

Die Helden im Zick-Zack

Über die umstrittene Kunst der dreißiger Jahre / Beispiel: Die Plastik

Kann man, darf man von einem sogenannten Staatskünstler der DDR lernen? Der achtzigjährige Fritz Cremer, seit dem Tod von Gerhard Marcks Nestor der figurativen, zum Teil klassischen Bildhauerei in Deutschland, gab in der vergangenen Woche dem Fernsehpublikum eine eindrucksvolle Lektion. Der eigenwillige Künstler, engagierter Kommunist seit der Jugend im Ruhrgebiet, scheut nicht das Pathos der Worte. Er sieht sich auch heute als deutschen, nicht als DDR-Bildhauer, und nennt seine herausragenden Schöpfungen, die Denkmäler für die Konzentrationslager in Mauthausen und Buchenwald – gewiß die bedeutendsten neueren Versuche monumentaler „Trauerarbeit“-Werke deutscher (und nicht etwa sozialistischer oder sonstwie separierter) Kunst.

Mag auch in Cremers Werk nicht alles unseren kunstkritischen Empfindungen standhalten: Werk und Leben dieses Mannes lassen nicht unberührt. Er beschließt ein markantes, durch den sozialistischen Realismus kompromittierte, daher selbst in der DDR heute nur noch auf trivialer Ebene weiterlebendes Kapitel der Kunstgeschichte, nämlich das einer realistisch-pathetischen Plastik, deren Modelle ursprünglich aus der Malerei des 19. Jahrhunderts, etwa Millets oder Courbets, geschöpft waren. Am Anfang stehen Bildhauer wie der Franzose Jules Dalou, vor allem aber der Belgier Meunier, der vom Eland im Bergbauggebiet des Borinage gepackt wurde – auch van Gogh zog wenig später als Prediger durch diese Region und wurde aufgerüttelt – und hier ein modernes Genre proletarischer Arbeiterkunst schuf.

Dies soziale Menschenbild Meuniers erweckte in Deutschland, und zwar gerade im Ruhrgebiet, der deutschen Bergbau- und Industrieregion, eine ganze Bildhauergeneration: Hoetger und Lehbruck, Blumenthal und eben Cremer. Auch Arno Breker, der umstrittene spätere Repräsentant eines biologisch-aggressiven, ja rassistischen Klassizismus, gehört dazu. Der realistisch-proletarische Impuls gab bei diesen Künstlern den Anstoß und vermengte sich mit Einflüssen der modernen französischen Plastik (Rodin, Maillol), des Berliner oder Münchner Klassizismus (Hildebrand). In Ost-Berlin sieht man von Fritz Cremer Arbeiterfiguren vom Anfang der fünfziger Jahre, die der Künstler selber heute kritisch beurteilt, die aber in Gestik und Modellierung noch Spuren der Urmodelle Meuniers und Dalous bewahren.

Die Hauptlektion gab Cremer in dem Film mit seinen Erzählungen aus den berüchtigten dreißiger und vierziger Jahren. Erstaunlich war die Unbefangenheit und Nüchternheit seiner Darstellung, die sich deutlich von der aufgeregten Entrüstung westlicher Zeitzeugen unterscheidet. Auch Willi Sitte, der Maler und sozialistische Expressionist, gleichfalls von Herkunft Kommunist und Kämpfer auf Seiten der italienischen Partisanen, redet mit der gleichen Seelenruhe und ohne Vertuschung von seinen Lehrjahren in Werner Peiners Malschule in Kronenburg in der Eifel. Solche Sachlichkeit hebt sich merklich vom Empörungsritual ab, das in der Bundesrepublik regelmäßig anhebt, wenn das Gespräch auf die ästhetische Produktion der ominösen zwölf Jahre kommt. Es ist nicht ohne Lächerlichkeit, wie sich jedesmal wieder die Söhne und Enkel der nationalsozialistischen Täter einträchtig bekreuzigen, Unschuld und Entrüstung mimen. Zu Recht empfindet das Ausland – vor einem Jahr noch die Engländer bei der Ausstellung deutscher Kunst in London – diese Verdrängung als Heuchelei und Feigheit. Sie hängt unmittelbar mit der peinlichen kollektiven Nachkriegsreaktion zusammen, als sich die Mehrheit der Deutschen, die Hitler ermächtigt hatten und ihm nachgelaufen waren, plötzlich zu Gegnern und Opfern umstilisierte.

