



Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle
Jochen Meister und Sabine Brantl

Inhalt

Sabine Brantl	Essay „Die Kunst für Alle“
Jochen Meister	Essay „Ein Blick für das Volk“
Jochen Meister	Katalog der Gemälde „Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle“

Diese Publikation entsteht anlässlich der Ausstellung, Ein Blick für das Volk.
Die Kunst für Alle' im Haus der Kunst, München, vom 14. Juni – 3. September 2006.

Die Kunst für Alle

Sabine Brantl

Als die erste Ausgabe der „Kunst für Alle“ am 1. Oktober 1885 in München erschien, war ein lang gehegter Plan verwirklicht worden. Schon 20 Jahre zuvor hatte der Verleger Friedrich Bruckmann mit dem Gedanken gespielt, eine Kunstzeitschrift auf den Markt zu bringen. 1861 schrieb er an den Kölner Kunstkritiker Hermann Becker:

„... Seit längerer Zeit hat mich der Plan beschäftigt, eine Zeitschrift für deutsche Kunst zu gründen, obwohl ich nach den vorausgegangenen Versuchen und Erfahrungen anderer Unternehmen derselben Tendenz weiß, daß dasselbe kaum einen materiellen Erfolg bringen dürfte. Dennoch bin ich gesonnen, diese Idee festzuhalten, selbst wenn sie einige Opfer erfordern sollte, weil die Abwesenheit eines derartigen Journals eine wirkliche und fühlbare Lücke in der deutschen Kunstliteratur bildet ...“

Friedrich Bruckmann an Hermann Becker, 4.12.1861, zitiert nach: Klaus Achim Hübner, „Die Kunst für Alle“. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift, Diss. Berlin 1954, S. 23.

Zwei Jahre später zog Friedrich Bruckmann mit seinem 1858 in Frankfurt am Main gegründeten „Verlag für Kunst und Wissenschaften“ von Stuttgart nach München. Die vielerorts zitierte Kunststadt an der Isar, aufgeschlossen für technische und wirtschaftliche Innovationen, bot ideale Bedingungen. Schon bald entwickelte sich der Verlag zu einem florierenden Unternehmen mit Filialen in Wien, Berlin, Paris, London und New York.

Zur Entwicklung des Verlags und dem Werdegang Friedrich Bruckmanns siehe: Erich Pfeiffer-Belli, 100 Jahre Bruckmann, München 1958, S. 13 ff.

Bekannt wurde Bruckmann vor allem durch kunsthistorische Standardwerke und luxuriös ausgestattete Mappenwerke mit Klassikern der Kunstgeschichte. Die hohe Druckqualität der produzierten Bücher und Bildtafeln setzte Maßstäbe. Friedrich Bruckmann, der aus einer wohlhabenden rheinischen Unternehmer-

familie stammte, war ein gewandter Geschäftsmann. Er verfügte über ein sicheres Gespür für die Bedürfnisse seiner Leser und verstand es, sich die neuesten technischen Errungenschaften auf dem Gebiet der Kunstreproduktion zu Nutze zu machen. Bereits 1856, noch vor der Gründung seines Verlags, hatte er sich um die Rechte an Wilhelm Kaulbachs Werken bemüht und den Direktor der Münchner Kunstakademie als Illustrator eines Sammelwerkes über „Goethes Frauen- und Mädchengestalten“ gewonnen. Die Darstellungen nach den Werken des Weimarschen Dichtersfürsten, Symbolfigur für das deutsche Geistesleben schlechthin, brachten ihm hohe Auflagen und damit seinen ersten Verkaufserfolg ein. Auch in Zukunft setzte Bruckmann auf das betont Nationale.

Als Friedrich Bruckmann sich in München niederließ, hatte man in der Residenzstadt begonnen, sich mit der fotografischen Reproduktion von Kunstwerken intensiv zu beschäftigen. Die königlich-bayerische Hauptstadt war auf dem besten Weg, das Zentrum einer international operierenden Vervielfältigungsindustrie von Kunst zu werden. 1855 hatte Alois Löcherer sein 50 Blatt umfassendes Abbildungswerk nach Kupferstichen aus den Kgl. Sammlungen zu München veröffentlicht.

Vgl. dazu: Ulrich Pohlmann (Hg.), Alois Löcherer, Photographien 1845 – 1855, Ausst. Kat. München 1998

Auch die Fotografen Joseph Albert und Franz Hanfstaengl experimentierten mit dem neuen Medium der fotografischen Bildreproduktion. 1868 übernahm Hanfstaengls Sohn Edgar das väterliche Atelier und baute es zu einer der größten Reproduktionsfirmen für Gemälde mit Filialen in London und New York aus.

Vgl. dazu: Helmut Heß, Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion, München 1999

Jahrzehnte später sollte ihm Thomas Mann in seiner Novelle „Gladius Dei“ ein ironisch-literarisches Denkmal setzen.

Thomas Mann, Gladius Dei, Berlin 1903. Dort empört sich ein mönchisch gekleideter Jüngling lautstark über eine als unschicklich empfundene Reproduktion, die er in der Kunsthandlung „Blütenzweig“ erblickt - eine verschlüsselte Anspielung auf den Verleger Hanfstaengl und die geschäftige „Kunststadt“ München.

Die massenhafte Verbreitung von Kunst wurde zu einer lukrativen Erwerbsquelle für zahlreiche Künstler und zeichnete sich durch beträchtliche Verkaufserfolge aus. Kunst war durch die Reproduktionsindustrie erstmals für jedermann verfügbar geworden. Waren die hochwertigen Kunstdrucke nur für das Bürgertum erschwinglich, so bediente die preisgünstige Postkarte auch die unteren Schichten mit Bildmotiven aller Art. Seit 1870 offiziell in Deutschland eingeführt, entwickelte sich die „Korrespondenzkarte“ frühzeitig zu einem Verkaufsschlager und wurden auch von renommierten Kunstverlagen in ihr Programm aufgenommen. Der Handel mit Reproduktionen hatte zudem eine stimulierende Wirkung auf die Wirtschaft und war ein wichtiger Faktor für Münchens Ruf als Kunststadt. Auch Friedrich Bruckmann hatte den Stellenwert der Reproduktionsfotografie erkannt und 1865 seinem Unternehmen ein eigenes fotografisches Institut und eine Druckerei angegliedert. Den entscheidenden Impuls hatte August von Kaulbach gegeben, der den Jungverleger von der „künstlerischen Notwendigkeit“ des neuen fotografischen Verfahrens überzeugt hatte.

Winfried Rancke, Joseph Albert, Hofphotograph der Bayerischen Könige, München 1977, S. 37

Um die Farbproduktion, eine Erfindung des Fotografen Eugen Albert, anwenden zu können, gründete Bruckmann 1884 die „Photographische Union“. Erst durch dieses neue Verfahren waren die technischen Voraussetzungen erfüllt, um ein lang geplantes Vorhaben in die Tat umsetzen zu können: die Herausgabe der „Kunst für Alle“, der ersten großen illustrierten Kunstzeitschrift aus dem Hause Bruckmann.



„Die Kunst für Alle“. Titelblatt des ersten Heftes, 1. Oktober 1885

Mit der „Kunst für Alle“ kam ein neuer Zeitschriftentyp auf den Markt, in dem erstmals fotografische Bildreproduktionen eine zentrale Rolle spielten. Auch inhaltlich kam der „Kunst für Alle“ eine Vorreiterrolle zu: sie war die erste Zeitschrift in Deutschland, die sich fast ausschließlich auf zeitgenössische Kunst konzentrierte und dabei ein breites Publikum ansprach. Ihr niedriger Preis von höchstens einer Mark entsprach damals dem Eintritt für einen Museumsbesuch. Die Zeitschrift erschien zunächst alle vierzehn Tage, ab Mitte 1943 nur noch zwei- bis dreimonatlich. Sie hielt sich ungewöhnlich lange auf dem Markt und behauptete sich beinahe konkurrenzlos; 1944 wurde „Die Kunst für Alle“ aufgrund der durch den totalen Krieg bedingten Konzentrationsmaßnahmen auf dem Gebiete der Presse eingestellt.

Vgl. Vorwort im letzten Heft der „Kunst für Alle“: „An unsere Leser“, 60. Jg., Heft 1/2, Oktober/Dezember 1944

Erster Herausgeber und Chefredakteur wurde der 71jährige Friedrich Pecht. Nach

seinem Studium an der Münchner Kunstakademie und einer wenig erfolgreichen Tätigkeit als freischaffender Maler war er ab 1853 als Publizist in Erscheinung getreten und zu einem der führenden Kunstkritiker seiner Zeit avanciert. Sein scharfer, bissiger Stil war beim Publikum sehr beliebt, wurde aber von vielen Künstlern gehasst. Schon seit den sechziger Jahren hatte sich Friedrich Pecht mit der Definition einer „Kunst für alle“ auseinandergesetzt und diesen Begriff im Rahmen mehrerer Abhandlungen erläutert.

Vgl. dazu Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900, Berlin 1982, S. 100 ff.

„Kunst für alle“ war für ihn das Synonym für eine volkstümlich und national geprägte Kunst. Ob Pecht oder Friedrich Bruckmann der Zeitschrift ihren prägnanten Titel gegeben hat, läßt sich kaum mehr nachvollziehen. Allerdings war der Titel auch nicht neu; schon vor dem Erscheinen der „Kunst für Alle“ waren Reihenwerke mit dieser Bezeichnung erschienen. Zwischen 1861 und 1866 wurde in Paris das Sammelwerk „L' Art pour tous“ herausgegeben, großformatige Musterblätter aus dem kunstgewerblichen Bereich. Und 1877/80 zog Stuttgart mit einer ähnlichen Ausgabe nach.

Diese Blätter dürften sowohl Pecht als auch Bruckmann bekannt gewesen sein. Als Nationalist und Patriot betonte Friedrich Pecht stark die Nationalstaatlichkeit Deutschlands und gab der Zeitschrift auch als Autor ihr Gesicht; allein der erste Jahrgang enthält über 30 längere Artikel aus seiner Feder. Wie viele deutsche Kulturkritiker seiner Zeit, propagierte Pecht die Ablösung von Paris und der französischen Kunst. Den „französischen Moden“

Friedrich Pecht, Über den heutigen französischen Impressionismus in: „Die Kunst für Alle“, 2. Jg. 1886/87, S. 339

setzte er die Hinwendung zum Deutschen, Bodenständigen gegenüber, das in einem volkstümlichen Realismus seinen treffenden Ausdruck finden sollte. Doch manchem Leser war der realistische Stil eines Franz von Defreggers, Gabriel Max

oder Anton von Werners noch zu fortschrittlich. In der Spalte „Briefkasten“, in der Leserbriefe beantwortet wurden, schrieb Friedrich Pecht 1885 einem „W. Th. in Altona“:

„Sie nehmen die Worte unseres Programms [...] zu tragisch. Allerdings will unser Blatt durchaus modern sein und die Schöpfungen der aufstrebenden Nation besonders berücksichtigen, jedoch natürlich nur dann, wenn sich in ihnen ein positives künstlerisches Können offenbart. Insofern wollen wir uns der Jugend widmen, wir werden jedoch ihre Lehrmeister dabei nicht zu kurz kommen lassen ...“

„Die Kunst für Alle“, 1. Jg. 1885/86, S. 132

1888 konnte „Die Kunst für Alle“ eine Auflagenhöhe von 15.000 Exemplaren verzeichnen, die sich bis 1910 noch auf durchschnittlich 18.000 erweitern sollte.

Vgl. Hübner, a.a.O., S. 122. Leider liegen mir keine weiteren Auflagenzahlen vor.

Damit war „Die Kunst für Alle“ marktführend auf ihrem Gebiet. Mittlerweile waren neue Kunstzeitschriften wie z.B. „Pan“ in Berlin oder „Deutsche Kunst und Dekoration“ in Darmstadt auf den Markt gekommen, die ein ähnliches Programm wie „Die Kunst für Alle“ anstrebten.

Vgl. Hübner a.a.O., S. 68 u. 120

Auch Edgar Hanfstaengl hatte 1889 eine Kunstzeitschrift gegründet. „Die Kunst unserer Zeit“ blieb jedoch mit einer Abonnentenzahl von 721

Die Angabe bezieht sich auf das Jahr 1921. Vgl. Hess, a.a.O., S. 49

weit hinter dem Erfolg der „Kunst für Alle“ zurück und stellte im Dezember 1912 ihr Erscheinen ein. 1887 war die zweite große illustrierte Kunstzeitschrift aus dem Bruckmann Verlag erschienen: „Die Dekorative Kunst“, die sich auf internationaler Ebene der angewandten Kunst widmete. Als Herausgeber zeichneten Hugo Bruckmann, der jüngste Sohn des Firmengründers, und der erst 30jährige Julius-Meier Graefe, einer der einflussreichsten Kunstkritiker des be-

ginnenden 20. Jahrhunderts. „Die Dekorative Kunst“ erschien in einer deutschen und einer französischen Ausgabe.

Vgl. Hübner a.a.O., S. 106. Im Oktober 1899 wurden „Die Dekorative Kunst“ und „Die Kunst für Alle“ in einer Teilaufgabe zusammengefasst und als „Die Kunst“ herausgegeben.

Auch „Die Kunst für Alle“ wurde um die Jahrhundertwende – und insbesondere nach dem Ausscheiden Friedrich Pechts im Jahre 1903 - moderner und internationaler.

Friedrich Pecht verstarb am 24. April 1903

Es schreiben Persönlichkeiten wie Julius Meier-Graefe, Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi. Sie machen sich für die Künstler der Sezession und die Impressionisten stark. Besonders Lovis Corinth, Max Slevogt und Max Liebermann werden in ausführlichen Berichten gewürdigt. In diesen drei Künstlern sah man nach 1900 die Repräsentanten der modernen Kunst. Auch internationale Ausstellungen und Künstler wie Vincent van Gogh und sogar der junge Picasso rücken ins Blickfeld der Zeitschrift. Außerdem finden sich zunehmend Berichte über die Berliner Kunstszene, Münchens härteste Konkurrentin im Kampf um die kulturelle Führung Deutschlands. Die Kunst der Avantgarde, die heutige klassische Moderne, bleibt jedoch nach wie vor fast vollständig ausgeblendet. Die Brücke wird so gut wie nicht beachtet, über den Blauen Reiter werden zwar einige längere Artikel, jedoch kein Bildmaterial veröffentlicht. Konsequenterweise vertrat „Die Kunst für Alle“ ihren Weg des gemäßigten Fortschritts und verfestigte einen Bildgeschmack, der für eine große Mehrheit über Jahrzehnte maßgebend war. Gleichzeitig finden sich in der „Kunst für Alle“ volkserzieherische Parolen und Schlagworte wie Volk, Gesundheit, Rasse. Sie sind von Anfang an und in sämtlichen Jahrgängen Bestandteil von Aufsätzen. Für den heutigen Leser ergibt sich daher durch die Begrifflichkeit eine direkte Verbindung zum Dritten Reich. Diese Begriffe wurden zu Schlagworten der Nationalsozialisten und schließlich Schlüsselworten in Hitlers

„Reden zur Kunst- und Kulturpolitik“. Doch in Gebrauch waren sie bereits seit dem 19. Jahrhundert

Vgl. dazu: Hartmut Zelinsky, Sieg oder Untergang: Sieg und Untergang. Kaiser Wilhelm II., die Werk-Idee Richard Wagners und der „Weltkampf“, München 1990, bes. S. 42 ff.

und fest im Wortschatz einer national ausgerichteten Kunstpublizistik verankert. 1886 forderte Friedrich Pecht: „Unsere Kraft aber werden wir in unserer Berührung mit der Nation und ihrer beständigen Einwirkung auf uns suchen, denn ohne gesundes nationales Leben giebt es keine gesunde Kunst.“

Friedrich Pecht, An unsere Freunde in: „Die Kunst für Alle“, 1. Jg. 1885/86, S. 95

Die Vorstellung von einer auf nationaler Herkunft und völkischer Identität begründeten Erneuerung der Kunst bereitete letztlich den Weg zur Kunstpropaganda der gleichgeschalteten nationalsozialistischen Presse, die brutal unterteilte in „deutsche“ und „entartete“ Kunst.

„Die Kunst für Alle“ definierte sich als eine Kunstzeitschrift für die breite Masse. Doch aus welchen sozialen Schichten setzte sich die Leserschaft der „Kunst für Alle“ tatsächlich zusammen? Leider konnten bislang keine Quellen ausfindig gemacht werden, die diese Frage zufriedenstellend beantworten.

Auch nach mehrmaliger Nachfrage an die Stiebner Verlag GmbH (Ex-Bruckmann-Verlag) konnte der Verbleib der im Bruckmann Archiv vorhandenen Dokumente nicht geklärt werden.

Auch in den publizierten Tagebüchern und biographischen Schriften ist die Zeitschrift nur spärlich vertreten. Thomas Mann, immerhin, erwähnt „Die Kunst für Alle“ 1919 in seinem Tagebuch.

Eintrag vom 28. April 1919. Thomas Mann, Tagebücher 1918 – 1921, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt /M. 1977, S. 214

Auch der Schriftsteller Rolf Hochhuth, 1931 in Eschwege als Sohn eines Schuhfabrikanten geboren, erinnert sich, dass seine Eltern die Zeitschrift abonniert hatten.

Mündliche Mitteilung an die Verfasserin, 20. Juni 2005

Und noch ein prominenter Leser ist uns aus den vorhandenen Archivalien überliefert: Paul Ludwig Troost, der Architekt des Hauses der Deutschen Kunst, bemängelte kurz vor seinem Tod 1934, „dass die Haltung der Zeitschrift nicht voll und ganz der Linie des Führers entspreche“.

Äußerungen zum Antrag des Verlags F. Bruckmann auf Empfehlung der Zeitschrift „Kunst für Alle“, München 27.03.1934. Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 51560.

Im März 1934 hatte der Bruckmann Verlag das Bayerische Kultusministerium um eine Empfehlung für „Die Kunst für Alle“ gebeten. Diese Empfehlung sollte in verschiedenen Zeitungen, u.a. auch im „Staatsanzeiger“ veröffentlicht werden.

Vgl. Bruckmann Verlag an das Kultusministerium, 4.4.1934, Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 51560.

Der Antrag wurde abgelehnt, da, wie es in einem internen Schreiben des Kultusministeriums vom 27. März 1934 heißt, „eine Einflussnahme des Ministeriums auf die weitere Gestaltung der Zeitschrift nicht gegeben ist“.

Äußerungen zum Antrag des Verlags F. Bruckmann auf Empfehlung der Zeitschrift „Kunst für Alle“, München 27.03.1934. Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 51560.

In dieser Äußerung findet sich auch die oben zitierte Stellungnahme Troosts, der ein deutliches Gewicht zugeschrieben wurde. Troosts Kritik an der „Kunst für Alle“ mag auf den ersten Blick überraschen, war doch der Architekt ein gern gesehener Gast im Hause von Hugo Bruckmann, der nach dem Tod seines Vaters 1898 zusammen mit seinem Bruder Alphons das Verlagsgeschäft leitete. Bekanntlich gehörten Hugo Bruckmann und seine Gattin Elsa zu den frühen und einflussreichsten Förderern von Adolf Hitler. Das Ehepaar stand im Mittelpunkt der reaktionären Kreise im kulturellen Leben Münchens. 1941 erhielt Hugo Bruckmann ein Staatsbegräbnis. Wäh-

rend des Zweiten Weltkriegs wurde das Unternehmen als „kriegswichtig“ eingestuft; Münchner Juden und Fremdarbeiter wurden zum Arbeitseinsatz bei Bruckmann verpflichtet.

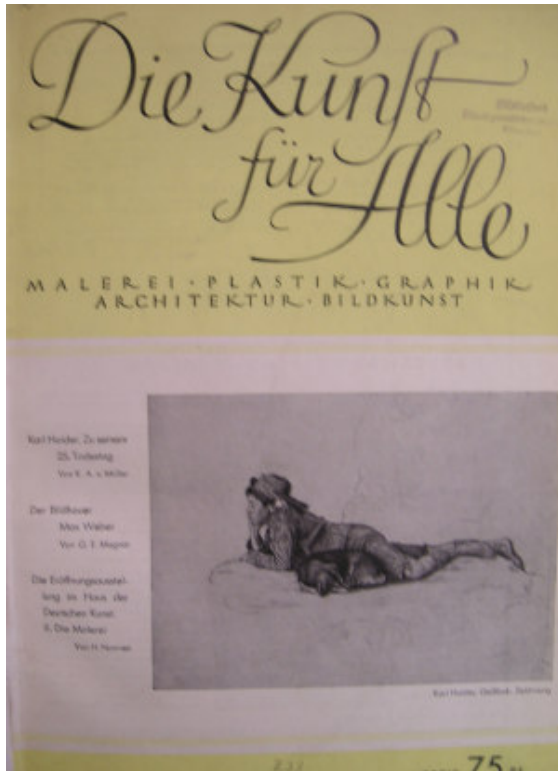
Vgl. Spruchkammer-Akte von Alfred Bruckmann, Akten-Zeichen: X/8460/48, Staatsarchiv München Spruchkammern Karton 205.

