, unser Kriegerehrenzeichen zu enthüllen, so tun wir’s mit heißen Wünschen und Gedanken für unser Volk, für unser schwer bedrängtes Vaterland ... Es kommt der Hirsch ja nicht nur in dem Namen Hirschlanden vor ... sondern er ist bekanntlich auch unser württembergisches Wappentier. Zum übrigen aber ist er das Sinnbild von Mut, Kraft und Stolz, also solcher Eigenschaften, die den Krieger, den Kämpfer auszeichnen, an dessen Heldentum und Opfertum er bis in ferne Geschlechter mahnen soll. Aber aus dieser Zeit heraus, dieser Leidenszeit unseres Vaterlands, da sollte nicht irgend ein stolzes Erinnerungssymbol entstehen, wenn es auch von einem Heldenland ohnegleichen künden kann, nein, aus der Not, aus der Schmach würde wie von selbst ein Aufschrei – der Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten edlen Wildes. Und die Geweihe – in denen mögen Sie wie zum Himmel gereckte Arme erkennen – des Flehens um Einheit und Freiheit und Glauben unseres Volkes.“⁸

Hier wird ganz klar, dass die Darstellungen zwar auf den ersten Blick beispielsweise einen Falken oder liegenden Hirsch zeigen, die rein formal zunächst keine

7 o. V., „Zum Gedenktag der württembergischen Luftstreitkräfte“, in: Süddeutsche Zeitung, Zweites Blatt, Nr. 154, Samstag 31.3.1928, S. 5; vgl. Müller, J., 1998, S. 73.

8 Archiv der Stiftung Fritz von Graevenitz, Werke, Ehrenmal Hirsch 1930, Fritz von Graevenitz zur Enthüllung des Denkmals in Hirschlanden am 11.5.1930; vgl. Müller, J., 1998, S. 73.

Anzeichen für Revanchismus oder Nationalismus offenbaren, aber die Sprache und damit die Deutung der Skulptur durch den Betrachter und den Künstler entlarvt nach und nach die Beweggründe zur Wahl des Motivs und gibt erst die entscheidende Grundlage zu einer Verortung und Einordnung des Werkes in das Zeitgeschehen. Beide Zitate stammen noch aus der Zeit der Weimarer Republik, lassen aber schon die antidemokratischen und nationalistischen Tendenzen erkennen, die in weiten Teilen der Bevölkerung vorherrschten und letztendlich in der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten kulminierten.

Zur Aufarbeitung eines Themas aus dem Bereich der deutschen Kunst im „Dritten Reich“ ist über den kunsthistorischen Aspekt hinaus eine Auseinandersetzung mit Soziologie, Politik, Kulturgeschichte, Zivilisationsprozessen, Psychologie der Massen und nicht zuletzt der Sprache unabdingbar. Der Schriftsteller Gerhart Hauptmann verdeutlichte: „Kunst ist Sprache: also im höchsten Sinne soziale Funktion.“

Kunst ist Teil des gesellschaftlichen Prozesses und kann daher nicht nur als reines Artefakt betrachtet werden. Die hintergründige Funktionalisierung der Kunst für Propagandazwecke und die fast beispiellose Einbettung in faschistische Ideale und Ziele und damit in den komplexen Lebensalltag machen eine interdisziplinäre Betrachtungsweise unumgänglich.

Die äußerlich zwar wenig komplexe Ästhetik des Nationalsozialismus muss in Verbindung zu ihren verschiedenen Entstehungsbedingungen gesehen und der Einfluss auf das Werk und die Position des Künstlers dadurch gedeutet werden. Die Simplizität der politischen Phrasen spiegelt sich auch in der offiziellen Kunst des „Dritten Reichs“ wieder. Die Schriften und Reden Hitlers, denn hier gibt es sprachlich gesehen keinen Unterschied mehr, wurden zur neuen Bibel erhoben, die NS-Politik wurde kultisch inszeniert, alles und jeder wurde zur Fanatisierung der Gesellschaft benutzt, man hoffte auf den „Messias“, der da gekommen war und der Deutschland retten sollte. Goebbels sagte am 20.4.1941: „Wir brauchen nicht zu wissen, was der Führer tun will – wir glauben an ihn.“⁹ In vielen Todesanzeigen von im Krieg getöteten Soldaten war zu lesen, dass sie im „festen Glauben an ihren Führer“ den Tod gefunden hatten.