Haben die Künstler aus der DDR ein ungestörtes Selbstbewußtsein und gefestigteres Geschichtsbild? Oder hat ihre Gelassenheit mit dem Hang ihrer Kunst zum Monumentalismus, mit dem Festhalten am vielfach pathetischen Menschenbild zu tun, wie bei uns gerne auf ungenaue, manchmal böartige und gleichfalls verdrängende Weise unterstellt wird? Richtig ist, daß die DDR-Kunst figurale Traditionen politisch forcierte, die im Westen pauschal verdammt wurden. Bei uns hatten es nach dem Krieg selbst solche Bildhauer schwer, die den Nationalsozialisten widerstanden oder sich doch distanziert verhalten hatten (Gerhard Marcks, Gustav Seitz).

Noch die großangelegte Nachkriegsbilanz der Berliner Nationalgalerie im letzten Jahr klammerte nach ein paar historischen Zitaten die figurale Bildhauer aus. Selbst Mataré, eindeutig Opfer des Regimes, wurde übergangen. Die Kunstgeschichte, die sich lange bemühte, eher eine moralische als historische Wissenschaft zu sein, wandte viel exegetischen Fleiß auf, um Menschenbildner und halbe Traditionalisten wie Barlach und Hoetger, Lehbruck und Belling in avantgardistischen und möglichst internationalen Lagern unterzubringen.

Auch jüngste Studien, die zur kritischen Auseinandersetzung mit den Bildhauern der dreißiger Jahre aufrufen, die auf ihrer historischen Tatsächlichkeit bestanden und ihre Verleugnung bekämpften (zum Beispiel Klaus Wolberts „Die Nackten und die Toten des Dritten Reichs“) verfielen pauschalen Verdächtigungen. Einer „grundsätzlichen NS-Tendenz“, der Einbringung eines „deutschen Stils“ ins Dritte Reich wurden Bücher wie Alfred Hentzens Band „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ von 1934 bezichtigt, der noch Barlach, Marc und Lehbruck mit Kolbe, Scheibe, Kollwitz, Marcks, Albiker, Wackerle und dem jungen Breker zusammensieht und bald nach Erscheinen verboten und eingezogen wurde; übrigens schmückte den Titel des Buches Marcks' „Seraphita“-Figur nach dem Modell seiner jüdischen Schülerin, die bereits 1933 emigriert war und seine Erinnerung noch jahrelang beschäftigte. Noch weniger Gnade und Verständnis fanden erstaunliche Plastik-Anthologien wie „Junge Bildhauer“, die um 1940 erschienen und neben eindeutigen Regimekünstlern auch Werke von Ehlers, Blumenthal, Mettel, Karsch, Seitz aufführten, die, wie immerhin zugegeben wird, leicht zu den „Entarteten“ hinüberzuschoben gewesen wären. Klaus Wolbert kann in diesen Abweichungen nur Produkte einer „taktischen Nachgiebigkeit“ bei den geschmeidigen Machthabern und keinen latenten Widerstand sehen.

Wie schwierig die Beurteilung oder gar die methodische Analyse und Bewältigung dieser Kunst sind, illustrieren die Erzählungen Fritz Cremers, des bekennenden Kommunisten. Er zeigte im Fernsehfilm eine Müttergruppe mit hilfesuchendem Kind im Stile der Kollwitz. Er hatte das Werk ursprünglich „Gestapo“ genannt und damit die Verfolgung provoziert. Als er die Gruppe in „Mütter“ umbtaufte, fand sie Anerkennung. Cremer teilte auch mit, daß eine schützende Hand damals gerade über den oppositionellen Studenten der Berliner Akademie lag. Ein solcher Schutz schwebte auch über dem Atelierhaus in der Klosterstraße, wo Käthe Kollwitz und Gerhard Marcks überlebten. Ein Blick in die Liste der Träger des Staatlichen Rompreises überrascht. Unter den Bildhauern befinden sich Karsch (1933), Marcks und Stadler (1935), Milly Steger und Fritz Cremer (1938), Kasper und Wimmer (1940), schließlich 1941 Heinrich Drake, der in den fünfziger Jahren Karriere in der DDR machte. Ein besonders bitterer Zufall: 1933 teilten Arno Breker und der jüdische Maler Felix Nußbaum, der später im Konzentrationslager ermordet wurde, die Ateliers der Villa Massimo.