Das Verlagsprogramm beinhaltete Titel wie „Deutsche Meisteraufnahmen. Köpfe aus der Gefolgschaft des Führers“ sowie „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“, ein rassenideologisches Geschichtswerk von Richard Wagners Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlain, das bis 1941 in insgesamt 27 Auflagen und diversen Übersetzungen erschien. Ferner brachte der Bruckmann Verlag auch Plakate und die meisten Kataloge der Großen Deutschen Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst heraus.

Vgl. Kontenblätter und Rechnungen im Bestand des Historischen Archivs Haus der Kunst, das die Verfasserin seit 2004 betreut.

Auch die erste persönliche Begegnung zwischen Hitler und Troost 1930 fand in der Villa Bruckmanns am Karolinenplatz statt. Hitler hatte den Verleger um dieses Treffen gebeten, woraus sich der Auftrag ergab, das eben erworbene klassizistische Palais Barlow, das „Braune Haus“, für die Reichsleitung der NSDAP umzugestalten. Ein Auftrag, der sehr bald zu weiteren Projekten – den Parteibauten am Königsplatz und dem Haus der Deutschen Kunst an der Prinzregentenstraße - führte.

Vgl. Sabine Brantl (Bearb.), Haus der Kunst 1937 – 1997. Ein historische Dokumentation, München [1997], S. 19 ff.



„Die Kunst für Alle“. Titel Oktober 1937

Mit dem Bau des Hauses der Deutschen Kunst sollte sich eine allgemein verbindliche deutsche Kunst manifestieren, dessen Durchsetzung durch die nationalsozialistische Kunstpolitik gewährleistet wurde. Auch „Die Kunst für Alle“ förderte die Kunst deutscher Maler, verzichtete dabei aber auf hetzerische Methoden, wie sie für die nationalsozialistisch gefärbte Presse charakteristisch waren. Seit den zwanziger Jahren vertrat die Zeitschrift einen zurückhaltenden Pluralismus, der sich nach wie vor auf gegenständliche Kunst beschränkte. Vor allem jüngere Autoren wie Wilhelm von Hausenstein und Franz Roh, die in der NS-Zeit Schreibverbot erhielten, setzten sich für den Fortschritt der Moderne ein. Franz Roh wird 1933 wegen seines Engagements für die Entartete Kunst einige Monate im KZ Dachau in Schutzhaft genommen. Bis 1935 hatte „Die Kunst für Alle“ noch Arbeiten von Künstlern veröffentlicht, die später als „entartet“ diffamiert wurden, beispielsweise von Otto Dix und Lyonel Feininger. 1932 hatte man gar einen Protestartikel gegen die Schließung des Bauhauses gewagt.

Theodor Fischer, Um das Bauhaus, in: „Die Kunst für Alle“, 48. Jg. 1932/33, S. 30 ff.

Ein Standpunkt, der nicht nur Paul Ludwig Troost missfallen haben dürfte. Seit Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst im Juli 1937 berichtete die Zeitschrift regelmäßig über die jährlich abgehaltenen Großen Deutschen Kunstausstellungen – hielt sich jedoch mit überschwenglichem Lob zurück. Die Femme-Ausstellung „Entartete Kunst“ im Münchner Hofgarten 1937, Hitlers Kampfansage gegen Moderne und Abstraktion, wurde von ihr mit keinem Wort erwähnt. Damit bildete sie ein gewisses Gegengewicht zu Zeitschriften wie das „Münchner Mosaik – kulturelle Monatschrift der Hauptstadt der Bewegung“ und – insbesondere - „Die Kunst im Dritten Reich“.

Die Zeitschrift „Münchner Mosaik – kulturelle Monatschrift der Hauptstadt der Bewegung“ hatte sich die staats- und parteikonforme Aufgabe gestellt, „im Namen der Hauptstadt der Bewegung Herold zu sein auch für die Stadt der Deutschen Kunst“. Bei der Gründung dieser vom Kulturrat der Stadt subventionierten Zeitschrift ging es, „in erster Linie darum, für München zu werben“. Vgl. Stadtarchiv München, Kulturrat 25. „Die Kunst im Dritten Reich“, ab 1939 „Die Kunst im Deutschen Reich“ erschien von 1937 bis 1944 im Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München. Im Oktober 1939 verzeichnete die aufwändig ausgestattete Zeitschrift eine Auflage von 50.000 Exemplaren. Herausgeber waren u.a. der Bildhauer Richard Klein sowie Albert Speer. Vgl. Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 201 ff.

„Die Kunst für Alle“ war weder ein reaktionäres Kampfblatt, noch ging sie in Opposition zu der von der Partei gewünschten und verordneten Kunst. Bis zu ihrer Einstellung im Oktober 1944 blieb sie ein gemäßigtes Organ der bürgerlichen Mitte.

1947 spielte „Die Kunst für Alle“ im Spruchkammerverfahren von Alfred Bruckmann, dem Enkel des Gründers und seit 1941 alleinigem Geschäftsführer des Verlags, eine nicht unwesentliche Rolle. In der Rechtfertigungsschrift von Bruckmanns Rechtsanwalt Dr. Hecker an die Spruchkammer München heißt es unter anderem:

„Der Wille des Betroffenen, von seiner Seite aus alles zu tun, um der kulturellen Verflachung durch das Nazi-Regime entgegenzutreten, wird besonders deutlich auf seinem verlegerischen Arbeitsgebiet. Er hat bei der Gestaltung des Verlagsprogramms konsequent die Ziele und Wünsche des Nationalsozialismus ignoriert und ist sich selbst und der Tradition des Verlages treu geblieben [...] Unabhängig von allem Einfluss der Partei wurden die teilweise schon erwähnten Kunstzeitschriften ‚Pantheon‘, ‚Die Kunst‘, ‚Die Kunst für Alle‘ und ‚Das schöne Heim‘ geführt. Sei waren tatsächlich die einzigen wissenschaftlichen Zeitungen auf dem Gebiet der Kunst während des NS-Regimes, die frei von politischen Tendenz gehalten werden konnten.“

Spruchkammer-Akte von Alfred Bruckmann a.a.O.

Dass der Verlag auch Literatur aus dem Umkreis der NSDAP und der völkischen Bewegung publiziert hatte, hatte man wohl vergessen. Im April 1948 wurde Alfred Bruckmann als Minderbelasteter („Mitläufer“) eingestuft.

Ein Blick für das Volk.

Jochen Meister

Mit der Interpretation eines Gemäldes beginnt dieser Essay zur Zeitschrift „Die Kunst für Alle“, mit einer ebensolchen Interpretation endet er. Zwischen beiden Gemälden liegt ein Zeitraum von 61 Jahren, 1889 bis 1940, der sich im Wesentlichen mit dem Erscheinen der Zeitschrift deckt.

Deutschland, das in „Die Kunst für Alle“ eine große Rolle spielt, veränderte sich in dieser Zeit politisch und gesellschaftlich von Kaiserreich zu Republik und Diktatur. Es veränderte sich technologisch, etwa in Kommunikation und Infrastruktur. Aber was war eigentlich Deutschland? Die Debatten um das, was deutsch sei und darum, wie sich das deutsche Volk definiere, wurden in der Zeitschrift aufgegriffen und mit Debatten um Kunst eng verknüpft. Aus der Ferne wirken diese Debatten um das „Völkische“ wie ein vorgezeichneter Weg in die nationalsozialistische Rassenideologie – doch ist es nicht so einfach, am speziellen, eng gefassten Beispiel von „Die Kunst für Alle“ fatale Kontinuitäten zwischen Kaiserreich und „Drittem Reich“ festzustellen. Dem Bild, das Adolf Hitler in seinen Reden zur Kunst- und Kulturpolitik von einer nationalsozialistischen deutschen Kunst – und mehr noch ihrem Gegenteil – entwirft, entsprach „Die Kunst für Alle“ von 1937 viel weniger als „Die Kunst für Alle“ von 1885.

Oft wirkt es so, als hätte Friedrich Pecht (1814-1903), der Herausgeber und wichtigste Autor der ersten Jahrgänge, den Vorstellungen Hitlers eine Blaupause geliefert. Doch nach einem nationalistischen und rassistischen Anfang gibt es im 20. Jahrhundert, wie ich zeigen werde, in dieser Zeitschrift eine teils widersprüchliche Meinungsvielfalt; die Zwischentöne und das vermeintlich „Unpolitische“ überwiegen. Eine damals radikale Moderne, eine ungegenständliche Kunst zum Beispiel, kommt jedoch kaum vor; sie wird in den 20er und 30er Jahren weitgehend ausgeblendet. Nicht die Erziehung zum Verständnis für scheinbar Unverständliches, sondern das Auswäh-

len von dem, was als „Kunst für Alle“ verstanden werden konnte, steht als Anliegen im Mittelpunkt. In diesem selbstgesetzten Rahmen konnte man sich durchaus als „modern“ empfinden, wenn man in den 30er Jahren die Münchner „Neue Secession“ präsentierte. Der Titel „Ein Blick für das Volk“ ist zugleich ein Wortspiel. Zum einen wird das Volk in den Blick genommen vom Maler, der sein Motiv jedoch nicht frei von gesellschaftlichen Zusammenhängen findet und gestaltet. Zum anderen liefert dieser Blick des Malers wiederum selbst einen Blick für das Volk, nämlich zunächst für das Kunstpublikum auf den Ausstellungen und in den Buchhandlungen. Ihm wird durch die Malerei eine Darstellung präsentiert, die bestimmte Ideen unterstützt oder verwirft. In der Definition von Stefan Germer werde ich mich auf das „System der Bilder“ und nicht auf das der Kunstwerke einlassen.

Vgl. Germers Bemerkungen zur „Spaltung des visuellen Feldes“ in: Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann, München 1997, S. 33

Zunächst untersuche ich das 1889 auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast gezeigte und dann für die Neue Pinakothek erworbene Gemälde „Kränzchen (Affen als Kunstrichter)“ von Gabriel Max. Am Ende widme ich mich dem Gemälde „Die Kunstzeitschrift“ von Udo Wendel. Es wurde 1940 auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ gezeigt und dort von Adolf Hitler gekauft, blieb dann aber bis in unsere Tage in Depots und war erst mit dem einsetzenden Interesse für das Thema nationalsozialistische Kunst zu sehen. Im Besitz der Bundesrepublik Deutschland, wird es heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin aufbewahrt.

Beide Gemälde haben direkt nichts miteinander zu tun, Wendel bezieht sich nicht auf den 60 Jahre früheren Max. Das Motiv jedoch fordert eine Zusammenführung der Bilder heraus. Auf bei-

den Bildern ist Publikum in Kunstbetrachtung gezeigt, obgleich es sich um sehr unterschiedliches Publikum und sehr unterschiedliche Kunst handelt und zudem bei Wendel genau genommen nicht die Kunst, sondern ihre Reproduktion betrachtet wird.

Gemeinsam ist beiden Bildern noch etwas anderes: Sie sind beliebte Illustrationen zu Texten, die sich nicht mit den Werken selbst (zu Wendel gibt es kaum Literatur, geschweige denn eine Bildmonografie), sondern mit zeitgeschichtlichen Aspekten auseinandersetzen. Max' Gemälde ist im Kontext der „Kunststadt München“ ein gerne verwendetes Motiv, bei Wendel ist es die Darstellung eines Mediums, der repräsentativen NS-Kunstzeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“, die das Gemälde entsprechend attraktiv im Zusammenhang mit nationalsozialistischer Kunstpolitik macht.

Interessant ist auch der relativ geringe heutige Bekanntheitsgrad der Urheber beider Werke, wobei es hier deutliche Unterschiede gibt: Während Gabriel Max (der 1900 in den persönlichen Adel erhoben wurde und sich „Ritter von Max“ nennen durfte) vor 1900 einer der beliebtesten Maler in Deutschland war, hatte Wendel zu Lebzeiten nie eine auch nur annähernd vergleichbare Popularität erreicht. Im Gegenteil: Er schien zu Lebzeiten unbekannt. Die spärlichen Angaben zu seiner Biografie besagen, dass er Schüler des von Göring protegierten Werner Peiner war und als 39-jähriger bei Kriegsende „im Sauerland vermisst“ gemeldet wurde. Eine kurze Biografie Wendels findet sich im Katalog zur Ausstellung „Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland“, herausgegeben vom Haus der Kunst, München, Köln 1977, S. 217, wo „Die Kunstzeitschrift“ zu sehen war. Bei Max bricht der Ruhm nach der Jahrhundertwende jäh ab. Die Beschäftigung mit diesem Künstler wird im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts eine spezielle Nische besetzen, die mit dem Interesse des Malers am Spiritismus und der sogenannten „Seelenmalerei“ zusammenhängt. Der Münchner Künstler Johannes Muggenthaler hat ein Ausstellungsbuch über Max gemacht, in dem sich Aufsätze und viel Bildmaterial fin-

den: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel v. Max, 1840-1915, München, 1988.



Abb. Gabriel von Max, Kränzchen (Affen als Kunstrichter), um 1889, Öl auf Leinwand, 84,5 x 107,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (Foto BStGS)

In der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ waren beide Gemälde nicht abgebildet. Während Wendel jedoch nicht einmal Erwähnung findet, gibt es eine recht ausführliche Beschreibung von Max' Werk durch den Herausgeber und Begründer von „Die Kunst für Alle“, Friedrich Pecht: „Den Übergang zu den Phantasiestücken bildet dann ein höchst meisterhaftes Capriccio von Gabriel Max, das eine Affenversammlung in kunstkritischer Betrachtung eines eben ausgepackten großen Bildes darstellt, einem Meisterwerk, von dem der Beschauer freilich nur den Rahmen und den hinten aufgeklebten Zettel zu sehen bekommt, der ihn belehrt, daß es Tristan und Isolde darstelle und 200.000 Mark koste. Natürlich genügt letzteres vollkommen, um das auf der Bilderkiste eng zusammengedrängt sitzende kunstfreundliche Publikum – denn über dieses wollte sich der Maler offenbar lustig machen – mit staunender Bewunderung zu erfüllen. Wie aber diese Affen und Äffinnen dargestellt sind, das könnte alle Tiermaler schwarz vor Neid werden lassen, der seelige Landseer hat nie besseres von Seelenmalerei geliefert. Die ganze Stufenleiter der Empfindungen, von der tiefen sentimental Rührung einer schönen Seele in sehr gedrückter sozialer Stellung bis zum stolz herablassenden Beifall eines vornehmen

Kunstkenner, vom stumpfsinnigen Anglotzen der Mehrheit bis zum entzückten Zungenschnalzen eines Kunstenthusiasten, sind mit urkomischer Bosheit geschildert. Wenn Max einmal keine gequälten Frauenzimmer mehr findet, so braucht er sich offenbar nur der Tiermalerei zuzuwenden, um der Unsterblichkeit sicher zu sein.“

Diese Passage, die Pecht in seinem Artikel über die erste Münchner Jahresausstellung 1889 unter der Rubrik „Die Sittenbilder“ im September 1889 veröffentlicht, ist voller aufschlußreicher Hinweise über den Zusammenhang, in dem Pecht das Kunstwerk von Max sieht. Während er zum Schluß eine ironische Spitze gegen Max' äußerst populäre Frauendarstellungen mit Titeln wie „Astarte“, „Isolde“, „Faustina“ oder handlungsorientierter auch „Die Kindsmörderin“, „Ein Vaterunser“ etc. setzt, würdigt er die Tiermalerei von Max als „Seelenmalerei“, also als Darstellung von Eigenschaften, die über das bloß Physische der Subjekte hinausgehen. So interpretiert Pecht das Bild auch nicht als Karikatur, sondern als Capriccio, als eine künstlerische Laune, die Max das Publikum in Form von Affen darstellen und diesen Affen „die ganze Stufenleiter der Empfindungen“ einmalen lässt. Die Kategorien, die nun folgen, machen die Klischees von Ausstellungsbesuchern im Glaspalast deutlich – und polarisieren mit einem guten Schuß Sozialromantik zwischen arm und reich (schön, aber in gedrückter sozialer Stellung versus stolz, herablassend und vornehm) sowie Masse und Elite (stumpfsinniges Anglotzen der Mehrheit versus Kunstenthusiast). Dass Max hier alle diese Träger von „Empfindungen“ im Umgang mit einem Kunstwerk in Form einer Affenhorde auf einer Kiste versammelt, scheint von „urkomischer Bosheit“, denn die polarisierende Trennung verschiedener Kunstbetrachtungsarten wird aufgehoben und das Individuelle zum Gegenstand eines Gruppenbildes gemacht, das scheinbar die klassische Form gedankenlosen „Nachäffens“ vorführt. Ob dem die Intention des Malers wirklich entspricht, sei dahingestellt, da aus seinen Äußerungen

über Affen, mit denen Max sich sehr gut auskannte und von denen er sich eine Menagerie hielt, ein hohes Interesse an den Primaten und gleichzeitig ein misanthrophischer Zug herausgelesen werden kann. Einmal schreibt er vom „Pavianleben der Menschheit“, während die in Freiheit lebenden Tiere mit dem „Adelsbrief ‚Nichtlügner‘“ ausgestattet seien.

Max hat als Vorlage für das Gemälde Fotografien von toten Affen aus seiner Menagerie benutzt, die er in entsprechenden Posen drapierte. Diese Fotos sowie die auf lose Blätter geschriebenen Äußerungen befinden sich im Nachlaß von Max im Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der von mir 1997 eingesehen wurde

Wie auch immer: Die manchmal zu lesende Interpretation, dass Max sich hier den Berufsstand der Kunstkritiker vorgeknöpft hätte, ihn karikiert und verspottet, ist angesichts der nachvollziehbaren zeitgenössischen Beschreibung von Pecht jedenfalls zu korrigieren: Es geht nicht um die professionellen Kritiker, zu denen Pecht selbst gehörte, es geht hier um das Publikum als solches – was sich übrigens auch am Titel zeigt. Während die Neue Pinakothek das Werk mit „Affen als Kunstrichter-Collegium“ (seit dem Katalog von 1894), später dann nur „Affen als Kunstrichter“ betitelte, wobei dieser Titel ja genau genommen auch nicht exklusiv für die berufsmäßigen Kritiker steht, hat Max sein Bild selbst etwas anders benannt. Links unten im Bild ist unter der Signatur der Schriftzug „Kränzchen“ zu lesen. Damit wird das Amateurhafte des Publikums, sozusagen die Riege der „Sonntagskritiker“, die Pecht kolportiert, bestätigt.

Doch damit nicht genug. Wir sehen nicht, was die Affen sehen – und was in ihnen die „Empfindungen“ auslöst. Das ist mehr als ein Bildwitz. Pecht nun war neugierig genug, dass ihm sofort der Clou des Max'schen Bildes aufgefallen ist und er das Entscheidende, das sich flüchtigen Blicken entzieht, entdeckt hat – auf Abbildungen ist es kaum auszumachen. Max zeigt uns zwar nicht das gemalte Meisterwerk in einem prächtigen Goldrahmen; er zeigt uns jedoch – einen Aufkleber. Auf dem kleinen aufgeklebten

Papierzettel sind in jeder Zeile Anspielungen zu finden, er ist der Schlüssel zum Bildinhalt.

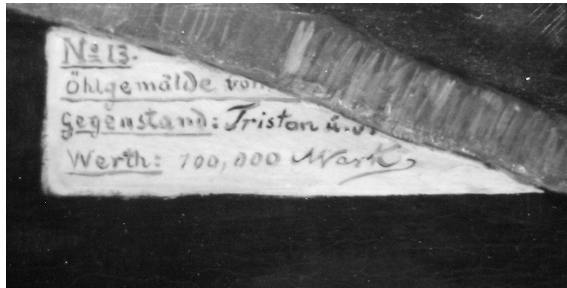


Abb. Gabriel von Max, Kränzchen (Affen als Kunst-richter), Detail des Zettels, um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht (Foto J.M.)