Auch von Graevenitz glaubte zu Beginn des „Dritten Reichs“ an die wiederkehrende Machtposition Deutschlands und eine Verbesserung der Verhältnisse und damit an die Politik des Nationalsozialismus. Seine politische Haltung ist zunächst geprägt von Interesse an den nationalsozialistischen Ideen, denn 1918 wurden der Adel und das Militär entmachtet, und von Graevenitz suchte, wie viele andere Militärs adliger Herkunft, nach einer neuen Möglichkeit, die geschichtlich geprägte bedeutende Rolle, die seine Familie gespielt hatte, neu zu besetzen. Diese bot sich ihm ab 1933 in besonderer Weise.

Die Kunstwerke von Graevenitz' stehen teilweise in einem engen Verhältnis zu den politischen Ereignissen, was sich jedoch erst bei näherer Betrachtung entschlüsseln lässt und immer deutlich die in seiner Persönlichkeit dominierende Ambivalenz zum Vorschein bringt.

9 Klemperer, V., 1968, S. 141.

Es sind auf den ersten Blick zarte, traurige, der Welt entrückte Frauenfiguren und Engel, denen von Graevenitz jedoch Attribute wie Lorbeerkranz oder Stahlhelm hinzufügte oder einen Hoheitsadler zur Seite stellte. Dies lässt erkennen, dass sie während des „Dritten Reichs“ entstanden und für welche Überzeugung sie standen.

Die rein formkritische Beurteilung von Kunstwerken aus dem Nationalsozialismus, lässt in heutiger Zeit zunächst keine klaren Rückschlüsse zu, da die Bedeutungszusammenhänge zwar vordergründig in ihrer absoluten, ausschließlich gegenständlichen Form erscheinen, sich aber meist eine ideologische Grundlage hinter der äußerlich klaren Form verbirgt. Die Werke der nationalsozialistischen Ästhetik stehen in einem, wenn auch sehr komplexen, doch aufschlussreichen Verhältnis zu den Menschen ihrer Entstehungszeit. Auf den ersten Blick sind sie leicht verständliche, auch den Nichtkunstkenner ansprechende Erzeugnisse, die jedoch ihre tiefere Symbolik nur aus der Betrachtung der Umstände ihrer Entstehungszeit freigeben. Die lautstarke, wenig intellektuelle Sprache der politischen Elite der nationalsozialistischen Redner sprach neben den wiedererstarkenden deutschen Machtansprüchen nach dem Versailler Vertrag und dem Scheitern der demokratischen Anfänge der Weimarer Republik tiefe, oft romantisch verklärte Sehnsüchte der menschlichen Seele an. Dasselbe gilt für die offizielle Kunst dieser Zeit, insbesondere für die Kunst von Graevenitz⁷. Auch bei ihm verdrängten Emotionen das rationale Denken.

Die persistente Wiederholung der politischen Absichten durch die NS-Redner beeinflusste die seelischen Zustände und Emotionen aller Menschen und der Künstler in besonderer Weise.

Es wurde ad infinitum romantisiert und heroisiert, vermeintlich leidenschaftlich sollten alle bisherigen Grenzen gesprengt werden.

Im Bereich der bildenden Kunst wurden jedoch häufig die geschmacklichen Grenzen überschritten, einen neuen nationalsozialistischen Stil konnte man beim besten Willen nicht finden und wie eigentlich gewünscht aus dem Boden stampfen.