Wenn man die Wirklichkeit und Praxis dieser Jahre studiert, türmen sich die Schwierigkeiten und Rätsel. Es ist zunächst einfacher zu sagen, wogegen die Nationalsozialisten waren als wofür. Ihr mörderischer Haß galt aller avantgardistischen, experimentellen und subjektiven Kunst. Auf der anderen Seite war das heroische Flair der damaligen Plastik keine Erfindung der Nationalsozialisten und ihrer willfährigen Künstler, aber sie verstärkten diese Tendenz und blähten sie zum kolossalen nordischen Stil auf. Der muskulöse Sportklassizismus hatte sich seit dem Jugendstil vorbereitet. Der Heroismus, eine internationale Strömung der dreißiger Jahre, läßt sich aus der französischen Plastik von Rude bis Rodin herleiten, er verdichtete sich in aufrührerischen Denkmälern im Umkreis der Revolution und des napoleonischen Imperialismus, dann noch einmal nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 und im wilhelminischen Deutschland.

Der heroisierende Zug verbindet in den dreißiger Jahren die aktivistische Regimekunst mit eindeutigen Manifesten aus dem Widerstand, etwa dem überlebensgroßen Pathoskopf der Kollwitz von 1936 oder mit Marcks' Gruppe „Zwei Freunde“ aus dem gleichen Jahr, womit der Versuch gemacht wurde, das klassische Gruppenbild vom aggressiven Kampfgeist der Epoche in eine spirituelle Sphäre hinüberzuretten. Beide, Kollwitz und Marcks, taten viel dafür, daß die figürliche Plastik in ihrer sozialpathetischen wie klassizistischen Komponente nicht vollkommen kompromittiert wurde.

Die offizielle Malerei jener Jahre läßt sich ziemlich leicht abschreiben. Sie bewegt sich unter dem Niveau der zeitgleichen amerikanischen Regionalisten und Traditionalisten, aber auch einer so schillernden, teilweise faszinierenden Figur wie Deineka, Stalins Hofmaler. Einige unter den großen deutschen Malern zögerten zwar anfangs, aber dann folgte keiner Hitler. Auf das zwiespältige Verhältnis der Machthaber zur Neuen Sachlichkeit ist oft hingewiesen worden. Schrimpf wurde 1933 wegen seiner linksanarchistischen Vergangenheit verhaftet und stieg bald darauf zum Berliner Akademieprofessor auf. Das Regime verhielt sich gegenüber den Neutralisten und Intimisten unberechenbar. Werke von Schrimpf, Kanoldt, Schad oder Belling finden sich später sowohl in der Ausstellung der „Entarteten“ wie im „Haus der deutschen Kunst“. Als die janusköpfige Kunst der dreißiger Jahre 1977 in München ausgestellt wurde, mußten bald nach Eröffnung Schriftbänder kenntlich machen, wo man es mit Regimekünstlern und wo mit Gegnern zu tun hatte, da das Publikum die Unterschiede mit bloßen Augen nicht durchschauen konnte.

In der Architektur, vor allem aber in der Plastik, ist die Situation komplizierter. Bedeutende Bildhauer wie Kolbe und Scheibe, Klimsch und Albiker ermunterte das Regime in ihren eigenen Intentionen. Mit Riesenaufträgen verfügte es, wie Karl Scheffler 1946 schrieb, auch große Talente „zum Abfall von der Kunst und von sich selbst“. Blättert man die Kunstzeitschriften des Dritten Reiches durch, kann man mit Erschrecken verfolgen, wie leicht sich die träumerische Verhaltheit und Innerlichkeit des klassizistischen Prototyps mobilisieren ließ, und wie plötzlich ein furchterregendes Geschlecht militanter, kraftstrotzender, dumpf entschlossener Helden und Riesen aufstand. Das klassische Prinzip pervertierte zum rassistischen, der Idealismus zum Biologismus. Die Köpfe wurden kleiner, die athletischen Körper und Muskeln schwollen an.