Auf diesem Aufkleber ist, halb von einem zurückgezogenen Tuch verdeckt, der Titel und die Technik des Werkes genannt, darüber unverdeckt eine Nummer und darunter ebenfalls vollständig der Preis beziehungsweise „Werth“ des Gemäldes. Etwas Entscheidendes bleibt vom Tuch verdeckt und wird also nicht verraten: der Name des Malers. Zu lesen ist, dass es sich um ein „Ölgemälde von...“ handle, und die behäbige und altertümelnde Schreibweise mit h irritiert. Handelt es sich um ein altes Gemälde, oder ist es ein neues Werk? Der extravagante Rahmen, wie er übrigens für Werke von Böcklin verwendet wurde, spricht für ein zeitgenössisches Gemälde.

Vgl. Eva Mendgen, *Patinated or Burnished. Picture and Frame in the work of Lenbach and Arnold Böcklin* in: Ausstellungskatalog Amsterdam, Wien 1995: *In perfect harmony. Picture and Frame 1850 – 1920*, Zwolle 1995, S. 40. Herzlichen Dank an Renate Poggendorf für Hinweise dazu

Mit der Nummer am Anfang, vielleicht einer Inventar-Nummer, erlaubt sich Max eine Anspielung, die zunächst auf das Thema des Bildes – wir lesen zwar nur „Tristan und ...“, ergänzen aber automatisch zu „Tristan und Isolde“ – zurückzuführen ist: Die tragische, fatale Liebesgeschichte steht unter der Nummer 13, der Unglückszahl. Sie kann sich zum einen auf das Liebestod-Thema beziehen. Zum anderen war Max ein Schüler Carl von Pilotys. Von dessen historischem Motivapparat hatte er sich aber recht schnell entfernt. Die Motive des 1886 verstorbenen Piloty wurden schon

zu dessen Lebzeiten als „Unglücksmalerei“ persifliert.

Eine Anekdote des Schriftstellers Felix Dahn dazu findet sich in: *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei*, hrsg. von Heidi C. Ebertshäuser, München 1983, S. 119

Max hatte ja selbst mit solcher „Unglücksmalerei“ begonnen, nämlich mit dem Thema des Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters. Seinen Durchbruch hatte er mit einer gekreuzigten Jungfrau, es folgten diverse christliche Märtyrerinnen in oder unter römischen Arenen. Aber das war keine Historienmalerei, sondern Malerei mit historischem Ambiente. Das Interesse galt nicht der Geschichte, sondern der psychischen Dimension des Ereignisses, wie bei der Darstellung der stigmatisierten Katharina Emmerich, heute in der Neuen Pinakothek, einer historischen Gestalt, die von Max zu einem Manifest des Hereinragens der unsichtbaren in die sichtbare Welt gestaltet wurde, worauf ein lateinischer Vers am oberen Bildrand hinweist.

Mit dem Thema „Tristan und Isolde“ verbinden wir sofort Richard Wagner, der den Stoff in seinem 1865 am Königlichen Hof- und Nationaltheater in München uraufgeführten Musikdrama verarbeitet hat. Es geht also zugleich um den Komplex Wagner und München. Hier sind alle Ingredienzen vorhanden, die sich auf dem Feld der bildenden Kunst seit 1869 auch im Glaspalast finden lassen: Kunst, Geld, Politik und Volk, das als „stumpfsinnige Masse“ (Pecht), vulgo Pöbel und speziell „Schaupöbel“ auftaucht, zu dem aber auch die Elite der Kenner und Enthusiasten gehört und an deren Spitze die „Volksvertreter“ im Landtag, das Kabinett und der Regent stehen. Die „Volksvertreter“ setzten im Fall Wagners dessen Weggang aus München im Dezember des Premierjahres von „Tristan und Isolde“ um des Geldes Willen durch, so jedenfalls die landläufige Meinung.

Vgl. Ausstellungskatalog München 2003, *Wagners Welten*. Hrsg. von Jürgen Kolbe im Auftrag des Stadtmuseums München, Wolfratshausen 2003, insbesondere S. 18. Zum Begriff „Schaupöbel“ vgl. Beth Irwin Lewis, *Art for all? The Collision of*

Modern Art and the Public in Late-nineteenth-century Germany, Princeton, N.J. 2003, passim

Plötzlich wird das Bild von Max tatsächlich sehr „münchenerisch“ (auf der Transportkiste, auf der die Affen hocken, ist als Zielort auch „München“ zu lesen). Bei einer entscheidenden Information zu dem „unbekannten Meisterwerk“ hat sich Friedrich Pecht allerdings vertan. Auf dem Klebezettel steht als letzte Zeile: „Werth: 100.000 Mark“. Wieder ist die Schreibweise altmodisch, kanzleihaft, wichtigtuenerisch. Pechts Angabe, dass das Gemälde 200.000 Mark koste, ist offensichtlich falsch. Die Bemerkung: „Natürlich genügt letzteres vollkommen, um das auf der Bilderkiste eng zusammengedrängt sitzende kunstfreundliche Publikum (...) mit staunender Bewunderung zu erfüllen“, ist hingegen auch bei einer Halbierung der Summe sicher gerechtfertigt. Denn auch einhunderttausend Mark waren 1889 ein Preis, der eigentlich nicht für ein Gemälde dieser Kategorie gezahlt wurde. Der Durchschnittspreis eines verkauften Gemäldes auf der Ersten Jahresausstellung 1889 betrug 1.843 Mark. Das „Kränzchen“ selbst wurde in diesem Jahr für 11.000 Mark erworben, ein „patriotisches“ Gemälde wie Arthur Kampfs „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ (s. den Katalogteil von „Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle“) war ein Jahr darauf für 3.500 Mark zu bekommen. Der teuerste Staatsankauf im Königreich Bayern 1889 waren zwei zusammengehörige Werke Hans Makarts mit dem Titel „Abundantia“, für die zusammen 27.000 Mark gezahlt wurden. Nebenbei: Leonardos „Madonna mit Kind“ aus Günzburger Privatbesitz kostete bei ihrer Erwerbung 1889 ganze 800 Mark.

Zur Max und der Jahresausstellung 1889 s. Maria Makela: The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-century Munich, Princeton, N.J. 1990, S. 165, Anm. 44. Die Preise der Staatsankäufe nahm ich der Publikation von Horst Ludwig: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen u. Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912), Berlin 1986, S. 184

Die Summe von 100.000 Mark ist jedoch kein zufälliger Fantasie-Preis, sondern sehr wahrscheinlich ein gezielter Kom-

mentar zu einem tagespolitischen Ereignis. Am 28. März 1890 wird im bayerischen Landtag über „die bekannten 100.000 Mark“ zum Ankauf von Werken aus der Kunstaussstellung im Glaspalast debattiert. Eine Erhöhung des Budgets auf diese Summe war anfangs nicht bewilligt worden, was unter anderem zu Demonstrationen von Akademiestudenten geführt hatte und viel öffentliche Beachtung fand. Erst durch Initiative des Kronprinzen, der u. a. auf den merkantilen Faktor der Kunstförderung für das Königreich und insbesondere die „Kunststadt“ München hinwies, wurde der Etat für 1890 auf die gewünschten 100.000 Mark aufgestockt. Max' Bild kam im Sommer 1889 auf etwas merkwürdige Weise in den Glaspalast, denn laut einer Zeitungsmeldung habe der Maler die Jury mit dem Werk überrascht und es in letzter Minute eingeliefert, so dass es nicht mehr in den Katalog der Ausstellung aufgenommen werden konnte. Ob Max von einer geplanten Aufstockung auf die hohe, runde Summe wußte oder nicht, kann ich nicht nachweisen. Ein Kommentar auf die Kunstpolitik, wie sie im Landtag gemacht wurde, scheint mir aber sehr wahrscheinlich – natürlich nicht zuletzt dank „Tristan und Isolde“ ...

Zur Landtagsdebatte s. Horst Ludwig, a.a.O., S. 27-46; zur Einreichung des „Kränzchen“ im Glaspalast s. Maria Makela, a.a.O., S. 31 u. S. 165, Anm. 43

Eine Diskussion um den wahren „Werth“ des Bildes ist obsolet, denn wir sehen das Gemalte nicht. Doch das Spannungsfeld, in dem sich nun auch die bildende Kunst bewegt, ist klar reflektiert: Es ist das Feld von Markt, Popularität und Politik, von Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit. Der Ort, an dem sich dieses Feld ausgebreitet hatte, war die Kunstaussstellung – und die Kunstzeitschrift!

Im Rahmen der Debatte in der Abgeordnetenversammlung des Landtags am 28. März 1890 über die 100.000 Mark meldete sich der Staatsminister des kgl. Hauses und des Äußeren, Krafft Freiherr von Crailsheim, zu Wort – um „eine Äußerung eines bekannten Kunstschriftstellers“ zu verlesen. Dabei ging es um die Rechtfertigung der Aufstockung der An-

kaufssumme. Der „bekannte Kunstschriftsteller“ ist niemand anders als Friedrich Pecht! Zitiert wird aus eben jenem Artikel in „Die Kunst für Alle“, in dem auch Max' Werk beschrieben wird, und in dem Pecht bemerkt, die ganze Ausstellung habe nur zwei Bilder gezeigt, die sich „mit vaterländischer Geschichte“ beschäftigten, und als Begründung gibt er die mangelnde Nachfrage nach solchen Themen am Markt an. Crailsheim wiederholt die von Pecht geschilderte Anekdote, dass „einer unserer berühmtesten Maler moderner Geschichte“ ihm gesagt habe: „Ja, sehen Sie, wenn ich mit meiner Familie leben will, muß ich Bankiers malen, bei den vaterländischen Helden müßte ich verhungern.“ (Ludwig, a.a.O., S. 41)

Genau hier entpuppt sich die Debatte um die Ankäufe von Kunst als eine Debatte um das Volk. Welche Kunst für das Volk ist „werth“voll? Und andersherum gefragt: Was sagt die ausgestellte, gehandelte und angekaufte Kunst über das Volk aus? Neben den Kunstwert und den Marktwert tritt der Wert eines Kunstwerkes für das Volk – und das Dilemma des Anspruchs einer „Kunst für Alle“, denn von wem ist eigentlich die Rede, wenn von „Allen“ die Rede ist? In Friedrich Pechts Artikeln wird deutlich, dass es diesem Mann, der selbst Maler war und unter anderem in München den mit ihm befreundeten Richard Wagner porträtierte (s. Wagners Welten, a.a.O., S. 262), vor allem um die Motive und ihre Botschaften geht, auch wenn er dem maleischen Können selbstverständlich Beachtung schenkt. Durch die zunehmende bloße Virtuosität, durch „L'art pour l'art“ und ein Abflachen der Historienmalerei sieht er, der Cornelius und Menzel verehrt, mit einem skeptischen Blick in die Zukunft. Und pauschal macht er die vermeintlich Schuldigen aus. In seiner Autobiografie „Aus meinem Leben“ gibt es im 1894 erschienenen zweiten Band am Schluß eine aufschlußreiche Bemerkung: „Ja die durch unser aller Arbeit endlich geeinigte Nation verjüdelte gerade jetzt in ihrem öffentlichen Leben immer mehr.“ (Friedrich Pecht: Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen, München 1894, S.336) Weiter wird die Hoffnung

geäußert, „daß der gesunde Kern unseres Volkes sich wieder ermannen und diese krankhaften Elemente ausstoßen werde“, doch dies setze „Kämpfe“ voraus. (ebd., S. 337)

Die „ungesunde“ Kunstentwicklung ist das Resultat einer „ungesunden“ Volksentwicklung. Sicher sind Pechts Ansichten zeitbedingt. (Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814 - 1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin, 1982, S. 164 bis 165) Dies sollte aber nicht zu einer Verharmlosung solchen Denkens führen. Das publizistische Dauerfeuer Pechts wird seine zumindest affirmative Wirkung nicht verfehlt haben, und so bezeichnet 1886 der damals bekannte Münchner Schriftsteller Franz Trautmann in einem Beitrag im zweiten Jahrgang von „Die Kunst für Alle“ auf Seite 321 unter dem Titel „König Ludwig I. und die Künstler“ Pecht in einem wohlwollenden Zusammenhang als den „unangestrittenen Chef des „Reichs-Kunstgesundheits-Amtes“. Für uns liest sich dies heute angesichts des Fortgangs der Geschichte wie ein Menetekel.

In fast allen Artikeln, die Pecht für „Die Kunst für Alle“ schreibt, weist er auf sein Ideal und dessen vermeintliche Feinde hin, wie z. B. in seiner Kritik an der Münchner Jahres-Ausstellung von 1891, wo es heißt: „Die vollständige Abneigung gegen alles Große und Erhabene, die Unfähigkeit, es darzustellen, ist aber ohne Zweifel ein Charakterzug unsrer neuesten Kunst, die von der Sozialdemokratie offenbar tiefer beeinflusst ist, als sie es selber ahnt oder will“. (sechster Jahrgang, S.354). Was Pecht unter Größe und Erhabenheit versteht, kann weiter spezifiziert werden. Zu Arthur Kampf's „Einsegnung der Freiwilligen im Jahre 1813“ meint Pecht: „Daß hier aber in der Darstellung einer bestimmten Geschichtsperiode und der sie beherrschenden Empfindungen die Malerei etwas leistete, wobei ihr selbst die Dichtkunst nicht nachkommen kann, soweit es das ganz Individuelle der Erscheinung und des Volkes betrifft, das zeigt uns auch, wo sie ihre schönsten Lorbeeren zu

suchen hat..." (siebter Jahrgang, S. 216). Erst kurz vor seinem Tod 1903 verläßt Pecht „Die Kunst für Alle“, schon kurz vorher kommt es jedoch zu einem gewissen Richtungswechsel. Ein neues, jugendstilhaftes Layout und die Ersetzung der Fraktur- durch Antiqua-Schrift zum Jahrgang 1899/1900 geben der Zeitschrift kurz vor Anbruch des neuen Jahrhunderts auch eine neue Form.

Zum Tod des Kritikers heißt es in einem anonymen Nachruf von 1903 in „Die Kunst für Alle“, Pechts Kunstkritiken „mögen uns heute antiquiert anmuten, sie mögen in mancher Hinsicht auch nicht den Ansprüchen genügen, welche die heutige Kunstbetrachtung uns unerläßlich erscheinen lässt: tausendfach doch hat die künftige Entwicklung da und dort seinem einstigen Urteil recht gegeben, das er aus sicherer Erkenntnis gefällt hat.“ (18. Jahrgang, folgend nach S. 369). Der Wandel in „Die Kunst für Alle“ macht sich bemerkbar an der Liste der Autoren. Namen wie Julius Meier-Graefe oder Hugo von Tschudi tauchen auf, wenn auch mit einzelnen, themengebundenen Artikeln. So schreibt Tschudi, einer der profiliertesten Vertreter einer international orientierten Museumspolitik und wie Meier-Graefe ein Freund französischer Kunst, 1900 einen großen, mehrteiligen Bericht zur sogenannten Pariser Jahrhundert-Ausstellung. Im nächsten Jahrgang findet sich eine Reproduktion von Manets „Frühstück im Atelier“, das Tschudi später für die Neue Pinakothek erwirbt. Im 17. Jahrgang 1901/02 werden zudem die sozialkritischen Grafiken der Käthe Kollwitz reproduziert. Bei der deutschen Kunst liegt inzwischen ein Schwerpunkt auf den Sezessionen. Es finden sich zudem Berichte über neue Künstlervereinigungen wie die „Scholle“ oder den Worpweder Künstlerkreis. Auch Artikel über Van Gogh, ja sogar Picasso halten Einzug.

Im Januar 1910 wird Julius Meier-Graefes Artikel „Über Impressionismus“ veröffentlicht, der im Zusammenhang der Diskussionen über französische Kunst in deutschen Sammlungen und Museen aufschlußreich ist.

S. dazu den Ausstellungskatalog Berlin/München 1996-97, Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Herausgegeben von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München, New York 1996

Meier-Graefe äußert in „Die Kunst für Alle“ folgende polemische Vermutung: „Wie aber, wenn es überhaupt keinen Impressionismus gäbe? Wenn diese ganze Frage nach einer (...) Kunst, die an eine besondere Theorie, an einen bestimmten Zeitraum, an eine bestimmte Rasse gebunden sein soll, Unsinn wäre?“ (25. Jahrgang, S. 148) Solche individualistischen Standpunkte werden in der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg ein Charakteristikum der Zeitschrift. Denn wenn Meier-Graefe rassistische Kunsttheorien in Frage stellt, dann hindert das den Münchner Kunstschriftsteller Georg Jacob Wolf im folgenden Jahr nicht, seine eigene Meinung zu diesem Standpunkt im Ton einer unumstößlichen Wahrheit beim Kommentieren der Internationalen Kunstausstellung der Münchner Secession 1911 kundzutun: „...so möchte ich oft die schöpferische Leichtigkeit der germanischen Rasse in Dingen der bildenden Kunst bezweifeln. Die Germanen sind Philosophen und Musiker. Kant und Beethoven sind germanische Typen. Leonardo so gut wie Watteau kann man sich nur als Romanen denken.“ (26. Jahrgang, S. 482).

Bevor der Erste Weltkrieg diese Blüte einer gewissen Meinungsvielfalt abbricht und schwülstige vaterländische Phrasen in die Kunstkritik gemischt werden, scheint mir ein Fall besonderer Erwähnung wert: Die Reaktion auf den „Blauen Reiter“, der in München Ende 1911 in Erscheinung tritt. In einem Artikel unter der Rubrik „Berliner Ausstellungen“ wird im Frühjahr 1912 über die vierte Ausstellung der Berliner „Neuen Secession“ berichtet. Es seien auch Werke von Mitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu sehen; Wassily Kandinsky war zu diesem Zeitpunkt schon aus der „Neuen Künstlervereinigung“ ausgetreten und hatte den „Blauen Reiter“ initiiert. Die Kritik an der Kunst Kandinskys und anderer heute prominenter Maler ist eindeutig. So heißt es: „Für den Kritiker,

der sich schon früher die Mühe genommen, dem Wollen derer nachzugehen, die an dieser Stelle vor das Publikum treten, bringt die neue Ausstellung Rätsel über Rätsel, unerfüllte Hoffnungen und Vermutungen in Fülle. Auch der, welcher wirkliches Interesse und fortschrittliches Empfinden mitbringt, wird nur selten aus dem Kopfschütteln, den Fragen nach dem Warum und Wozu herauskommen. (...) Aber was soll man zu Nolde sagen, dessen Zeichnungen und Kolorit in immer toller Auflösung begriffen ist, was zu Otto Freundlich, Erich Heckel oder gar zu Kandinsky? Man kann sich dem Gedanken nicht verschließen: so geht es nicht weiter. An allen Ecken und Enden wuchert die tollste Willkür, die kindlichste Experimentiersucht, deren Ziele und Zwecke selbst dem wohlwollendsten Beschauer, möglicherweise aber selbst dem Schöpfer dieser Werke nicht weniger unklar sind. Da sich, wie man hört, in letzter Zeit eine Spaltung unter den Künstlern der neuen Secession ergeben hat, kann man für die nächste Zeit die Gründung einer „Neuesten Secession“ erwarten. Wenn dann nicht bald energische Klärung eintritt, muß man sich auf das Schlimmste gefaßt machen.“ (J. Sievers unter der Rubrik „Berliner Ausstellungen“, 27. Jahrgang, S. 220)

Damit deckt sich die Berichterstattung in „Die Kunst für Alle“ mit dem Sturm der Entrüstung, der in der Tagespresse entfacht wurde. Am Ende des Jahrgangs findet sich dann aber ein siebenseitiger Artikel des Wiener Kunsthistorikers Hans Tietze. Dieser nun argumentiert brilliant und geschickt, viel Verständnis für die gängige Ablehnung vorgebend, gegen das pauschale Urteil, und versucht dabei, das traditionelle Kulturverständnis der Zeitschrift einzubinden. Es handelt sich um eine Betrachtung zum „Blauen Reiter“ anhand des bei Piper herausgegebenen Almanachs, was in einer Anmerkung zum Titel auch erklärt wird, und nicht um eine Ausstellungsbesprechung. Auch hier zitiere ich etwas längere Passagen, um die Argumentationskette zu verdeutlichen:

„Wir können in keiner Weise mit, fühlen uns wie vor den Kopf geschlagen und zweifeln zunächst an der Gesundheit

unserer eigenen Sinne; dann aber bricht der Zorn elementar los, drei Möglichkeiten erscheinen uns diese tollen Ausgeburten erklären zu können: Es handelt sich um die Geheimsprache von Eingeweihten, um eine esoterische Kunst, an der uns jeder Anteil versagt ist; oder wir haben eine Entartung Einzelner vor uns, die mit der unheimlichen Ansteckungskraft einer Seuche um sich gegriffen hat; oder aber man macht sich lustig über uns.“ (27. Jahrgang, S. 546)

Die weiteren Überlegungen zum Geistigen, dem Verhältnis zum Naturalismus und den künstlerischen Traditionen sind einfühlsam und verständnisvoll formuliert. Der Artikel Tietzes schließt folgendermaßen:

„...denn wenn die neue Kunst auch nicht die Kunst aller werden kann, so wird sie doch die Kunst aller umformen. Mit einer Eindringlichkeit und Selbstverleugnung sondergleichen wird uns hier in Erinnerung gerufen, daß die Nachahmung der Natur, das Abbilden der Wirklichkeit nicht die Aufgabe der Kunst sind; und nach den Jahrzehnten des Impressionismus, der wohl auch die Wirklichkeit nicht abmalen wollte, in dem aber die Tendenz dazu stark genug war, um solchen Anschein zu erwecken, wirkt die entschlossene Abkehr von dieser Richtung doppelt als eine mutige und befreiende Tat. Nichts Heilsameres kann der deutschen und aller Kunst in diesem Augenblick zuteil werden als dieses in seiner unerbittlichen Konsequenz erschütternde Memento; diese Mahnung an das herrliche Vorrecht, das Albrecht Dürer für den Künstler in Anspruch genommen hat: aus sich heraus eine Welt zu schaffen, die außer ihm nicht existiert. Und in diesem Sinn können auch diejenigen den tapfern blauen Reiter auf seinem dornenvollen Pfade mit ehrlichem Handschlag grüßen, denen das einzelne, was er bringt, auch nach ehrlichem Mühen fremdartig und greulich vorkommt.“ (27. Jahrgang, S. 550)

Interessanterweise fehlen jedoch Abbildungen von Werken des „Blauen Reiter“. Stattdessen sind Reproduktionen von Exponaten italienischer Künstler aus der X. Internationalen Kunstausstellung in Venedig, der Biennale von 1912 wieder-

gegeben, die weit entfernt von jedem Verdacht solcher Avantgarde stehen. Der „Blaue Reiter“ wird zwar durchaus zu vermitteln versucht, aber dies ist die Leistung eines einzelnen Autors, von dem später nur noch einmal ein Artikel zu finden ist. Nach dem Ausscheiden Friedrich Pechts wird „Die Kunst für Alle“ in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg gewissermaßen zu einer Plattform für Autoren mit eigenen Standpunkten. Dies dürfte für die Entwicklung nach 1933 nicht unbedeutend sein.