Denn wo Einengung, Hass, Vernichtung, Ausgrenzung, reaktionäres Verhalten und Kunst-Vorschriften die Wahlkriterien für gewünschte, geduldete und geförderte Kunst waren, konnte sich kein eigener Stil entfalten, da die notwendige persönliche und gesellschaftliche Freiheit fehlte, die eigentlich eine grundlegende Voraussetzung für den kreativen Prozess sein sollte.

Die politische Elite der Nationalsozialisten diktierte den Volksgeschmack und traf damit bei vielen Deutschen auf äußerst fruchtbaren Boden. Die zeitgenössische, moderne bildende Kunst, beispielsweise der Expressionisten oder auch des DADA, musste man sich mit Intelligenz und Vernunft erschließen. Der Betrachter sah das Thema nicht sofort seinem Erfahrungshorizont entliehen, was viele als störend empfanden. Im „Dritten Reich“ wollte man als vernunftbefreiter Kunstkonsument nicht in die Lage gebracht werden, sich grübelnd Gedanken machen zu müssen, sondern auf den ersten Blick verstehen und sehen, worum es ging. Kunst wurde nach gängiger NS-Kulturauffassung als Unterhaltung gesehen, als Beitrag zur Verschönerung der Umwelt und als Trostpflaster für die deutsche Volksseele, nicht aber als sichtbares Zeichen eines phantasievollen, kritischen Geistes oder zur Thematisierung von Missständen.

Adolf Hitler beschwor diese Art des leicht zu verstehenden und zu konsumierenden NS-Kunstgenusses in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München 1937:

„Ich will daher in dieser Stunde bekennen, daß es mein unabänderlicher Entschluß ist, genauso wie auf dem Gebiete der politischen Verwirrung nunmehr auch hier mit den Phrasen im deutschen Kunstleben aufzuräumen. ‚Kunstwerke‘, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen Verschüchterten zu finden, der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden!“¹⁰

Die moderne Kunst konnte und wollte man nicht verstehen, somit diffamierte man sie kurzerhand als „Machwerk Geisteskranker und seelisch Gestörter“. Dadurch bot sich die Möglichkeit, nicht über eigene kognitive Defizite oder die Irritation nachdenken zu müssen, die viele Werke aufgrund ihrer schockierenden Schonungslosigkeit verursachten.

Hitler drohte den vom NS-Regime verachteten Künstlern unverhohlen sogar mit dem Verlust ihrer Fortpflanzungsfähigkeit oder ihres Lebens:

„... Entweder diese sogenannten ‚Künstler‘ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. Im einen Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden.“¹¹

Diese unkultivierten und inhumanen Hasstiraden und Drohungen galten gleichermaßen allen, die versuchten, eine niveaue Kultur außerhalb der NS-Ideologie in jeglichen Bereichen der Kunst und Literatur zu schaffen und aufrechtzuerhalten.

Mittels Schwarz-Weiß-Malerei, einem perfiden, simplifizierenden und degoutant polarisierenden Medium, das die Nationalsozialisten exzellent beherrschten, wurden die Menschenmassen angezogen, überzeugt, emotionalisiert und fanatisiert und dies auf Kosten der realistischen Selbsteinschätzung. Das Ergebnis im Bereich der bildenden Kunst waren meist muskelgestählte Vorzeigethleten und Jungfrauen, die zwar vordergründig nackt vor dem Betrachter standen, aber doch immer unerotisch keusch und stets heldenhaft blieben. (*Abb. 3, 4, 5, 6, 136*)

Krieger, Landschaften, Tierdarstellungen, Idyllen und Portraits, vor allem Hitlers, standen bei den Grossen Deutschen Kunstausstellungen in München im Mittelpunkt. Selbst Wolfgang Willrich¹² einer der fanatischsten „NS-Kunstsäuberer“ und Organisator der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München, musste in seiner Hetzschrift gegen die moderne Kunst eingestehen:

10 Vgl. URL: http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/entartet_1937.htm (16.3.2011).

11 Vgl. URL: http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/entartet_1937.htm (16.3.2011).

12 Klee, E., 2007, S. 665–666.

„In den vom roten Unrat gereinigten Kunstausstellungen merkt man vorläufig nur wenig von der Tiefe der geschichtlichen Wandlung, in der wir leben. Es ist zumeist harmlos bürgerliche deutsche Kunst und schlichte Volkskunst, was man da sieht.“¹³