Auch hier kann der Augenschein täuschen. Kolbes Beethoven-Denkmal erscheint uns heute als typische, nicht unbedeutende Ausgeburt der dreißiger Jahre. Der Heros, umgeben von zwei theatralischen Musen, hat das Bein aufgestützt, er spannt seine Arme und



Kolbes Beethoven-Denkmal in Frankfurt: Entwurf 1927, Aufstellung 1951

Foto Barbara Klemm

ballt die Fäuste vor dem Leib – fast so wie der „Führer“ bei seinen Redeausbrüchen. Und doch stammt der Entwurf des Denkmals bereits aus dem Jahr 1927. Es wurde auch nicht – weitere Irritation – in der Nazizeit vollendet und aufgestellt, sondern 1951 im sozialdemokratisch regierten Frankfurt. In der Bundesrepublik blieb die Gruppe ohne Einfluß, während das Pathos der Gewandfiguren einen Künstler wie Cremer nicht unbeeindruckt ließ. Drei Jahre später wurde im Frankfurter Rothschildpark Kolbes „Ring der Statuen“ postum enthüllt, ein zweifellos großartiges, aber auch beklemmendes Ensemble mit lauter Figuren aus dem Geist der dreißiger und vierziger Jahre in der bezeichnenden Ring-Gruppierung. Leider vergaß man bis heute auch Kolbes „Reue“, einen unter seiner Schuld zusammengesunkenen, büßenden Helden von 1946, auf- oder auszustellen.

Der verhaltenere und lyrische Scheibe, der Kolbes „Ring“ nach dessen Tod vollendete, ging einen nicht minder paradoxen Weg. Er wurde 1933 zunächst aus der progressiven Frankfurter Städtelschule entlassen, aber kurz darauf nach Berlin berufen. Er schuf offizielle Denkmäler und wurde trotzdem gleich nach dem Krieg mit dem Mahnmahl für die Opfer des 20. Juli beauftragt, mit einer Figur, die man stilkritisch in die Zeit vor 1945 datieren würde.

Soll auch die NS-Kunst in die Museen Eingang halten? Diese jüngst wieder

leidenschaftlich diskutierte Frage ist zur Hälfte längst beantwortet. Wir sind von Kunst der dreißiger Jahre, ohne uns dessen immer bewußt zu sein und ohne Schaden genommen zu haben, täglich umgeben. Brekers diskutables Frühwerk findet sich sporadisch in Museums-sammlungen, und seine dekorative Sonnenanbeterin zielt noch heute das Dach des Düsseldorfer Ehrenhofes. Wackerles ungeschlechter Neptunbrunnen hat sich mitten in München, im Alten Botanischen Garten, erhalten. Das Berliner Olympiastadion stellt ein komplettes Freilichtmuseum nationalsozialistischer Skulptur dar. Das Werk von Fritz Koelle, einem gleichfalls doppelgesichtigen Bildhauer, ist in Augsburg oder Saarbrücken öffentliches Ausstellungsgut. Resten von Bauplastik kommt man in den Straßenzügen unserer Städte immer wieder auf die Spur. Kolbe und Scheibe, die Hauptmeister, sind in den Museen und Parkanlagen von Berlin, Frankfurt, Düsseldorf, Bremen, Mannheim oder Dresden ziemlich machtvoll präsent. Schließlich sind auch die Bilder von Schrimpf und Kanoldt, Schad und Heise, Lenk und Dörries keineswegs ins Depot verbannt.

Was dieses Niveau unterbietet, die nackte Propagandakunst, gehört in der Tat nichts ins Museum. Es fehlt uns nicht an Anschauung, wohl aber an differenzierter Kenntnis und Analyse, an Unterscheidungsvermögen und vor allem an Dokumenten.

EDUARD BEAUCAMP