Auf der Suche nach der Avantgarde und ihrer Stellung in „Die Kunst für Alle“ fällt ein weiterer Artikel aus dem Rahmen des Üblichen. Es ist ein 1913 erschienener Beitrag zu Picasso anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in der Galerie von Heinrich Thannhauser in München (M. K. Rohe, Pablo Picasso, 28. Jahrgang, S. 377-383). Anders als beim „Blauen Reiter“ wird aber weniger versucht, die allgemeine Skepsis gegen die Moderne aufzunehmen, zu kanalisieren und in Verständnis umzuformen, sondern der Autor spielt mit dem Klischee des skrupellosen Kunsthandels, der den Künstler zu verderben droht. Damit scheint Rohe den Stilwechsel zum Kubismus kommentieren zu wollen. Denn bei seinem Artikel, der nun auch bebildert ist, folgt nach Werken der „Blauen“ und „Rosa Periode“ ganz zum Schluß, eine Seite nach dem Ende des Texts, ein kubistisches Stillleben von 1912 (S. 384). Das wirkt wie ein bildlicher Kommentar zu einer Stelle im Artikel, in der es heißt: „Pablo Picasso scheint mir ein schönes Beispiel dafür, wohin ein von Haus aus stark veranlagter Künstler gelangen kann, wenn sich die Menge allzusehr seiner annimmt und ihm zu zeitig ihre Beachtung zuwendet.“ (S. 377-378). „Die Menge“ ist jetzt ein ambivalenter Begriff. Der ganze Artikel beginnt mit einer polemischen Feststellung: „In der bildenden Kunst unserer Tage wimmelt es nur so von Protektionen. Man fahndet und forscht, wo immer man Neues entdecken könne, kein Talentchen bleibt verborgen, es wird hervorgezogen, aufgeblasen und emporgeschraubt und in der Tat gibt es kaum mehr ein malendes oder bildhauerndes

Baby, das nicht schon seine Monographie hätte, oder dessen Namen nicht in aller Leute Mund ist.“ (377)

Ist „die Menge“ wieder einmal der „Schaupöbel“? Es gibt hier einen logischen Fehler. Denn im Falle Picassos kann die „Menge“ nicht wirklich vergleichbar mit dem Publikum der Jahresausstellungen im Glaspalast sein. Wer interessierte sich 1913 für Picasso und die Moderne? Sicher ein eher kleiner Kreis – oder die „Menge“ derjenigen, die als Meinungsmacher gelten, die „Protektionen“ geben können, die Händler und Kritiker, die Galeristen und Museumsleute. Der Begriff der Menge scheint sich auf ein Negativ des eigenen Publikums von „Die Kunst für Alle“ zu beziehen – eine „verdorbene Menge“, der die „gesunde Menge“ derer, die die Meinung des Autors teilen, gegenübersteht. Der erzieherische Anspruch spiegelt sich zwar noch in Bemerkungen vom „Übereifer unserer Zeit“, der „wieder nur dem Belanglosen zugute“ komme „und statt der Entwicklung zu dienen, diese nur aufhält oder in falsche Bahnen lenkt.“ Aber die Beschwörung des Volks, wie sie noch Friedrich Pecht in nahezu jedem seiner Artikel wiederholte, fehlt. Aus dem Volk scheint eine Klientel geworden zu sein.

Seit den Tagen von Gabriel Max´ Affen mit „Empfindungen“ und der Debatten um den Wert und die richtige Kunst für das Volk hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits Einiges geändert. Beispielhaft für die Stimmung, die sich in „Die Kunst für Alle“ nach Beginn des Ersten Weltkriegs findet, sei der 1886 geborene Kunstkritiker Paul Westheim zitiert, der in den 20er Jahren als vehementer Verfechter expressionistischer Kunst selbst eine Zeitschrift herausgeben wird und später emigrieren muß. Im Dezember 1914 nahm er in „Die Kunst für Alle“ patriotisch Stellung zum Zeitgeschehen: „An diesem Weltbrand, der jetzt Europa durchflammt, muß sich auch die deutsche Kunst entzünden. Muß! Muß! (...) Der deutschen Kunst fällt nun die Aufgabe zu, Taten machtvoll männlich zu verherrlichen, wie sie seit Menschengedenken nicht mehr erhört waren.“ (Paul Westheim, Im bunten Rock, 30. Jahr-

gang, S. 81) Diese Stimmung lässt sich jedoch nicht lange halten, und im Januar 1916 veröffentlicht Westheim einen „Brief an einen jungen Künstler“, in dem es heißt: „Gewißheit über das, was morgen sein wird, hat keiner, wo eine ganze Welt im Wanken und Krachen ist. Aber ich sehe vor mir die in Feuer und Not durchstählten Millionen. Ich glaube an sie, die in einer männlichen Kunst ihre Erhebung finden werden.“ (31. Jahrgang, S. 135)

Trotz aller patriotischen Formeln: Es führt kein Weg zurück in die Zeit Friedrich Pechts. Kunst als Integrationsklammer funktioniert nicht mehr, wenn dies je überhaupt der Fall gewesen sein sollte, und der Versuch bleibt nicht widerspruchslos. So konnte man im November 1918, wenige Tage vor der Flucht Kaiser Wilhelms ins niederländische Exil, lesen: „Die Kunst in platter Weise zu vaterländischer Propaganda auszunützen, ist in unserer Zeit ein naheliegender, aber deshalb nicht weniger verzeihlicher Irrtum.“ (R. Oldenbourg, Nationale Kunst, 34. Jahrgang, S. 72). Vereinzelte Beispiele von Liberalität in „Die Kunst für Alle“ finden sich zugespitzt in der Auseinandersetzung mit völkischen Gruppierungen, deren Aktivitäten gegen die Moderne im Verlauf der 20er Jahre immer mehr zunehmen und in der Gründung des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ 1928 durch führende Nationalsozialisten um Alfred Rosenberg einen Höhepunkt fanden. Der Verleger von „Die Kunst für Alle“, Hugo Bruckmann, zählte ebenso wie Winifred Wagner zu den Förderern dieser Organisation. Der Architekt Paul Schultze-Naumburg, geboren 1869, Mitbegründer des Deutschen Werkbundes 1907, trat aus der fortschrittlichen Organisation 1927 aus und unterstützte den „Kampfbund“. Von 1893 bis 1903 war er übrigens Autor in „Die Kunst für Alle“ gewesen und hatte sich u. a. für Max Liebermann eingesetzt. Im Gründungsjahr des „Kampfbundes“ veröffentlichte er sein Buch „Kunst und Rasse“, das als eine Vorlage für die Ausstellung „Entartete Kunst“ gelten darf. Aber nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch wird er aktiv, als ihm der nationalsozialistische Innen- und Volksbildungsminister

von Thüringen, Wilhelm Frick, 1930 die Leitung der Weimarer Kunsthochschule überträgt und er in dem Bau, in dem von 1919 bis 1925 das Bauhaus residierte, die Wandarbeiten Oskar Schlemmers zerstören lässt. Hans Eckstein kritisiert im Mai 1931 in „Die Kunst für Alle“ die Aktivitäten Schultze-Naumburgs scharf und geht mit dem Rassismus des „Kampfbundes“ ins Gericht: „Wären die Resultate der Rasseforschung noch so gesichert (was sie bekanntlich, wie alle ernsthaften Rasseforscher unumwunden zugeben, keineswegs sind), so ergäben sich aus ihnen doch nie entscheidende Kriterien für die Bewertung eines Kunstwerks.“ (46. Jahrgang, S. 262). Anlässlich der Auseinandersetzungen um das Bauhaus bezieht der Münchner Architekt Theodor Fischer in „Die Kunst für Alle“ Stellung mit einem Versuch, zur Besinnung zu rufen: „Man sucht da und dort krampfhaft zu erforschen, was ist eigentlich „deutsch“. Ich weiß nur das eine: Fanatismus ist nicht deutsch.“ (Theodor Fischer, Um das Bauhaus, 46. Jg., Oktober 1932, S. 32).

Doch Fischer und Eckstein sind Leuchttürme eines ansonsten sehr indifferenten Profils der Zeitschrift. Es ist typisch, wenn es in einem Artikel 1933 zur Errichtung des „Hauses der Deutschen Kunst“ kurz vor der Grundsteinlegung heißt: „Nur der Künstler, der übertriebenen Chauvinismus von der Kunst fernzuhalten, aber desto stärker und eindrucksvoller seine Bodenständigkeit zu wahren versteht, hat die Seele seines Volkes, aus der die Quellen der Kraft fließen, erobert.“ (Karl J. Fischer, Das Haus der deutschen Kunst in München, 48. Jg., September 1933, S. 368). Dieser gemäßigte Ton scheint dem Architekten des „Hauses der Deutschen Kunst“, Paul Ludwig Troost, der durch seine Bauprojekte und Möbelentwürfe schon vor 1933 in engem Kontakt mit Adolf Hitler stand, aufgefallen zu sein. Als der Verlag Bruckmann 1934 um eine nicht weiter bezeichnete Empfehlung der Zeitschrift seitens des Kultusministeriums bittet, wird in einem internen Schreiben des Ministeriums betont, „dass die Zeitschrift „Kunst für Alle“ [sic] des Verlags F. Bruckmann A.G. sich in den letzten

Jahren unter allen deutschen Kunstzeitschriften weitaus am meisten von den Entgleisungen des Kunstbolschewismus freigehalten hat, ja, dass dieselbe neben anderen entgegengesetzten auch Aufsätze in unserem Sinne gebracht hat.“ Wenige Zeilen weiter heißt es aber: „Was die „Kunst für Alle“ betrifft, muss gesagt werden, dass Herr Professor Troost noch kurz vor seinem Ableben [Troost verstarb am 21. Januar 1934; J.M.] lebhaft Auseinandersetzungen mit der Schriftleitung hatte, da Herr Prof. Troost die Auffassung vertrat, dass die Haltung der Zeitschrift nicht voll und ganz der Linie des Führers entspräche.“ Es wurde empfohlen, den Antrag abzulehnen, da das Ministerium keinen Einfluß auf die weitere Gestaltung der Zeitschrift nehmen könne!

„Aeusserung zum Antrag des Verlags F. Bruckmann auf Empfehlung der Zeitschrift „Kunst für Alle“. 27. März 1934. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akte MK 51560, ich danke Daniela Stöppel und Christian Fuhrmeister für den Hinweis auf dieses Schriftstück

Tatsächlich scheint „Die Kunst für Alle“ so etwas wie ein Reservat für einen bürgerlichen Kunstgeschmack zu bilden. Auffällig ist, dass sich unter den Autoren Kunsthistoriker, -schriftsteller oder ehemalige Museumsleiter befinden, die 1933 entlassen wurden, wie Carl Georg Heise vom Lübecker St.-Annen-Museum (49. Jg., 52. Jg., 56. Jg.) oder Gustav Friedrich Hartlaub, ehemals an der Kunsthalle Mannheim (56. Jg.) und Ludwig Grote (50. Jg.), der u. a. das Bauhaus nach Dessau geholt hatte. Dazu kamen vereinzelt Autoren, die für ihr Eintreten für die moderne Kunst nach 1945 bekannt wurden, wie Werner Haftmann (56. Jg.), Hans Röthel (53. Jg.), Alfred Hentzen (52. Jg.) oder der schon erwähnte Journalist Hans Eckstein.

Die meisten Artikel verfasste allerdings der Kunsthistoriker Ulrich Christoffel (1891–1975), ein Schüler Heinrich Wölfflins. Georg Jacob Wolf war noch aktiv, wenn auch nicht so häufig wie früher. Zum 50. Jubiläum 1935 rückt er die Existenz des Journals in ein dem neuen Regime rechtes Licht, wenn er konstatiert, dass mit der Zeitschrift „ein Mittelpunkt im beginnenden Kampf und Auf-

stieg der deutschen Kunst“ geschaffen worden sei.

Eine Kunstzeitschrift kann Kunst nicht diktieren. Sie kann affirmativ sein oder Stimmung machen, kann gegen etwas sein und Kritik üben – aber sie ist kein von der (Kauf-)Gunst des Publikums unabhängiges Organ. Sie mag Meinung machen – und ist gleichzeitig von Meinung abhängig. Diese Rückkoppelung und Verknüpfung mit der eigenen Klientel scheint auch erhalten zu bleiben, als die Nationalsozialisten die Macht übernehmen. Offensichtlich ließ sich ein bürgerlicher Geschmack bedienen, der mit den seit 1937 deutlich werdenden Ergebnissen nationalsozialistischer Kunstpolitik nicht wirklich zufrieden war. Eine gewisse Kühle und Knappheit in der Berichterstattung über die wichtigste kunstpolitische NS-Veranstaltung, die „Große Deutsche Kunstausstellung“, ist bemerkbar. Zwar wird 1937 Hitlers Einweihungsrede abgedruckt, und in der Besprechung der Ausstellung, die im ersten Heft des neuen Jahrgangs 1937/1938 stattfindet, hält sich deren Autor Henri Nannen nicht zurück mit phrasenhaften Wendungen vom Aufstehen eines „neuen Gemeinschaftsbewußtseins“ aus der „Weltanschauung des Nationalsozialismus“, das nach der „Formwerdung im Kunstwerk“ verlangte. Doch der Schluß seines Artikels ist recht ambivalent, wenn es heißt: „Der Führer selbst bezeichnete die Ausstellung als einen Anfang. Dieser Anfang ist notwenig und in keiner Weise entmutigend“ Der Bericht endet mit einem Apell Hitlers an die Künstler. (53. Jg., S. 24) Ulrich Christoffel schließt in einem fast ausschließlich aufzählenden Artikel zur „Großen Deutschen Kunstausstellung 1938“ ein Jahr später mit der nüchternen Feststellung, „es sollte nur versucht werden, einige Hauptaufgaben, an denen die Künstler arbeiten, und die einheitliche Linie des Ganzen hervorzuheben.“ (53. Jahrgang, S. 279). Er entschuldigt dies quasi mit der Anzahl von 1158 Werken, aus denen er auszuwählen gehabt habe.

Ein weiterer Faktor ist nicht zu vernachlässigen: Der Zeitschrift „Die Kunst für

Alle“ war inzwischen eine massive Konkurrenz erwachsen. Im Januar 1937 erschien erstmals „Die Kunst im Dritten Reich“, die von Größen des nationalsozialistischen Kunstbetriebs, unter ihnen der Bildhauer Richard Klein und der Architekt Albert Speer, im parteieigenen Eher-Verlag herausgegeben wurde. Die Zeitschrift zeichnete sich durch aufwändigste Reproduktionsverfahren im großen Format und durch eine u. a. mit Freixemplaren subventionierte, sehr hohe Auflage aus, die von anfangs 8000 auf bis zu 50.000 im Oktober 1939 stieg. S. dazu Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 201-203

In puncto Kunstzeitschriften setzte diese Publikation der Form nach Maßstäbe. „Die Kunst für Alle“ konnte möglicherweise nur durch ein Beibehalten ihrer eigenen, immer ein bisschen am Zentrum der nationalsozialistischen Kunstpropaganda vorbei agierenden Linie ihre wirtschaftliche Existenz – und diese war auch unter der Diktatur Grundlage ihres Erscheinens – sichern. Leider sind mir keine Auflagenzahlen bekannt. Aber das Journal wird bis zur Verschärfung der kriegsbedingten Produktionseinschränkungen Ende 1944 erscheinen.

Es mag bei diesem Gedankengang auch bezeichnend sein, dass das Gemälde, welches heute wie das Werk von Max durch die Darstellung von Rezipienten unsere Aufmerksamkeit erweckt, in „Die Kunst für Alle“ nicht vorkam, obwohl es auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1940“ hing – eines unter tausend. Der junge Maler Udo Wendel, hat sich selbst mit seinen Eltern – so die gängige Interpretation, der nichts entgegensteht – beim Betrachten von „Die Kunst im Dritten Reich“ gemalt. Das Gemälde, das sich heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin befindet, ist im Besitz der Bundesrepublik Deutschland, was bei solchen Werken meist ein Hinweis auf prominente Nazi-Provenienz ist. In der Tat war es Adolf Hitler, der das Bild auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1940“ für 4.300 Reichsmark kaufte, kein sehr ho-

her, aber auch kein niedriger Preis, sondern Durchschnitt.



Udo Wendel, Die Kunstzeitschrift, 1939/1940, Öl auf Sperrholz, 110 x 85 cm, im Besitz der Bundesrepublik Deutschland (Foto Artothek Weilheim)

In Wendels Bild spielt das Konkurrenzunternehmen zu „Die Kunst für Alle“ die Hauptrolle. Deutlich ist im Heft von „Die Kunst im Dritten Reich“, das die dunkel gekleidete, in der Bildmitte sitzende Mutter aufgeschlagen hält, die ganzseitige Abbildung der Skulptur „Schauende“ von Fritz Klimsch zu erkennen, woran die Ausgabe als Heft 3 von 1938 zu identifizieren ist.

S. Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, Frankfurt 1977, Anm. 350, S. 313

Der zur Linken der Mutter sitzende Vater, ebenfalls mit kreisrunden Brillengläsern bewaffnet, die er allerdings auf die Stirn schiebt, hält eine weitere Ausgabe in der linken Hand. Auf dem Einband erkennt man das von Richard Klein gestaltete und auch für die Kataloge der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ verwendete Logo aus Athene, Reichsadler und Fackel. In der biederen Stube, die als Wandschmuck ein Aquarell mit Architekturmotiv in einem schmalen Goldrahmen hat, sitzt der pullundertragende, streng gescheitelte Sohn und Maler, einen dünnen Borstenpinsel ohne Farbe in der Rechten, auf der Lehne von Mutters Sessel und betrachtet mit ihr gemeinsam die Abbildung der Nackten. Die Faszination des Gemäldes mag von der scheinbar fotografischen Genauigkeit

der Darstellung ausgehen. „Die Kunstzeitschrift“ gehört zudem zu einer Reihe von Werken aus der Zeit des Nationalsozialismus, die einen Blick auf die Darstellung von Medien erlauben. Das Bekannteste dieser Bilder dürfte Paul Mathias Paduas „Der Führer spricht“ sein, das die Rundfunkübertragung mittels Volksempfänger thematisiert (Hinz, a.a.O., S. 132, Abb. 64). Padua kommt dabei nicht ganz ohne Printmedien aus; zum einen verkündet eine Tageszeitung, worum es beim gemeinsamen Radiohören der bauerlichen Großfamilie geht – der Bildtitel wiederholt es –, zum anderen ist an die nackte Wand des Zimmers eine etwas ramponierte Reproduktion einer Fotografie Hitlers (oder ist es die Reproduktion eines Gemäldes?) geklebt.

Udo Wendel beschäftigt sich nicht mit dem „politischen Publikum“, sondern mit dem Kunstpublikum – in Form eines Selbstbildnisses mit Eltern. Die dargestellte Kleinfamilie bekommt durch die Kunstzeitschrift ein „Vorbild“ vermittelt, das sie ernst studiert. Aus dem Massenschau-Ereignis ist ein „inneres“ Erleben im häuslichen Raum geworden, als habe sich die Beschwörung des engen innerlichen Kontakts von Kunst und Volk erfüllt. Nirgends scheint Publikum weiter vom Vorwurf des „Schaupöbels“ entfernt zu sein als auf dem Bild Wendels. Aber: Es ist nicht mehr ein Original, sondern die reproduzierte Fotografie des Originals, die das Kunsterlebnis ermöglicht. Das Original auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ stand hingegen wieder im Rahmen einer traditionellen Kunstausstellung; einer Verkaufsausstellung im „Neuen Glaspalast“, die von Hunderttausenden besucht wurde. Wie nie zuvor allerdings waren diese Ausstellungen flankiert von einer Reproduktionsindustrie, von Postkarten, Kunstmappen und den Reproduktionen der „Kunst im Dritten Reich“, die auf Veranlassung Hitlers 1939 in „Die Kunst im Deutschen Reich“ umbenannt wurde. Es scheint möglich, ein wenig Resignation und Melancholie in das so saubere Werk Wendels hineinzulegen. Der Maler erscheint wie ein Kunstangestellter, der die Vorlagen für diese Reproduktionsindustrie zu liefern hat. Als Medium hatte die Malerei neben

der Architektur und der Skulptur in der Hierarchie nationalsozialistischer Kunstpolitik keinen leichten Stand.

Zum Schluß kommt noch etwas anderes hinzu, weshalb auch Paduas Gemälde am Ende dieses Essays hätte stehen können. Dass der Reichspropagandaminister Goebbels, der über die ihm ebenfalls unterstellte Reichskulturkammer direkten Einfluß auf Künstler ausübte, die Zukunftsfähigkeit des propagandistischen Blicks für das Volk weniger im Bereich der traditionellen Künste sah, ist anzunehmen. Eine Passage aus seiner Ansprache, die er am 25. März 1933 in Berlin an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften hielt, verrät, welchem Medium Goebbels im nationalsozialistischen Staat die entscheidende volkserzieherische Rolle zuweist: „Ich halte den Rundfunk für das allermodernste und für das allerwichtigste Massenbeeinflussungsinstrument, das es überhaupt gibt. Ich bin auch der Meinung, dass – man soll das nicht laut sagen –, ich bin der Meinung, dass der Rundfunk auf die Dauer die Zeitung verdrängen wird. Ich bin der Meinung, dass der Rundfunk auf die Dauer überhaupt das Volk an allen öffentlichen Angelegenheiten teilnehmen lässt, dass es im Volksdasein überhaupt keinen großen Vorgang mehr geben wird, der sich auf zwei-, dreihundert Menschen begrenzt, sondern dass daran eben das Volk in seiner Gesamtheit teilnehmen muß.“ Und später: „Damit ist der Rundfunk wirklicher Dienst am Volk, ein Mittel zum Zweck, und zwar zu einem sehr hohen und idealen Zweck, – ein Mittel zur Vereinheitlichung des deutschen Volkes in Nord und West und Süd und Ost, zwischen Katholiken und Protestanten, zwischen Proletariern und Bürgern und Bauern.“

Goebbels Reden 1932-1939, Bd.1, herausgegeben von Helmut Heiber, München 1971, S. 91 u. S. 93

Verbindet man diese Technologie mit dem optischen Bild, erhält man ein neues Massenmedium. Die Reproduktionsverfahren der Fotografie hatten am Ende des 19. Jahrhunderts das Kunstwerk zur Massenattraktion transformiert in die Bildvorlage. Die bewegten Bilder trans-

formierten diese Vorlagen erneut. Doch der ganz große Wurf, der neue Blick für das Volk war erst in Vorbereitung: Am 22. März 1935 eröffnete Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky den Betrieb des ersten Fernsehsenders mit den Worten: „... in dieser Stunde wird der Rundfunk berufen, die größte und heiligste Mission zu erfüllen: nun das Bild des Führers unverlöschlich in alle deutschen Herzen zu pflanzen...“ (Wikipedia, Artikel „Fernsehsender Paul Nipkow“, 29.05.2006)

Katalog der Gemälde

Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle

Jochen Meister

Inhalt

Arthur Kampf	2
Carl Bantzer	3
Hans Thoma	4
Fritz von Uhde	5
Wilhelm Volz	6
Sascha Schneider	7
Franz von Stuck	8
Franz von Stuck	9
Albert von Keller	10
Albert von Keller	11
Lovis Corinth	12
Carl Blos	13
Ernst Stöhr	14
Paul Wilhelm	15
Constantin Gerhardinger	16
Max Unold	17
Heinrich Altherr	18
Oswald Poetzelberger	19
Hugo Troendle	20
Hugo Troendle	21
Hans Thoma	22
Adolf Wissel	23
Franz Radziwill	24
Udo Wendel	25
Arthur Kampf	26
Raffael Schuster-Woldan	27
Oswald Poetzelberger	28
Fritz Erler	29
Friedrich Stahl	30
Gabriel von Max	31
Albin Egger-Lienz	32
Franz von Stuck	33
Anton von Werner	34
Albert von Keller	35
Emil Schwabe	36
Franz von Defregger	37

Nr. 1

Arthur Kampf

(1864 – 1950)

Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin

(oder: Die Nacht vom 13. zum 14. März 1888 im Dom zu Berlin. Kaiser Wilhelm I. auf dem Katafalk)

1888

Öl auf Leinwand, 114,5 x 159,8 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek
Inv.nr. 7800

Arthur Kampfs Produktivität deckt sich mit dem Zeitrahmen dieser Ausstellung: Die Gemälde des späteren Professors der Düsseldorfer Akademie und Direktors der Berliner Kunsthochschule entstanden ab Mitte der 80er Jahre des 19. bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts. Am Beginn seiner Karriere stand dieses Bild eines historischen Ereignisses: Am 9. März 1888 starb Wilhelm I., der preussische König, der mit der Reichsgründung 1871 deutscher Kaiser geworden war. Im Berliner Dom wurde sein Leichnam aufgebahrt.

Kampf hat den Abschied der Bevölkerung beobachtet und ins Bild gesetzt. Friedrich Pecht lobt das Gemälde in „Die Kunst für Alle“ 1890: „Hier offenbart sich ein an Menzel gebildetes kerngesundes Talent. Es ist dem Maler vortrefflich gelungen, die düstre Majestät der Szene darzustellen, wie die tiefe und aufrichtige Trauer der Bevölkerung.“⁽¹⁾

(1) Friedrich Pecht: Die zweite Münchner Jahres-Ausstellung, Die Historienmalerei, in: Die Kunst für Alle, 5. Jahrgang, Heft 20, 15. Juli 1890, S. 308



Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 5. Jahrgang, Heft 22, 15. August 1890, folgend S. 352 als Tafel (352-1)

Literaturauswahl:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. von Horst Ludwig, München 1977, S. 91-92

Christoph Danelzik-Brüggemann: Freiheit oder Leben. Kunst zwischen Politik, Religion und Nostalgie, in: Brigitte Buberl [Hrsg.], Von Friedrich bis Liebermann : 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1999, S. 61-64

Nr. 2

Carl Bantzer

(1857 – 1941)

**Abendmahl in einer hessischen
Dorfkirche
1892**

Öl auf Leinwand, 160 x 249 cm
Marburg, Universitätsmuseum für Kunst
und Kulturgeschichte Inv.nr. 6.191

Das Werk entstand nach zahlreichen Modellstudien und Porträts von Dorfbewohnern im hessischen Willingshausen in der Schwalm. Um 1900 war Bantzers „Abendmahlsfeier“ durch Reproduktionen und die Ausstellung des Originals u. a. im Münchner Glaspalast, in Dresden, Wien und auf der Weltausstellung in St. Louis weit bekannt. „Die Kunst für Alle“ bildet sie erst 1918 ab, damals befand sich das Bild in der Berliner Nationalgalerie.

Bantzer, der nach dem Erfolg des Werks Vorsitzender der Dresdner Sezession und 1896 Professor an der Dresdner Akademie wurde, bevorzugte Motive aus dem bäuerlichen Milieu seiner hessischen Heimat. 1934 wurde die „Abendmahlsfeier“ in der Nationalgalerie abgehängt. Bantzer schrieb an einen ehemaligen Schüler: „Nicht nur von Nazis wurde das Bild immer als urdeutsche Kunst bezeichnet. Aber die Nazis sind sich noch nicht einig darüber, was deutsche Kunst ist, wie man auch hier wieder sieht.“⁽¹⁾

(1) Bantzer in einem Brief an W. Zeller 1934, zitiert nach Marburger Universitätsmuseum [Hrsg.], Besucher-Information 2, Carl Bantzer (1857-1941), Marburg 3. Aufl. 2005, o. S.

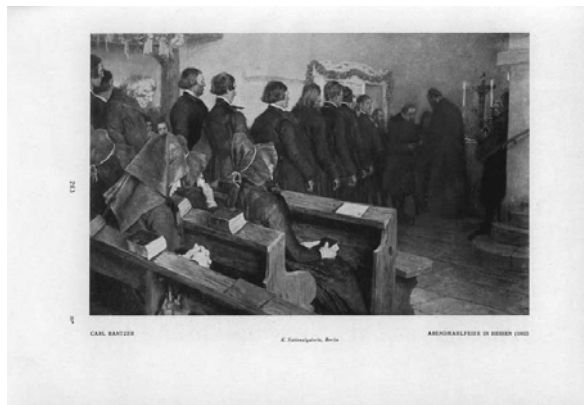


Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 33. Jahrgang, Heft 15/16, Mai 1918, S. 263

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Marburg, Dresden, Oldenburg, Frankfurt 2002/03: Carl Bantzer. Aufbruch und Tradition, herausgegeben von Bernd Küster und Jürgen Wittstock, 2. erweiterte und korrigierte Auflage, Bremen 2003, Kat.nr. 35, S. 136-137

Nr. 3

Hans Thoma

(1839 – 1924)

Der Hüter des Tales
1893

Öl auf Pappe, 99 x 75 cm
Dresden, Galerie Neue Meister, Staatliche
Kunstsammlungen
Gal. Nr. 2486

Kein anderer Künstler wurde so sehr zum Inbegriff eines deutschen Malers erklärt wie Hans Thoma. Daran hatte sein Freund, der Kunsthistoriker Henry Thode, ein Schwiegersohn Richard Wagners, entscheidend Anteil. Thoma selbst distanzierte sich in vielen persönlichen Schreiben davon. Sein Image jedoch blieb das des deutschesten aller deutschen Künstler, des Malers mit naturtreuer, gefühlvoller Erfindungskraft. Thode nennt Thoma einen Erben Dürers, des „größten bildenden Genius Deutschlands“. ⁽¹⁾ Ein Motiv wie der „Hüter des Tales“ scheint für diese Kommentierung wie geschaffen. Im Mondlicht sind Schwarzwaldhäuser zu erkennen, deren Hüter ist ein edler Ritter. Ohne eine entsprechende völkische Kommentierung bleibt das Motiv jedoch eher ein spätromantisches Spiel mit Versatzstücken aus religiöser Malerei. Thoma selbst fertigte mehrere Versionen von diesem Motiv an und verbreitete es als Druck. „Die Kunst für Alle“ bildete das Gemälde zweimal ab: 1904 zu einem Artikel Thodes und als ganzseitige Tafel ⁽²⁾

(1) Henry Thode: Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmäßigkeit seines Stils, in: Die Kunst für Alle, 19. Jahrgang, Heft 13, 1. April 1904, S. 308-309

(2) Die Kunst für Alle, 49. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1933, S. 75



Abbildung in „Die Kunst für Alle“, Heft 13, 19. Jahrgang, 1. April 1904, S. 306

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Freiburg im Breisgau (Augustinermuseum) 1989: Hans Thoma: Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Königstein im Taunus 1989, Katalognummer 95, S. 280-281

Nr. 4

Fritz von Uhde

(1848 – 1911)

Die Predigt Christi (Entwurf zum „Zwickauer Altar“)

Öl auf Holz, 93 x 69 cm 1903
Hannover, Niedersächsisches
Landesmuseum
Inv. 188/1908

Dies ist ein Entwurf zum Altarbild der Lutherkirche in Zwickau, einem Spätwerk des Malers. Uhde war für seine ins zeitgenössische Milieu der „einfachen Leute“ versetzten religiösen Stoffe bekannt. Zunächst umstritten, genoß der Mitbegründer und spätere Präsident der Münchner Secession seit Mitte der 90er Jahre hohes Ansehen und Erfolg. 1897 entzog er wegen eines unbotmäßigen Artikels in „Die Kunst für Alle“ der Zeitschrift die Reproduktionsrechte an einem Gemälde. ⁽¹⁾ Ab 1900 erscheinen häufig lobende Artikel über Uhde, die auch illustriert sind.

Der Entwurf für Zwickau wurde als ganzseitige Tafel reproduziert. Neben dem Bild steht ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium (4,16), das auf den biblischen Ursprung der eigentlich unspezifischen Szene weisen soll: „Das Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen, und die da saßen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen.“ ⁽²⁾

(1) Ausstellungskatalog Bremen, Leipzig, München 1998/99: Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus, herausgegeben von Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 1998, S. 217

(2) Die Kunst für Alle, 23. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1907, S. 22-1

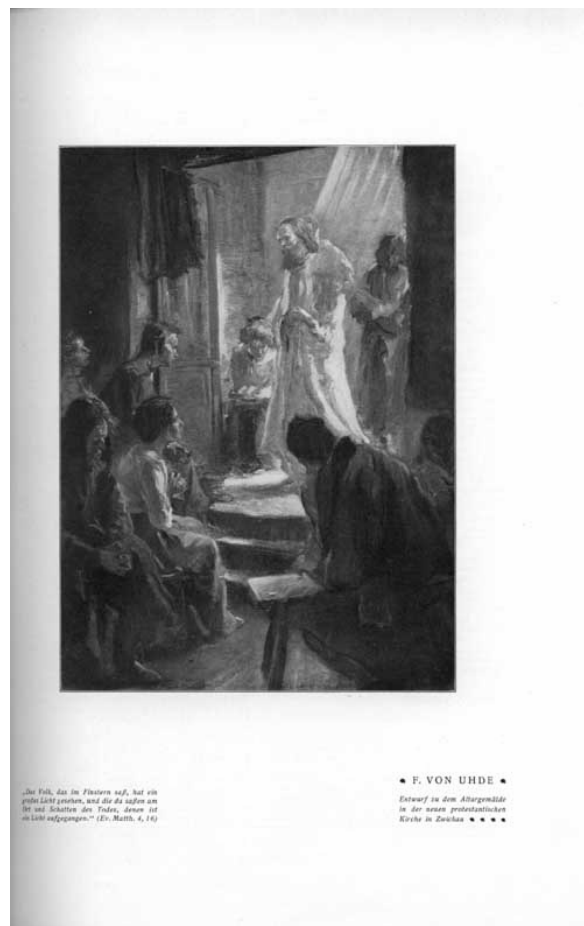


Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 23. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1907, folgend S. 22 als Tafel (22-1)

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Bremen, Leipzig, München 1998/99: Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus, herausgegeben von Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 1998, Katalognummer 58, S. 170-171

Nr. 5

Wilhelm Volz

(1855 – 1901)

**Kinderpredigt in St. Maria in Aracoeli
zu Rom (Entwurf)
vor 1892**

Öl auf Leinwand, 39 x 59 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Inv. Nr. 2122

Nach seinem Tod widmet „Die Kunst für Alle“ dem gebürtigen Karlsruher Wilhelm Volz einen Artikel. Dort wird Volz, der oft nach Frankreich und Italien reiste und ab 1886 in München lebte, ein Künstler von „alemannischer Stammesanlage und Stammeskultur“ genannt. Anlage sei in seinen Bildern „das Erdfrische, Sinnenfreudige, Weltfromme“, Kultur dagegen „das Gefühl der Verwandtschaft zwischen Hellenischem und Germanischem, ein Gefühl, das auch Antike und Christentum nicht als feindliche Gegensätze mehr empfinden kann“.⁽¹⁾ Volz' Entwurf zu seinem 1892 im Glaspalast ausgestellten Gemälde zeigt den Innenraum jener Kirche auf dem Hügel des Kapitol, wo schon Kaiser Augustus die Geburt Christi prophezeit worden sein soll. Vor der bunt hervorstechenden Weihnachtskrippe rechts, in der das als wundertätig verehrte Christkind von Aracoeli liegt, halten „altkluge italienische bimbe“, so die Zeitschrift, nach einem lokalen Brauch die Weihnachtspredigt.⁽²⁾

(1) anonym: Wilhelm Volz, in: Die Kunst für Alle, 17. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1902, S. 412

(2) ebd. S. 418



Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 17. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1902, o. S. [S. 410] (Gemälde)

Nr. 6

Sascha Schneider

(1870 – 1927)

Vision des Propheten Ezechiel
1895

Öl auf Leinwand, 236 x 277 cm
Schwerin, Staatliches Museum
Inv. Nr. G 887

Der in Dresden ausgebildete Sascha Schneider gestaltete u. a. Einbände für die Bücher des mit ihm befreundeten Karl May. Nach anfänglichem Lob der Leistungen Schneiders als „männlicher“, monumentaler Stil gibt es in „Die Kunst für Alle“ 1904 jedoch harsche Kritik durch Hans Rosenhagen, der schreibt, „von einer erfreulichen Bereicherung der Kunst durch seine Tätigkeit läßt sich indessen leider nichts bemerken.“⁽¹⁾

In seiner Darstellung der „Vision des Ezechiel“ hat Schneider eine spektakuläre Reduktion des biblischen Motivs vorgenommen: Der alttestamentarische Prophet blickt zu einem fliegenden Wesen mit Menschen-, Stier- und Adlerhaupt. Ein vierter, in der Tradition üblicher Löwenkopf und damit eine christliche Deutung der Vision als Hinweis auf die vier Evangelisten fehlt jedoch. Das wird in „Die Kunst für Alle“ nicht bemängelt, im Gegenteil. 1897, als das Bild auch reproduziert wurde, heißt es: „Hesekiel hin, Hesekiel her, der Eindruck eines großartigen Gesichtes, wie es nur Propheten schauen, ist mit wenigen Mitteln ergreifend und wahr geschildert.“⁽²⁾

(1) Die Kunst für Alle, 19. Jahrgang, Heft 3, 1. November 1903, S. 74

(2) [Gustav] Pauli: Neues und Altes von Sascha Schneider, in: Die Kunst für Alle, 12. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1897, S. 290

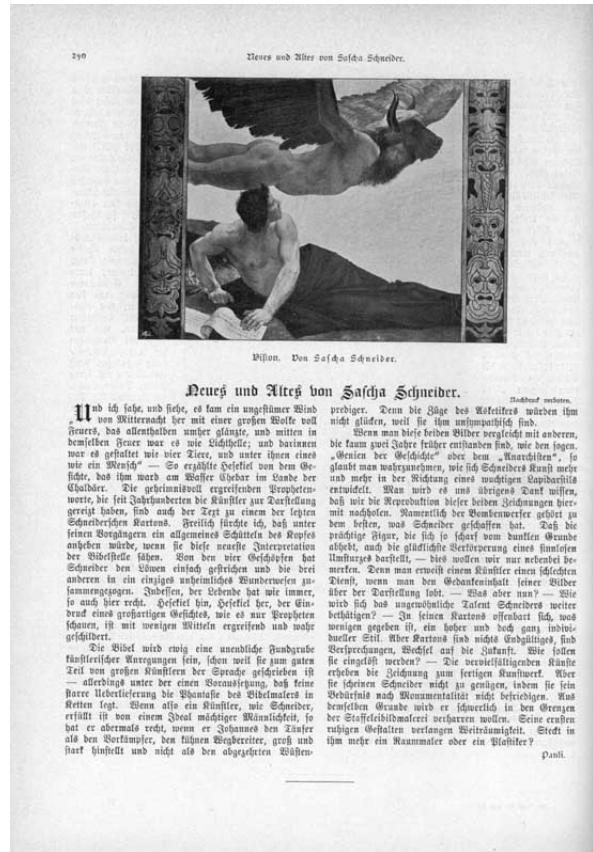


Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 12. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1897, S. 290

Literaturauswahl:

Katalog Schwerin: Aus der Tradition zur Moderne. Malerei von 1870 bis 1935, Gemäldesammlung Staatliches Museum Schwerin, herausgegeben von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin, 2000, S. 56-57

Nr. 7

Franz von Stuck

(1863 – 1928)

**Die Sinnlichkeit
um 1891**

Radierung, 40 x 50 cm
Galerie Konrad Bayer, München und
Andechs

Motive von Stuck wurden von ihm in verschiedenen Medien entwickelt und verbreitet. Die Radierung der "Sinnlichkeit" diente als Vorlage für ein Ölgemälde und wird als Vorstufe für die berühmte "Sünde" angesehen, von der Stuck viele Versionen schuf ⁽¹⁾. Eine davon schmückt den „Künstleraltar“ in Stucks bekannter Münchner Villa. Nicht nur dadurch wird die Anspielung auf religiöse Motive deutlich. Schon das Thema Frau mit Schlange kann als eigenwillige, weil eigentlich geschichtslose Interpretation der biblischen Eva aufgefaßt werden. Die spätere Verarbeitung als „Sünde“ macht dies auch im Titel deutlich und kommt ebenfalls ganz ohne Apfel aus. Die Vorbereitung durch die „Sinnlichkeit“ zeigt eine virtuose Zuspitzung von Geschlechterspannung: Die Frau bietet sich dem (männlichen) Blick als Objekt der Begierde an, während die Schlange über das Symbol des Bösen hinaus auf pure Körperlichkeit angelegt ist und als Verführer wie Komplize zugleich erscheint.