Zu einem ähnlichen Urteil gelangten auch einzelne Mitarbeiter offizieller Parteistellen wie beispielsweise 1940 Dr. Renz vom Reichskulturamt:

„Ganz kläglich sind die Bilder, welche das Kriegserlebnis zum Gegenstand haben. ... Leider ist diesmal auch die Plastik, die im Haus der Kunst zu sehen ist, im Vergleich zu früheren Jahren wertmässig gesunken, wenn man von einzelnen Werken Brekers, von Graevenitz, Scheibes ... absieht.“¹⁴

Ähnlich äußerte sich 1942 auch der Stuttgarter Oberbürgermeister Karl Strölin nach seinem Besuch der Münchner Kunstschau:

„... Anschliessend Besuch des Hauses der Deutschen Kunst ... Wir sehen ... die Ausstellung an, die dadurch auffällt, dass das Kriegserlebnis eigentlich so gut wie gar nicht zur Darstellung gekommen ist. Die Plastiken sind sehr gut. Die Bilder sind nach dem Urteil der Sachverständigen seit den letzten Jahren nicht besser geworden.“¹⁵

Der Schriftsteller Arno Schmidt schrieb treffend, als er im Juli 1939 eine Ausstellung mit NS-Kunst besuchte:

„Bieder und glatt hingen die Schinken des Dritten Reiches alle Wände herunter: getreidige Landschaften mit unerhört breithüftigen Garben strafte den Verdacht geistiger Missernte handgreiflich Lügen; Charaktermenschen sahen volksnah in ein unsichtbares Großdeutschland, Mädchen steckten in ihren Trachten wie in Urnen: ums gedrungene Bauernhaupt hatte der Pinsler ihnen die blonde Zopfanakonda gewickelt, dass man den armen Dingen gleich hätte Aspirin anbieten mögen.

Bildhauer hatten stark Nackte gemacht, mit straffen Parteikörpern und ewigen stolzen Profilen, alle frappant familienähnlich; auch der unwiderstehlich volkstümliche ‚Rossebändiger‘ fehlte nicht, der mit einer Hand einen Hengst stemmt – und Alles war so bedrückend eintönig und genormt ausdruckslos, und hunderttausendmal verschollen, und in hoffnungslos verständlichen Techniken hergestellt; und die Zufriedenheit mit der herrlichen Rasse lümmelte wie eine fette Sfinx [sic] in den Räumen. Oh Gott!: Schon wieder lugte irgendeine ‚Knieende‘ um die Ecke! Und ich ging böseartig auch da noch hinein, und gaffte ihr verzweifelt auf die peinlich maßstabsgerechten Hinterbacken; und dann die ‚Sinnende‘ daneben sah genau so aus, dass man ohne weiteres die Schilder hätte vertauschen können.“¹⁶

Der Maler Hubert Lanzinger beispielsweise portraitierte Hitler 1935 als Ritter in schimmernder Rüstung, den er als „Retter und Bannerträger des deutschen Volkes“ auf die Leinwand bannte. (*Abb. 137*) Auratische, fast kultische Überhöhungen von Personen und Szenen waren an der Tagesordnung. Daran ist deutlich zu erkennen, dass Bedeutung künstlich geschaffen werden musste, da eigentlich völlige Belanglosigkeit regierte.

13 Staatsarchiv Ludwigsburg, Bestand K746, Bü 58, 2.6.1937, Werbebroschüre der Buchhandlung Julius Weise, Stuttgart, für Wolfgang Willrich: Die Säuberung des Kunsttempels.