(1) Fritz von Ostini: Franz Stuck, in: Die Kunst für Alle, 19. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1903, S. 6. Die Radierung ist abgebildet in: Die Kunst für Alle, 9. Jahrgang, Heft 4, 15. November 1893, S. 63

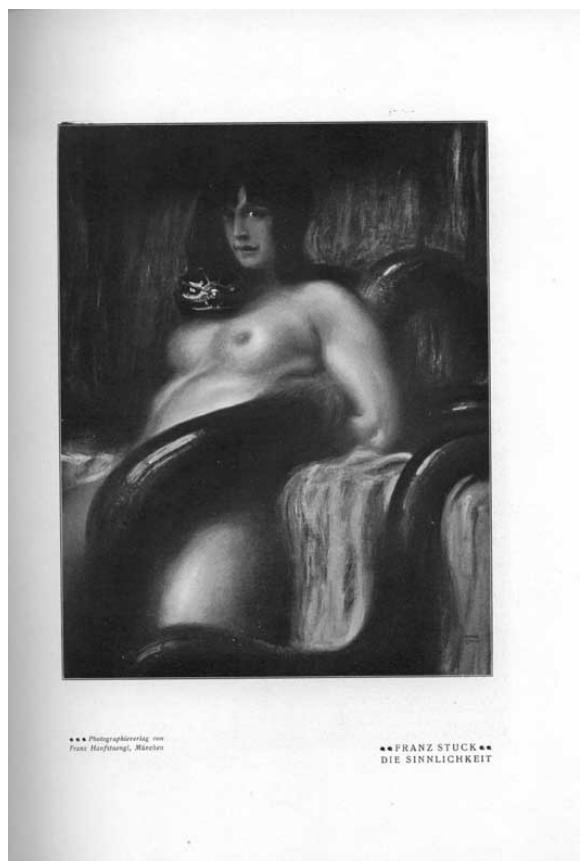


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 19. Jahrgang, Heft 2, Oktober 1903, folgend S. 36 als Tafel (S. 36-1)

Literaturauswahl:

Franz von Stuck: die Sammlung des Museums Villa Stuck, herausgegeben von Jo-Anne Birnie Danzker. Bearb. von Barbara Hardtwig, Eurasburg 1997, Kat.nr 47
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Neue Pinakothek: deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, bearb. von Christian Lenz u. a., Band 3, München 2003, S. 146

Nr. 8

Franz von Stuck

(1863 – 1928)

**Lucifer
um 1889**

Radierung, 23 x 20 cm (Platte)
Galerie Konrad Bayer, München und
Andechs

Stucks Radierung entspricht im Motiv einem Gemälde, mit dem der Maler am Beginn seiner steilen Karriere für Aufsehen sorgte. „Die Kunst für Alle“ schreibt in einem späteren Artikel, als Stuck schon zum Künstlerfürsten in München aufgestiegen war, von Lucifer als „einem Höllenfürsten in nächtigem Dunkel auf seinem Thron, unheimlich lauernd. Er war den Leuten nicht konventionell genug und wie die bulgarischen Hofleute sich vor ihm bekreuzten, (...) so bekreuzten sich wohl auch im Geheimen die Münchener Spießbürger und Kunstbonzen.“ (1)
Der aus dem Adelsgeschlecht Sachsen-Coburg-Gotha stammende Ferdinand I., Zar von Bulgarien, hatte das Gemälde gekauft und nach Sofia bringen lassen. Der spöttische Ton auf „Spießbürger und Kunstbonzen“ ist 1903 charakteristisch für „Die Kunst für Alle“, die sich mehr und mehr scheinbar modernen Themen öffnet. Stuck allerdings war inzwischen längst etabliert.

(1) Fritz von Ostini: Franz Stuck, in: Die Kunst für Alle, 19. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1903, S. 5



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 19. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1903, S. 4

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Berlin 2005: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, herausgegeben von Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2005, Kat.nr 257, S. 471-472

Nr. 9

Albert von Keller

(1844 – 1920)

Auferweckung der Tochter des Jairus

(Entwurf)

1878

Öl auf Leinwand, 15 x 20 cm
Privatbesitz

Albert von Keller gehörte um die Jahrhundertwende zu den sehr erfolgreichen und bekannten Malern Münchens. Neben seinen gesellschaftlichen Bildern, vor allem Porträts, beschäftigte er sich mit einem Thema, das ihn zutiefst interessierte: Die Einwirkung der „Geisterwelt“ auf die Welt der Lebenden, der Spiritismus.

Die bei Markus und Lukas in den Evangelien erzählte Geschichte, wie Jesus die zwölfjährige Tochter des Jairus vom Tod wieder auferweckt, hat Keller 1886 in einem monumentalen Gemälde dargestellt (Neue Pinakothek) ⁽¹⁾. Das Thema hat ihn über ein Jahrzehnt beschäftigt, es gibt etwa einhundert Studien, Entwürfe und Varianten dazu. Das hier gezeigte Ölbild ist der kleinste überlieferte Entwurf, in dem Christus wie ein Hypnotiseur, der jemanden aus einer Trance zurück holt, die Tote am Haupt berührt und auffordert, aufzustehen.

(1) Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. von Horst Ludwig, München 1977, S. 129-133

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“, Version des ausgeführten großformatigen Gemäldes der Neuen Pinakothek abgebildet in „Die Kunst für Alle“, 12. Jahrgang, Heft 13, 1. April 1897, als doppelseitige Tafel nach S. 200

Literaturauswahl:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. von Horst Ludwig, München 1977, S. 120 mit Erwähnung des Bildes als Ölskizze zum Gemälde Inv. Nr. 8788 der Neuen Pinakothek

Oskar A. Müller: Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz - 1920 München, München 1981, S. 75-79

Nr. 10

Albert von Keller

(1844 – 1920)

Hexenschlaf (Entwurf)

1887

Öl auf Pappe, 72 x 48 cm
Privatbesitz

Das Thema der Hexenverbrennung ist bei Keller nicht als ein Motiv der historischen oder genrehaften Gattung aufzufassen. Der Maler interessiert sich für Extremsituationen zwischen Leben und Tod in einem anderen Sinn, nämlich als Darstellung des „Seelischen“. Darüber hinaus schildert er in Mimik und Gestik die Reaktionen des umstehenden „Volkes“, der Augenzeugen.

„Hexenschlaf“ als Entrückung von den körperlichen Qualen ihrer Hinrichtung spiegelt sich in der ruhigen Haltung der gefesselten Frau auf dem Scheiterhaufen; es ist der Moment hypnotischer Abwesenheit von dieser Welt. Von dem Motiv gibt es zahlreiche Entwürfe, Variationen und auch ausgeführte Gemälde. Eines davon, bei dem die „Hexe“ dunkelhaarig ist und die Arme gestreckt hat, wird in einem der zahlreichen Artikel zu dem populären Maler 1897 in „Die Kunst für Alle“ reproduziert.

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“, Version eines Gemäldes abgebildet in „Die Kunst für Alle“, 12. Jahrgang, Heft 13, 1. April 1897, Tafel folgend S. 196 (S. 196-1)

Literaturauswahl:

Oskar A. Müller: Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz - 1920 München, München 1981, S. 88-89

Nr. 11

Lovis Corinth
(1858 – 1925)

Kreuztragung
1909

Öl auf Leinwand, 140 x 195 cm
Frankfurt/Main, Städelches Kunstinstitut
Inv.nr. 1858

Das traditionelle Motiv der Kreuztragung Christi wird von Corinth mit derben Zügen versehen. Zwar sind die Kostüme antik, die Physiognomien aber und die Gebärden scheinen eher populären Passionsspielen entnommen zu sein. Diese Art Volkstümlichkeit in den Figuren hatte Corinth im selben Jahr auch bei seinem Bild des „Homerischen Gelächters“ gezeigt, das mit dem Ehebruch von Venus und Mars ein mythologisches Thema aufgreift.

„Die Kunst für Alle“ zeigt die Kreuztragung in einem Artikel zur Ausstellung christlicher Kunst in Düsseldorf 1909. Dort werden religiöse Motive als ein wichtiger Bereich echter „Kunst für das Volk“ bezeichnet. Corinths Werke seien „Explosionen eines gewaltigen Künstlertemperaments, das jeden zollbreit Leinwand mit gestreichen Pinselstrichen bedeckt.“⁽¹⁾ Und diese hohe, originale Kunst gelte es gerade in den Kirchen gegen den Kitsch und die massenhaften Reproduktionen zu verteidigen: „Es mag doch schließlich keine Frau von Erziehung vor einer Oeldruck-Madonna schlimmster Sorte knien.“⁽²⁾

(1) Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909. Von Prof. Dr. Max Schmid-Aachen, in: Die Kunst für Alle, 25. Jahrgang, Heft 4, 15. November 1909, S. 80

(2) ebd., S. 74



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 25. Jahrgang, Heft 4, 15. November 1909, S. 86

Literaturauswahl:

Katalog Frankfurt: Verzeichnis der Gemälde. Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1987, S. 38

Nr. 12

Carl Bloss

(1860 - 1941)

Lesendes Mädchen

1920

Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm

Leihgeber: Bundesrepublik Deutschland

Das lesende Mädchen mit der Kunstzeitschrift wurde 1940 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung gezeigt, auf der auch Friedrich Stahl und Udo Wendel vertreten waren. Über den heute vergessenen Maler ist wenig bekannt. Im Allgemeinen Künstlerlexikon heißt es bezeichnend, Bloss „blieb (...) vom Wandel der aktuellen Kunstströmungen weitgehend unbeirrt...“⁽¹⁾ In München, wo er studiert hatte, wurde Bloss 1902 Professor an der Kunstakademie und errang Auszeichnungen, etwa eine große Goldmedaille im Glaspalast 1905. 1937 wird der Maler nochmals geehrt: Er bekommt den „Lenbach-Preis“ der Stadt München verliehen.

Das Gemälde wurde von Adolf Hitler auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1940 zum Preis von 3500 Reichsmark gekauft und wird heute im Deutschen Historischen Museum aufbewahrt.

(1) Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 11, München 1995, S. 604

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 11, München 1995, S. 604

Nr. 13

Ernst Stöhr
(1865 - 1917)

Mondnacht
1906

Öl auf Leinwand, 104 x 128 cm
Wien, Österreichische Galerie Belvedere
Inv. Nr. 939

„Seine im Freilicht gebadeten weiblichen Akte haben, was sie an Extension verloren, an Intensität gewonnen. Ein dichterisch die Landschaft und ihr Ausströmen von Gesundheit erfassender Künstler, verliert er sich nicht an eine epische Weitschweifigkeit, lässt in der farbigen Komposition keinen toten Punkt.“⁽¹⁾

So liest sich die positive Kritik an Ernst Stöhrs Malerei in „Die Kunst für Alle“ anlässlich eines Berichts über die Frühjahrsausstellung der Wiener Secession 1906. Die Absage an komplexe Geschichten und Anspielungen, an „Extension“ und Weitschweifigkeit entspricht den Vorstellungen einer Lebensreform um 1900. Deutlich klingt das Ideal einer neuen Zeit in der Verbindung von Freilichtbad und „ausströmender Gesundheit“ an. Der Körper wird verherrlicht und durch die Bildkomposition monumental dargestellt.

(1) Karl M. Kuzmany: Die Frühjahrs-Ausstellung der Wiener Secession, in: Die Kunst für Alle, 21. Jahrgang, Heft 17, 1. Juni 1906, S. 390-391

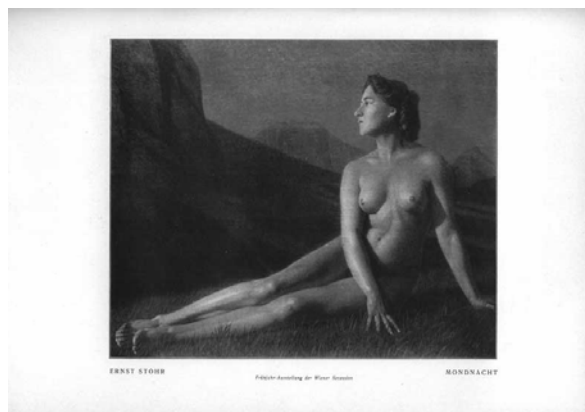


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 21. Jahrgang, Heft 17, 1. Juni 1906, folgend S. 392 als Tafel (S. 392-1)

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Schloss Halbturn
1987: Kunst in Wien um 1900: die andere Seite, Gerbert Frodl [Verf.], Eisenstadt
1987, Katalognummer 141, o.S.

Nr. 14

Paul Wilhelm
(1886 – 1965)

Paar mit Früchten
1910

Öl auf Leinwand, 95 x 110 cm
Dresden, Galerie Neue Meister, Staatliche
Kunstsammlungen
Gal. Nr. 3789

Das Bild scheint eine Atelierszene zu sein:
Die nackte Frau mit den Trauben ist ein
Modell, die Früchte bilden ein Stillleben.
Doch der Maler hat nicht Pinsel und
Farben, sondern Zigarette und Kunstbuch
zur Hand ⁽¹⁾. Im Wettbewerb um
Aufmerksamkeit ist die Reproduktion über
die leibhaftigen Dinge momentan
überlegen.

Als über den sächsischen Maler Wilhelm
anlässlich einer Sommerausstellung der
Münchener Secession 1911 berichtet wird,
gibt der Kunstschriftsteller Georg Jacob
Wolf in „Die Kunst für Alle“ eine
aufschlußreiche Stellungnahme zur Frage
des „französischen Einflusses“: Wilhelm und
andere hätten „von den Franzosen
gelernt“, sich aber nicht „weggegeben an
Paris“, sondern seien „bei aller Leichtigkeit
des Strichs, bei aller Freiheit der
Komposition im Tiefsten ihrer Kunst
deutsch geblieben.“ Es ließe sich „trotz des
Gezeters gewisser Leute nie deutsche
Kunstart und französische“
zusammenbringen, denn „es fehlt zu dieser
Vereinigung an jenen ganz undefinierbaren
und unbewußten völkischen
Voraussetzungen, deren die Kunst wie jede
andere Kulturäußerung bedarf.“ ⁽²⁾

(1) Nach den Erinnerungen des Malers
handelt es sich um Ludwig Justis
Giorgione-Band von 1908, s.
Ausstellungskatalog Dresden 1886/87:
Paul Wilhelm zum 100. Geburtstag :
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u.
Graphik, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstichkabinett, bearb. von
Werner Schmidt, Dresden, 1986, S. 49



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 26.
Jahrgang, Heft 21, 1. August 1911, S. 502

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Dresden 1886/87:
Paul Wilhelm zum 100. Geburtstag :
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u.
Graphik, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstichkabinett, bearb. von
Werner Schmidt, Dresden 1986, Kat.nr.
31, S. 49

(2) G. J. Wolf: Die Internationale
Kunstaussstellung der Münchener Secession
1911, in: Die Kunst für Alle, 26. Jahrgang,
Heft 21, 1. August 1911, S. 490

Nr. 15

Constantin Gerhardinger

(1888 – 1970)

Meine Modelle

1926

Öl auf Leinwand, 175 x 238 cm
München, Sammlung Faußner

Constantin Gerhardinger pflegte zeitlebens eine traditionelle, in den alten Gattungen angelegte Malerei. Das Motiv der beiden Modelle spitzt die klassische Situation eines liegenden Aktes allerdings erotisch zu. Der Moment des Entkleidens, der Blickkontakt der unterschiedlichen Frauentypen erhöht den Reiz; nicht die Modellpose ist Thema, sondern das „Davor“ oder „Dazwischen“ schafft eine intime Situation.

Das Lob in „Die Kunst für Alle“ anlässlich der Allgemeinen Kunstausstellung 1926 im Münchner Glaspalast ist groß, aber auf rein malerische Aspekte beschränkt: „Der Typ eines absoluten Malers ist Constantin Gerhardinger. Erstaunlich, wie ausgezeichnet er auf dem etwas zu vollen Gemälde mit den beiden weiblichen Akten die Details durchführt. So ein Stück Fleisch ist mit unüberbietlicher Meisterschaft der Pinselführung und der Palettenkunst hingestrichen. Aber auch ein kleines Stilleben auf dem gleichen Bild oder ein Stück Stoff, ein Gobelin, eine Tasse, ein seidener Schirm – alles unüberbietlich in malerischer Hinsicht.“⁽¹⁾

(1) G. J. Wolf: Allgemeine Kunstausstellung 1926 im Münchner Glaspalast, in: Die Kunst für Alle, 41. Jahrgang, Heft 11, August 1926, S. 340



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 41. Jahrgang, August 1926, S. 352

Literaturauswahl:

Hans Constantin Faußner/Bernhard Hauser: Der Maler Constantin Gerhardinger, 1888-1970, Rosenheim 1988, S. 74-75

Nr. 16

Max Unold

(1885 – 1964)

Doppelbildnis Max und Grete Unold 1931

Öl auf Leinwand, 90,4 x 70,2 cm
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek
der Moderne
Inv. Nr. 14051

Max Unold, geboren in Memmingen, war Mitglied der Münchner Neuen Secession, einer moderat fortschrittlichen Gruppierung, die 1913 gegründet worden war. Das Selbstporträt des Malers mit seiner Ehefrau als Modell wurde 1935 auf der Ausstellung „Münchner Kunst“ gezeigt, die in der Neuen Pinakothek stattfand. „Die Kunst für Alle“ berichtet über eine Rede Unolds zur Eröffnung, in der dieser erklärte, während der „Systemzeit“ (Weimarer Republik) habe die Neue Secession „das aus besseren Zeiten ererbte künstlerische Erbgut nicht angegriffen, sondern im Gegenteil gehütet und neubelebt“. ⁽¹⁾

Zu unserem Bild äußert Ulrich Christoffel, der in der Zeitschrift in den 30er und 40er Jahren sehr häufig schreibt, eine Meinung, die 1935 so schlicht wie mehrdeutig angesichts der politischen Entwicklung ist: „In der Kunst entscheidet nicht die Richtung, sondern der Mensch und sein Talent.“ Unold habe „in dem Doppelbildnis von 1931 der Wirklichkeit Zug um Zug eine Klarheit abringen“ wollen, an der „nicht mehr zu deuten“ sei. ⁽²⁾

(1) Ulrich Christoffel: Münchner Kunst. Zur Sonderausstellung in der Neuen Pinakothek, in: Die Kunst für Alle, 50. Jahrgang, Heft 7, April 1935, S. 169
(2) ebd., S. 172

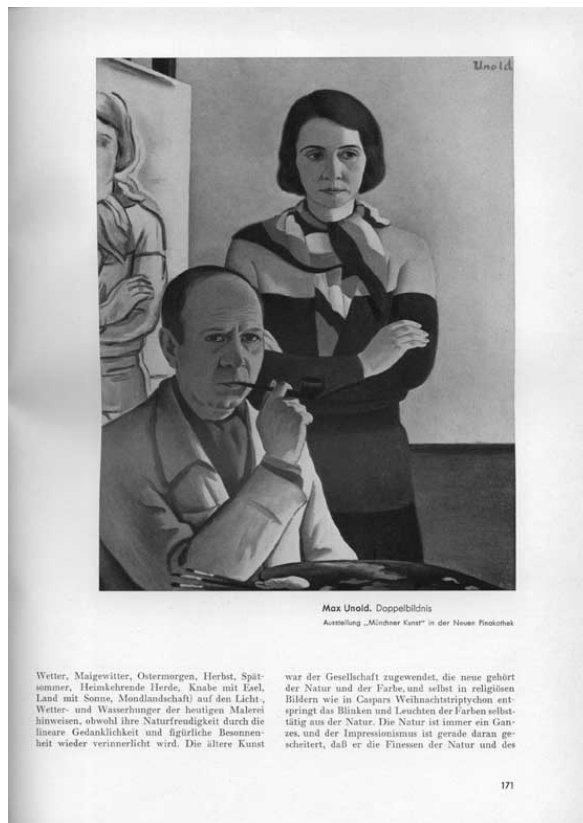


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 50. Jahrgang, Heft 7, April 1935, S. 171

Literaturauswahl:

Germaid Ruck: Max Unold (1885-1964) und die Münchner Malerei, Memmingen 1992, S. 283-284, Werkverzeichnis Nr. 275 (mit Datierung auf 1932)

Nr. 17

**Heinrich Altherr
(1878 – 1947)**

**Liebespaar
1931**

Öl auf Leinwand, 151 x 104,5 cm
Biberach a.d. Riss, Stiftung S BC – pro arte

Der in Basel geborene Heinrich Altherr besuchte die Münchner Kunstakademie und wurde später selbst Professor in Stuttgart. Dass 1941 ein bebildeter Artikel über ihn in „Die Kunst für Alle“ erscheint, ist bemerkenswert. Altherr hatte das „Dritte Reich“ 1938 verlassen und war in die Schweiz zurückgekehrt. Weder seine Werke noch seine Ansichten konnten mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung in Übereinstimmung gebracht werden. Sie kommen jedoch aus einer bildungsbürgerlichen Tradition, die Ulrich Christoffel in seinem Artikel betont. Das Motiv deutet er als „Vision von Paolo und Francesca“, also einem literarischen, bereits bei Dante verarbeiteten Thema unglücklicher Liebe. Altherrs Bilder erföhren „wesentliche Kräftigung und Rechtfertigung aus ihrer tiefen Verwurzelung in der Bildüberlieferung, die zu Rembrandt, Dürer und Grünewald zurückführt. Aber der Atem, der die Visionen und Farben des Malers durchglöhnt, geht vom Erlebnis und Geschehen der Gegenwart aus.“⁽¹⁾ 1941 ist dies angesichts dieses Motivs eine gewagte Behauptung.

(1) Ulrich Christoffel: Heinrich Altherr, in: Die Kunst für Alle, 56. Jahrgang, Heft 5, Februar 1941, S. 104

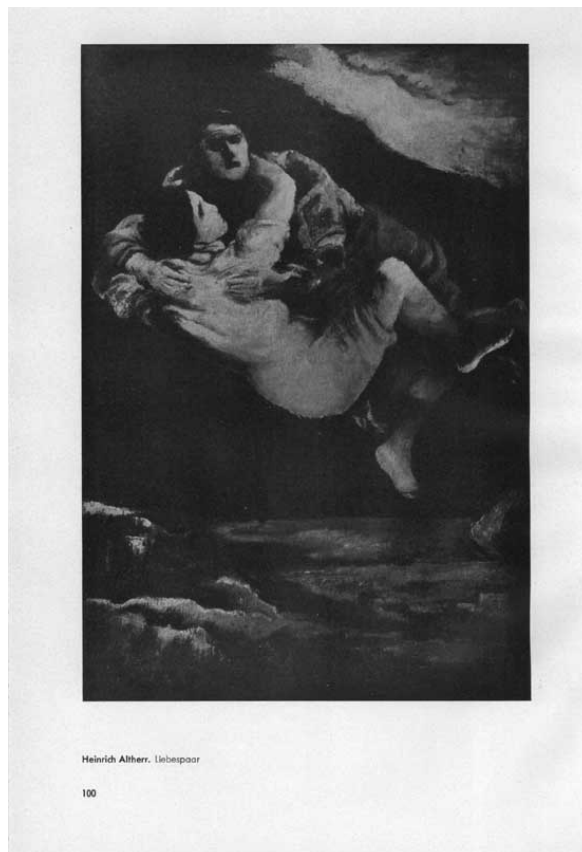


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 56. Jahrgang, Heft 5, Februar 1941, S. 100

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Böblingen 1994,
Heinrich Altherr 1878-1974, Städtische
Galerie Böblingen, Böblingen 1994, Kat.nr.
31, S. 51

Nr. 18

Oswald Poetzelberger

(1893 – 1966)

Anny und M. (Meine Frau und mein Kind)

1931

Öl auf Leinwand, 111 x 88,5 cm
Hans A. Poetzelberger/Museum Reichenau

Oswald Poetzelberger war in den späteren 20er Jahren vom Bodensee nach München gekommen und in die „Münchener Künstlergenossenschaft“ eingetreten. Seine Karriere setzte sich nach 1933 zunächst fort, er war beispielsweise 1934 auf der Biennale in Venedig vertreten. 1940 jedoch wurden seine Bilder „auf Wunsch des Führers“ als „modern“ aus der Auswahl zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ entfernt. ⁽¹⁾

Auf der Ausstellung „Münchner Kunst“ in der Neuen Pinakothek 1935 war das hier gezeigte Bildnis zu sehen. Diese Ausstellung wird in „Die Kunst für Alle“ zwiespältig kommentiert. So heißt es in Anspielung auf das Plakat, welches nicht mehr die in München gewohnte (und für die „Große Deutsche Kunstausstellung“ wieder eingeführte) Pallas Athene zeigt: „Die Kunst hat Helm und Kothurn weggelegt und ist Volk geworden.“ ⁽²⁾

Abschließend wird von einer „äußerlich lauten, aber innerlich mehr in die Tiefe horchenden als sehenden Zeit“ geschrieben, die vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Münchner Kunst bestimmt hätte. ⁽³⁾

- (1) Vormerkung. Betreff: „Große Deutsche Kunstausstellung 1940“. Erfahrungen in Bezug auf das Hängen und Stellen der Arbeiten. 23.07.1940, Typoskript, Historisches Archiv Haus der Kunst
(2) Ulrich Christoffel: Münchner Kunst. Zur Sonderausstellung in der Neuen Pinakothek, in: Die Kunst für Alle, 50. Jahrgang, Heft 7, April 1935, S. 169
(3) ebd., S. 176



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 50. Jahrgang, Heft 7, April 1935, S. 177

Literaturauswahl:

Doris Blübaum: Zwischen Reichenau und München – Der Maler und Zeichner Oswald Poetzelberger, in: Oswald Poetzelberger (1893-1966), Friedrichshafen 2000, S. 49

Nr. 19

Hugo Troendle

(1882 – 1955)

Wartende Kinder auf einer Bank vor 1936

Öl auf Pappe, 37 x 45 cm
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek
der Moderne
Inv. Nr. 9315

Hugo Troendle empfing künstlerische
Impulse in Paris, bevor er sich nach dem
Ersten Weltkrieg in München niederließ und
sich in der 1913 gegründeten
Künstlervereinigung „Neue Secessio“
engagierte.

1936 war ein Artikel über Troendle in der
„Kunst für Alle“ erschienen. „Wartende
Kinder auf einer Bank“ sind mit dem
Hinweis auf die Staatsgalerie München als
Besitzer abgebildet und werden im Text
hervorgehoben: „Keine Komposition, ein
Bild nach der Natur!“ Man bemerkt „drei
arme Kinder“, beim älteren Mädchen
„angeborenes mütterliches Talent“,
„aufopfernde Geschwisterliebe“ und in der
Miene des Jüngsten „ein Zuruf des Lebens“
– und beschließt die längere Beschreibung
mit den Worten „Idylle, Glück,
Zufriedenheit.“⁽¹⁾

(1) Georg Schwarz: Hugo Troendle, in: Die
Kunst für Alle, 51. Jahrgang, Heft 9, Juni
1936, S. 220



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 51.
Jahrgang, Heft 9, Juni 1936, S. 219

Nr. 20

Hugo Troendle

(1882 – 1955)

Ländliche Idylle

1924

Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm
München, Städtische Galerie im
Lenbachhaus, Inv. Nr. G 11024

1937 wurde die „Ländliche Idylle“ von Hugo Troendle im Rahmen von „Säuberungen“ im Zusammenhang mit der Aktion „Entartete Kunst“ aus dem Inventar der Städtischen Galerie gestrichen. Das Gemälde blieb jedoch im Depot und im Besitz der Sammlung. ⁽¹⁾ Diese – glückliche – Inkonsequenz charakterisiert den Umgang mit Malern aus dem Kreis der Neuen Secession wie Troendle. „Die Kunst für Alle“ hatte ihm 1936 einen Artikel gewidmet und attestiert, dass er „bei hohem Können die Seele der Natur und des Lebens im Bilde zu offenbaren und ein ganzes Kunstwerk zu schaffen“ vermöge. ⁽²⁾

Troendle stellte auch im Krieg in den jährlichen lokalen Münchner Kunstausstellungen aus. Die unter der Schirmherrschaft des Gauleiters Adolf Wagner veranstalteten Ausstellungen bildeten eine Art Auffangbecken für lokale Größen, denen die Teilnahme an den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“, wo Hitler persönlich jurierte, verwehrt war.

(1) Armin Zweite: Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937, in: Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘: Die ‚Kunststadt‘ München 1937, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, München, 5. vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage 1998, S. 279
(2) Georg Schwarz: Hugo Troendle, in: Die Kunst für Alle, 51. Jahrgang, Heft 9, Juni 1936, S. 220

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Albstadt 1993, Hugo Troendle (1882-1955). Im Lichte Frankreichs, Städtische Galerie Albstadt, Albstadt 1993, Kat.nr. 52, S. 63

Nr. 21

Hans Thoma

(1839 – 1924)

Die Geschwister

1873

Öl auf Leinwand, 103 x 75 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Inv. Nr. 2320

Das frühe Werk Thomas von 1873 wurde just zu Beginn des Zweiten Weltkriegs als Farbtafel reproduziert und dadurch besonders hervorgehoben. Jedem Heft war nur eine solche Tafel beigegeben. ⁽¹⁾ Anlaß war eine Thoma-Gedächtnis-Ausstellung in der Kunsthalle in Karlsruhe, die von ihm lange geleitet worden war. Das Motiv der Geschwister, die gedankenverloren am Tisch im Herrgottswinkel sitzen, hat mit den Ereignissen der Welt draussen wenig zu tun. Das Bild über dem Tisch ist kein Politiker oder Führer, sondern wohl die Mutter oder Großmutter.

Die Malerei ist eine große Huldigung an französische Farbkünste. Doch Thomas Bilder, die auch Adolf Hitler sammelte, wurden ab 1900 zum „Inbegriff deutschen Wesens“ interpretiert. ⁽²⁾ Thoma selbst meinte drei Jahre vor seinem Tod dazu: „Ja mit diesem Deutschen ist ´s eine eigene Sache. Ich habe eigentlich immer alles getan, um mein Deutschtum zu verbergen; ich wollte elegant, virtuos malen; ich habe mir die größte Mühe gegeben, alles, nur kein Deutscher zu sein. Vor allem habe ich beim Malen nie an mein Deutschtum gedacht.“ ⁽³⁾

(1) Die Kunst für Alle, 54. Jahrgang, Heft 12, September 1939, Farbtafel vor S. 357

(2) Henry Thode: Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmässigkeit seines Stiles, in: Die Kunst für Alle, Jahrgang 19, Heft 13, 1. April 1904, S. 310



Abbildung des Gemäldes als Farbtafel in „Die Kunst für Alle“, 54. Jahrgang, Heft 12, September 1939, vor S. 357

Eine weitere Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 12. Jahrgang, Heft 19, 1. Juli 1897, S. 301

(3) zitiert nach Margret Zimmermann: Heimat und Welt, in: Ausstellungskatalog Freiburg im Breisgau (Augustinermuseum) 1989: Hans Thoma: Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Königstein im Taunus 1989, Katalognummer 95, S. 92

Nr. 22

Adolf Wissel
(1894 – 1973)

Kalenberger Bauernmädchen
1943

Öl auf Leinwand, 200 x 240 cm
Braunschweig, Braunschweigesches
Landesmuseum
Inv. Nr. LMB 34149

Mit seinen Darstellungen von Bauern hat der bei Hannover geborene und lebenslang tätige Wissel auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“, wo er mit insgesamt 21 Werken von 1937 bis 1944 vertreten war, anfangs großen Erfolg gehabt. Seine monumentalen Bauernmädchen wirken dabei wenig bäurisch, sondern sind in adretter Sonntagskleidung gezeigt. Betrachtern des Bildes fiel eine Verbindung zur nordischen Mythologie auf: Drei Nornen teilen dort dem Menschen den Schicksalsfaden zu. Der Wollkorb wurde als Anspielung darauf verstanden. Wissel arbeitete nach Modellen aus der Nachbarschaft und behielt deren Individualität bei. Doch fällt die strenge Stilisierung der Mädchen auf. Im Sinne der nationalsozialistischen Rasseideologie kann man verschiedene Stämme ausmachen, wobei der Eindruck des Nordischen auf die Betrachter überwog.⁽¹⁾

Das Werk scheint mit seinem großen Format und der Wiederholung einer erfolgreichen Gruppenkomposition direkt für die Ausstellung geplant worden zu sein.

(1) Ausstellungskatalog Braunschweig 2000, Deutsche Kunst 1933 – 1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus, herausgegeben vom Städtischen Museum Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hildesheim, Zürich, New York 2000, S. 225-226



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 58. Jahrgang, Heft 9, August 1943, S. 196

Literaturauswahl:

Ingeborg Bloth: Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 1994, S. 148-156

Nr. 23

Franz Radziwill

(1895 – 1983)

**Deutschland 1944
1944/45**

Öl auf Leinwand, 103,5 x 111,2 cm
Hannover, Sprengel Museum
Inv. Nr. PNM 800

Radziwills Bild ist das einzige Werk dieser Ausstellung, das dem öffentlichen Blick vor 1945 entzogen war. „Die Kunst für Alle“, die Radziwill Anfang der 30er Jahre öfters erwähnt, berichtet zuletzt im April 1933 über den Maler aus Dangast an der friesischen Küste und bildet Gemälde ab. Radziwill wurde in diesem Jahr Professor in Düsseldorf, wo man u. a. Paul Klee vertrieben hatte. Er verlor diese Stelle jedoch wieder, Ausstellungen wurden geschlossen, drei frühe Bilder auf der Berliner Station der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Gleichzeitig erwarb jedoch die Luftwaffe Bilder des NSDAP- Mitglieds Radziwill. ⁽¹⁾

Das Motiv der beiden Frauen hatte er 1924 schon einmal gemalt, jedoch vertauscht er hier deren Positionen. Es sind seine Ehefrau Johanna Inge, gestorben 1942, mit Augenklappe, und seine Schwester Hildegard links dahinter. ⁽²⁾ Auffällig sind die Reichsfarben Schwarz-Weiß-Rot, die in Hildegards Kleidung als auch auf der Zigarettenpackung vor ihr auftauchen. Die gesenkte blaue Blume in ihrer Hand ist ein Symbol der deutschen Romantik, während die blutüberströmten Beine eines Kreuzifixes in der oberen Bildecke links auf das christliche Opfer anspielen. Daneben befindet sich der titelgebende Schriftzug. Ob das Bild wirklich 1944 entstand, ist umstritten. Die Augenklappe und die Anspielungen auf das alte, christliche Reichsdeutschland wurden mit dem Attentatsversuch auf Hitler von Claus Schenk Graf von Stauffenberg, der eine solche Augenklappe trug, am 20. Juli 1944 in Verbindung gebracht. ⁽³⁾

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Andrea Firmenich/Roland März: Franz Radziwill, 1895 bis 1983. Das größte Wunder ist die Wirklichkeit, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 402, Werkverzeichnis Nr. 541, S. 402
Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 – 1947, Berlin 1998, S. 283-288, Farbtafel 11

- (1) Andrea Firmenich/Roland März: Franz Radziwill, 1895 bis 1983. Das größte Wunder ist die Wirklichkeit, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 57-58
(2) Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 – 1947, Berlin 1998, S. 285
(3) ebd., S. 286-287

Nr. 24

Udo Wendel

(1906 – 1945 vermisst)

Die Kunstzeitschrift

1939/1940

Öl auf Sperrholz, 110 x 85 cm
Leihgeber: Bundesrepublik Deutschland

Der Bekanntheitsgrad dieses Gemäldes des jungen Dortmunder Schülers von Werner Peiner ist heute größer als zu seiner Entstehungszeit. „Die Kunst für Alle“ erwähnt weder das Werk noch den Maler. Heute wird das Gemälde regelmäßig in Publikationen über „Kunst im Dritten Reich“ abgebildet und wurde öfters auf Ausstellungen gezeigt.

Das mag am Motiv liegen. Der brave Maler betrachtet mit seinen Eltern eine Ausgabe der repräsentativen nationalsozialistischen Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“, die seit Januar 1937 (dem Eröffnungsjahr des „Hauses der Deutschen Kunst“) erschien. Abgebildet ist die Skulptur „Schauende“ von Fritz Klimsch. Mit dem Interesse am modernen Verbund der Medien im Nationalsozialismus ist das selbstreferentielle Gemälde Wendels zu einer bevorzugten Illustration geworden. ⁽¹⁾ Adolf Hitler erwarb das Bild auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1940 für 4300 Reichsmark ⁽²⁾, einen durchschnittlichen, vergleichsweise bescheidenen Preis. Es wurde dann eingelagert und nach dem Krieg an die Münchner Oberfinanzdirektion, später an das Deutsche Historische Museum überstellt.