14 Bundesarchiv Berlin, Bestand PKA 0179, 19.11.1940, Dr. Renz, Kulturamt, an Walter Balon, Reichsstudentenführung.

15 Stadtarchiv Stuttgart, Nachlass Karl Strölin, Tagebücher, Bestand 2070, Bü 40, Eintrag 19.8.1942, S. 804.

16 Schmidt, Arno: Aus dem Leben eines Fauns. Frankfurt a. M. 1992⁸, S. 101–102.

Eine in dieser Beziehung herausragende Position nahm der Maler Conrad Hommel mit seiner besonderen Vorliebe für Portraits des „Reichsjägermeisters Hermann Göring“ (Abb. 7) ein. Er stellte ihn, Adolf Hitler und andere Größen des Nazi-Regimes wiederholt entweder bei Schlachtszenen oder in vermeintlich heroischen Posen dar.

Klemperer schrieb:

„... alles was den Nazismus ausmacht, ist ja in der Romantik keimhaft enthalten: die Entthronung der Vernunft, die Animalisierung des Menschen, die Verherrlichung des Machtgedankens, des Raubtiers, der blonden Bestie ...“¹⁷

Mit den vordergründig scheinbar arglosen und wie es im NS-Jargon hieß „gesunden Darstellungen“ leisteten die im Nationalsozialismus erfolgreichen Künstler einen ganz entscheidenden Beitrag zum Funktionieren des „Dritten Reichs“. Die eigentlichen Intentionen kamen bei den meisten dieser Werke, rein vom Motiv her gesehen, nicht offen ans Licht.

Vor diesem Hintergrund ist Klemperers Korrelation des NS-Regimes mit der Romantik plausibel, besonders die Hinwendung zur eigenen Kultur, sprich der spezifisch deutschen, die immer wiederkehrende Bezugnahme zum Mythischen und die manische Suche nach Helden - oder besser gesagt dem Heldischen - lassen diesen Schluss zu.

Hitler sprach die Beziehung der Nationalsozialisten zur Romantik in seiner Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München 1937 klar an:

„Die tiefinnere Sehnsucht nun nach einer solchen wahren deutschen Kunst, die in sich die Züge dieses Gesetzes der Klarheit trägt, hat in unserem Volke immer gelebt. ... Romantiker hießen sie und waren dabei doch nur die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaften Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes.“¹⁸

Die romantische Disposition der Gesellschaft bedeutete jedoch nicht, dass dies die einzige geschichtliche und gesellschaftliche Beziehung war, welche die Nationalsozialisten für ihre Zwecke nutzten. Man versuchte, sich schon durch den Begriff „Drittes Reich“ in eine bedeutende historische Position zu setzen. Nach dem „Anschluss“ Österreichs durch die Nationalsozialisten ließ Hitler die Reichsinsignien von Wien nach Nürnberg bringen, da sie für ihn das wichtigste Symbol seines Herrschaftsanspruchs waren und er sich in der Tradition der deutschen Könige und Kaiser des „Heiligen Römischen Reichs“ sah. Er fand dadurch seine scheinbar historische Legitimation und ganz nebenbei sollte damit positiv besetzte Kontinuität assoziiert werden. Im Bereich der Kunst hob man als besondere Ideale die Werke der griechischen und römischen Antike und der deutschen Gotik hervor.

Ebenfalls in der Münchner Rede von 1937 „klärte Hitler das Volk auf“, welche Kunst nun gewollt sei:

„Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine ‚deutsche Kunst‘, und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines

17 Klemperer, V., 1968, S. 174.

18 Vgl. URL: <http://www.kunstzitate.de/kunstzitate.htm> (1.2.2007); Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Kunst, München 1937, S. 6.

solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert. Als daher der Grundstein für dieses Haus gelegt wurde, sollte damit der Bau eines Tempels beginnen nicht für eine sogenannte moderne, sondern für eine wahre und ewige deutsche Kunst.“¹⁹

Durch den Vergleich des Hauses der Kunst in München mit einem Tempel wurde der deutliche Bezug zur griechischen Antike hergestellt.

19 Vgl. URL: <http://www.kunstzitate.de/kunstzitate.htm> (1.2.2007); Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Kunst, München 1937, S. 7.