(1) Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, Frankfurt 1977, S. 132

(2) Auskunft Historisches Archiv Haus der Kunst

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog München, Essen, Zürich 1977: Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland, herausgegeben vom Haus der Kunst, München, Köln 1977, S. 217

Peter Adam, Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1992, S. 221

Ausstellungskatalog Weimar 1999: Aufstieg und Fall der Moderne, herausgegeben von Rolf Bothe und Thomas Föhl, Ostfildern-Ruit 1999, Kat. Nr. 378

S.a. den Essay „Ein Blick für das Volk“ in dieser Publikation

Nr. 25

Arthur Kampf
(1864 – 1950)

Volksoffer 1831
1894

Öl auf Leinwand, 160 x 209 cm
Leipzig, Museum der bildenden Künste,
Inv. Nr. 777

Auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 erhielt Kampf einen eigenen Saal, eine besondere Ehrung für den 75jährigen. Auch das 1894 entstandene „Volksoffer 1813“ hing hier. „Die Kunst für Alle“ reproduzierte es 1942 als beigelegte Farbtafel. ⁽¹⁾

Das Thema bezieht sich auf die Unterstützung der Bevölkerung beim Krieg gegen Napoleon. Der preussische König hatte auf Drängen von Patrioten im März 1813 Frankreich den Krieg erklärt. Das zuvor gestiftete Eiserne Kreuz, der Aufruf des Königs „An mein Volk“ und Aktionen, bei denen Goldschmuck gesammelt wurde („Gold gab ich für Eisen“), popularisierten die so bezeichneten Befreiungskriege. Kampf bezieht bei der Spendenaktion plakativ alle Bevölkerungsteile mit ein. Nicht nur die Bürger liefern ihr Gold, sondern jeder gibt, was er kann: Kinder Taschengeld, Handwerker Waffen oder Frauen, wie links, das eigene Haar. 1899 steht in der „Kunst für Alle“ zu Kampfs Gemälden mit historischen Themen: „Der Held ist hier zumeist nicht ein geschichtlicher Held, sondern die Masse, das Volk.“ ⁽²⁾

(1) Die Kunst für Alle, 57. Jahrgang, Heft 8, Mai 1942, Farbtafel vor S. 169

(2) Oscar Ollendorff: Arthur Kampf, in: Die Kunst für Alle, 14. Jahrgang, Heft 8, 15. Januar 1899, S. 113



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 14. Jahrgang, Heft 8, 15. Januar 1899, folgend S. 120 als Tafel (120-1)

Eine weitere Abbildung als Farbtafel in „Die Kunst für Alle“, 57. Jahrgang, Heft 8. Mai 1942, vor S. 169

Nr. 26

Raffael Schuster-Woldan

(1870 – 1951)

Das Leben
1905

Öl auf Leinwand, 146 x 192 cm
Leihgeber: Bundesrepublik Deutschland

Malerei der Jahrhundertwende wurde auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ besonders gewürdigt. Dies betrifft auch Raffael Schuster-Woldan, der 1941 einen eigenen Saal bekam. Dort hing „Das Leben“, dessen Inhalt wohl im Sinne einer Allegorie zu verstehen ist. Es wurde von Adolf Hitler für 60.000 Reichsmark erworben und damit zu einem der teuersten Bilder dieser Ausstellungen zwischen 1937 und 1944. ⁽¹⁾

In „Die Kunst für Alle“ sieht man Schuster-Woldan 1905 kritisch als einen Epigonen des 1903 verstorbenen Franz von Lenbach, dessen Bilder ebenfalls zu Hitlers Favoriten gehörten. Den Verdacht eines bloß handwerklichen Könnens drückt der Artikel wie folgt aus: „Gekonnt im Sinne der alten Meister ist auch hier wieder vieles in hohem Maße, aber ein bißchen mehr klaren und frohen Gegenwartssinn möchte man dem talentvollen, vielumstrittenen Eklektiker dennoch wünschen.“ ⁽²⁾ 1941 heißt es anlässlich der Sonderschau dagegen: „In den Werken von Raffael Schuster-Woldan verbindet sich die gesicherte farbige Form mit einer gedämpften Bildsymbolik und wieder mit einer freudigen Lebensbejahung, wie sie sonst vor allem aus der heutigen Plastik anspricht.“ ⁽³⁾ Das Gemälde wird heute wie die Werke Wendels und Bloss im Deutschen Historischen Museum aufbewahrt.

(1) Auskunft Historisches Archiv Haus der Kunst

(2) Fritz von Ostini: Die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast, in: Die Kunst für Alle, 20. Jahrgang, Heft 24, 15. September 1905, S. 562



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 20. Jahrgang, Heft 24, 15. September 1905, S. 564

(3) Ulrich Christoffel: Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1941“, in: Die Kunst für Alle, 56. Jahrgang, Heft 12, September 1941, S. 271

Nr. 27

Oswald Poetzelberger

(1893 – 1966)

Triptychon „Wiedergeburt“
1937

linke Tafel: „Das Feuer“, Öl auf Leinwand,
200 x 130 cm

mittlere Tafel: „Neues Leben“, Öl auf
Leinwand, 210 x 135 cm

rechte Tafel: „Die apokalyptischen Reiter“,
Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm

Hans A. Poetzelberger/Museum Reichenau

Poetzelberger malt eigenwillig. Man denkt an El Greco. Von links und rechts, wo Chaos und Leid herrschen, wenden sich Männer, Frauen und Kinder zur Mitte. Dort ist eine neue Welt im Aufbau. Wie eine Madonna steht im Zentrum eine Frau mit Knabe, bewacht von einem Krieger und einem Arbeiter. Es gibt eine klare Rollenverteilung und mythische Betonung der Mutter als Keimzelle der Gesellschaft. Das Bild transportiert allgemeine „abendländische“ Werte, die sich nun mit dem Nationalsozialismus kurzschließen. Von Chaos und Katastrophe zu Ordnung und Idyll herrscht eine dynamische Auffassung von Zeitläuften. Als Bewegung, die aus dem Chaos der „Systemzeit“ das „Dritte Reich“ schuf, sahen sich jedoch auch die Nationalsozialisten.

Das Triptychon wurde 1939 auf der „Münchener Kunstausstellung“ im Maximilianeum gezeigt. ⁽¹⁾ „Die Kunst für Alle“ berichtet im Juli 1939 über diese Ausstellung und bildet die Mitteltafel ab. ⁽²⁾

(1) Ausstellungskatalog München 1939: Münchener Kunstausstellung 1939, Maximilianeum, Mai-Oktober. Amtlicher Katalog, herausgegeben von der Kameradschaft der Künstler München e.V., München 1939, S. 38 (Abb.)

(2) Ulrich Christoffel: Münchener Kunstausstellung 1939, in: Die Kunst für Alle, 54. Jahrgang, Heft 10, Juli 1939, S. 308 (Abb.), 309

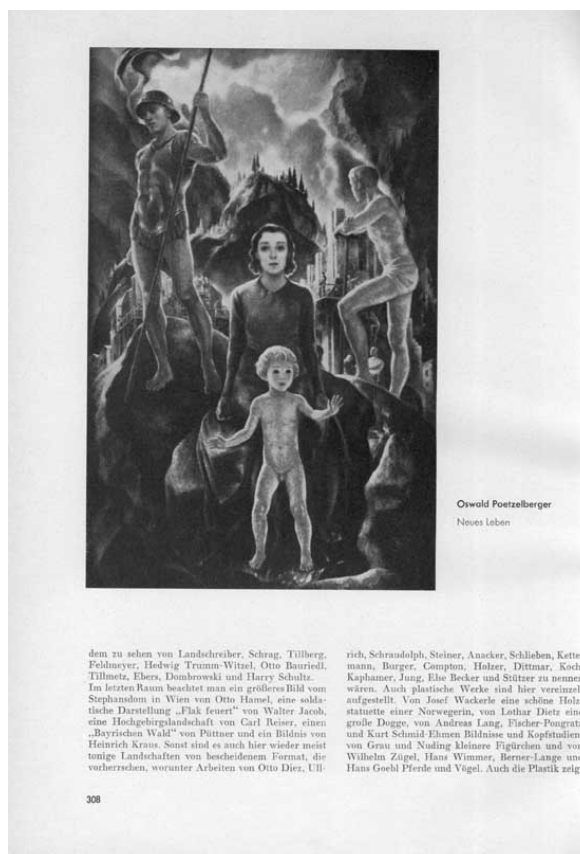


Abbildung der Mitteltafel in „Die Kunst für Alle“, 54. Jahrgang, Heft 10, Juli 1939, S. 308

Literaturauswahl:

Doris Blübaum: Zwischen Reichenau und München – Der Maler und Zeichner Oswald Poetzelberger, in: Oswald Poetzelberger (1893-1966), Friedrichshafen 2000, S. 49-55

Nr. 28

Fritz Erler

(1868 – 1940)

Erobertes Dorf

1916

Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm
München, Städtische Galerie im
Lenbachhaus
Inv. Nr. G 1956

Erler gehörte zu den Malern der Münchner Künstlergruppe „Scholle“ und war auch als Illustrator für die „Jugend“ erfolgreich. Im Artikel zu einer Ausstellung der Münchner Secession im Glaspalast im letzten Kriegsjahr 1918 bemerkt „Die Kunst für Alle“ zu Fritz Erler die „einhämmende Wucht, deren er fähig ist, erfüllt von dem heißen Atem des eigenen Erlebnisses“. ⁽¹⁾ Tatsächlich ging Erler gleich nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 an die Front im Westen. Sein Soldat mit dem markanten Stahlhelm, der die Pickelhaube ab Februar 1916 ersetzte, späht neben einem zerschossenen französischen Helm aus dem Bild. Der Soldat machte als Bildmotiv Karriere. Erler gestaltete mit der aus der Umgebung gelösten Figur unter dem Motto „Helft uns siegen“ das Plakat zur sechsten Kriegsanleihe, die ein großer finanzieller Erfolg für das Kaiserreich wurde.

(1) G. J. Wolf: Die Münchner Sommerausstellung 1918, in: Die Kunst für Alle, 33. Jahrgang, Heft 23/24, September 1918, S. 430

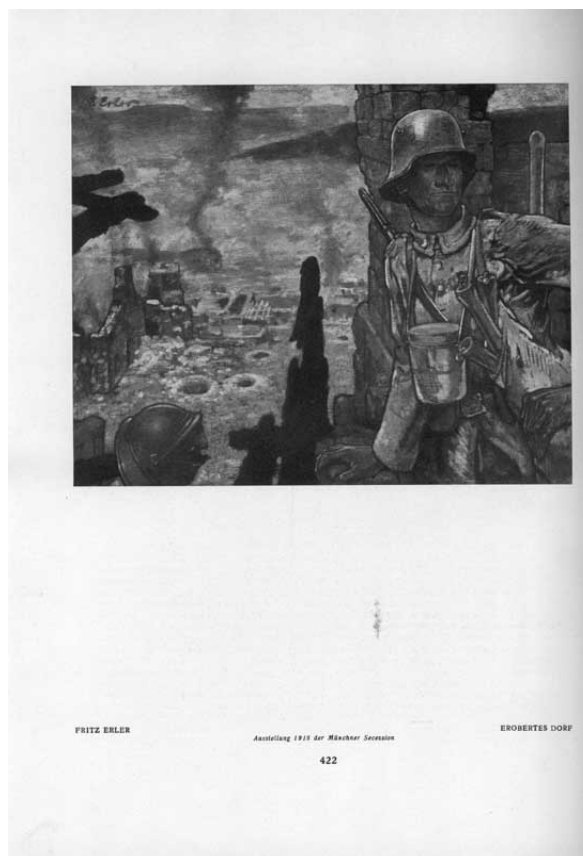


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 33. Jahrgang, Heft 23/24, September 1918, S. 422

Literaturauswahl:

Christina Schroeter: Fritz Erler. Leben u. Werk, Hamburg 1992, S. 188-190;
Werkverzeichnis Nr. M 123, S. 262

Nr. 29

Friedrich Stahl
(1863 – 1940)

Parzival (Der Schwanentöter)
1905

Öl auf Leinwand, 134,2 x 50,2 cm
München, Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Neue Pinakothek
Inv. Nr. 10824

Stahls Schwanentöter ist weniger Wolfram von Eschenbachs mittelalterlicher Gralsritter als vielmehr der Titelheld von Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“, das 1882 uraufgeführt wurde. Parsifal, wie Wagner den Namen schreibt, ist der „im Herzen reine Narr“, der im ersten Akt von Rittern gefangen wird, nachdem er mit Pfeil und Bogen einen Schwan getötet hat. Die Zauberin Kundry jedoch erkennt in ihm den zukünftigen Gralskönig, der die verlorene Heilige Lanze zurückbringen und schließlich den Gral für alle Zeiten öffnen wird. In Stahls Bild mag der Kronreif zu seinen Füßen diese Karriere andeuten. Stahl war viel in Italien. Das Bild wurde in Florenz gemalt und 1905 im Glaspalast in München ausgestellt. 1940 widmete die „Große Deutsche Kunstausstellung“ dem damals in Rom lebenden Maler eine Sonderschau mit 34 Gemälden, 28 Aquarellen und 6 Zeichnungen. „Parzival“ wurde 1942 von Adolf Hitler der Neuen Pinakothek geschenkt. ⁽¹⁾

(1) Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Neue
Pinakothek [Hrsg.]: Neue Pinakothek:
deutsche Künstler von Marées bis Slevogt,
bearb. von Christian Lenz u. a., Band 3,
München 2003, S. 118



Abbildung in „Die Kunst für Alle“, 32. Jahrgang, Heft 15/16, Mai 1917, S. 289 (Variante)

Literaturauswahl:

Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen,
Neue Pinakothek [Hrsg.]: Neue
Pinakothek: deutsche Künstler von Marées
bis Slevogt, bearb. von Christian Lenz u.
a., Band 3, München 2003, S. 118-119 mit
Abb.

Nr. 30

Gabriel von Max

(1840 – 1915)

**Kränzchen (Affen als Kunstrichter)
um 1889**

Öl auf Leinwand, 84,5 x 107,5 cm
München, Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Neue Pinakothek
Inv.nr. 7781

Max reichte das Gemälde nachträglich auf der Ersten Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft im Glaspalast 1889 ein, wo es eine Goldmedaille bekam. Der Herausgeber von „Die Kunst für Alle“, Friedrich Pecht, lobt das Bild in einer längeren Beschreibung, allerdings gibt es keine Abbildung dazu.

Max sogenannte „Seelenmalerei“ zeige „eine Affenversammlung in kunstkritischer Betrachtung“ und offenbare dabei „die ganze Stufenleiter der Empfindungen, von der tiefen sentimentalischen Rührung einer schönen Seele in sehr gedrückter sozialer Stellung bis zum herablassenden Beifall eines vornehmen Kunstkenners“ und dem „stumpfsinnigen Anklotzen der Mehrheit“.⁽¹⁾

Die im Goldrahmen verborgene Malerei wird durch einen Zettel als „Tristan und Isolde“ mit der Wertangabe 100.000 Mark bezeichnet. Die Ironie liegt in der Anspielung auf Richard Wagner und einen unerhört hohen Preis für ein einzelnes Gemälde. Um genau diese Summe wurde aber 1890 im Landtag debattiert – als staatlicher Ankaufsetat für Werke aus dem Glaspalast.⁽²⁾ Zum Vergleich: 1893 kostete ein Pfund Butter 62 Pfennige.⁽³⁾

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Maria Makela: The Munich Secession: art and artists in turn-of-the-century Munich, Princeton, N.J. 1990, S. 31-32

(1) Friedrich Pecht: Die erste Münchener Jahres-Ausstellung 1889, V. Die Sittenbilder, in: Die Kunst für Alle, 4. Jahrgang, Heft 23, 1. September 1889, S. 356

(2) Horst Ludwig: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen u. Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912), Berlin 1986, S. 30-31

(3) Thomas Guttman: Armenpflege und Fürsorge, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen: die Prinzregentenzeit 1886-1912, herausgegeben von Friedrich Prinz und Marita Krauss, München 1989, S. 136

S.a. den Essay „Ein Blick für das Volk“ in dieser Publikation

Nr. 31

Albin Egger-Lienz

(1868-1926)

Das Kreuz

1901/1902 (Wiederholung)

Öl auf Leinwand, 143 x 171,5 cm
Wien, Wien Museum
Inv. Nr. 27.091

Albin Egger-Lienz schuf von seinem monumentalen Gemälde „Das Kreuz“ diese Version in kleinerem Format. „Die Kunst für Alle“ kommentiert die Reproduktion des Werks 1902 mit einem Zitat über den „Tiroler Freiheitskampf von 1809“. Dort wird beschrieben, wie „für die heilige Religion und zur Rettung des Vaterlandes“ Bauern bei Lienz in Osttirol, nahe dem Geburtsort des Malers, in einem verzweifelten letzten Ansturm mit dem Kreuz voran die Feinde besiegt hätten. ⁽¹⁾ Der Kampf gegen verbündete bayerische, sächsische und französische Truppen endete mit einem Sieg des legendären Andreas Hofer – bis bei der Schlacht am Bergisel bei Innsbruck die Tiroler vernichtend geschlagen wurden, Hofer in Gefangenschaft geriet und hingerichtet wurde.

(1) Die Kunst für Alle, 17. Jahrgang, Heft 17, 1. Juni 1902, S. 396-397



ALBIN EGGER-LIENZ
DAS KREUZ - EPIPHANIE
DURCH DEN BERGHEILIGEN
KAMPF VON TIROL 1809

Das große Gemälde des Malers Albin Egger-Lienz, das den Kampf der Tiroler Bauern gegen die bayerischen Truppen darstellt, ist ein Meisterwerk der Kunst. Es zeigt die heilige Religion und die Rettung des Vaterlandes. Die Bauern bei Lienz in Osttirol, nahe dem Geburtsort des Malers, in einem verzweifelten letzten Ansturm mit dem Kreuz voran die Feinde besiegt hätten. Der Kampf gegen verbündete bayerische, sächsische und französische Truppen endete mit einem Sieg des legendären Andreas Hofer – bis bei der Schlacht am Bergisel bei Innsbruck die Tiroler vernichtend geschlagen wurden, Hofer in Gefangenschaft geriet und hingerichtet wurde.

Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 17. Jahrgang, Heft 17, 1. Juni 1902, S. 396-397

Literaturauswahl:

Wilfried Kirschl, Albin Egger-Lienz. Das Gesamtwerk, Bd. 1, S. 58-67 sowie Bd. 2, Werkverzeichnis Nr. M 150, S. 518

Nr. 32

Franz von Stuck

(1863 – 1928)

Der Krieg
1894

Öl auf Leinwand, 245,5 x 271 cm
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue
Pinakothek
Inv. Nr. 7941

„Das populärste von Stucks umfangreichen Werken, „Der Krieg“, (...) ist wohl auf der ganzen Welt bekannt geworden und der düstere Würger (...) hat in Nachbildungen allenthalben Verbreitung gefunden“, schreibt der Kunstkritiker Fritz von Ostini in „Die Kunst für Alle“ 1903. ⁽¹⁾ Stucks Zusammenarbeit mit der Reproduktionsindustrie, zum Beispiel der Firma Hanfstaengel, hatte an seinem materiellen Erfolg als Künstler entscheidenden Anteil. Stuck kombinierte diese moderne Vermarktung mit einem Rückgriff auf Themen, die scheinbar schockierten, sich aber durch ihre klassischen, bildungsbürgerlichen Inhalte legitimierten. „Der Krieg“ ist als Allegorie angelegt: Ein allgemeiner Begriff wird in ein Bild mit einer Handlung gefasst. Die Verarbeitung von Vorbildern aus der Kunstgeschichte bis hin zu Dürers „Apokalyptischen Reitern“ wurde sofort bemerkt. ⁽²⁾

(1) Fritz von Ostini: Franz Stuck, in: Die Kunst für Alle, 19. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1903, S. 6

(2) Georg Voß: Die Ausstellung der Münchener Secession im Sommer 1894, in: Die Kunst für Alle, 9. Jahrgang, Heft 19, 1. Juli 1894, S. 290

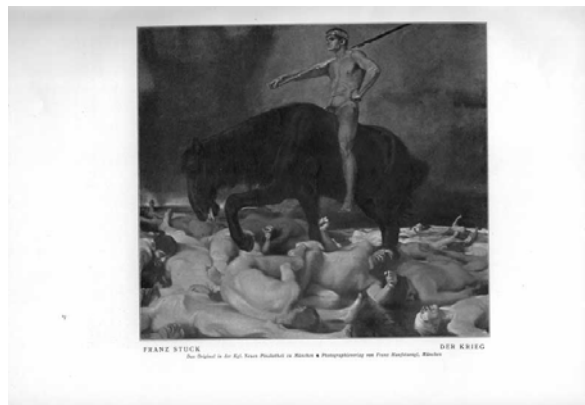


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 19. Jahrgang, Heft 1, 1. Oktober 1903, folgend S. 10 als Tafel (10-1)

Literaturauswahl:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Neue Pinakothek: deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, bearb. von Christian Lenz u. a., München 2003, Band 3, S. 147-150

Nr. 33

Anton von Werner

(1843 – 1915)

**Im Etappenquartier vor Paris
1894**

Öl auf Leinwand, 120 x 158 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
Inv. Nr. A I 521

Anton von Werner hatte in zahlreichen kunstpolitischen Funktionen unter Wilhelm II. in Berlin den Ruf eines Hofkünstlers. Sein bekanntestes Werk wurde zur Ikone für die neue Nation: „Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs im Spiegelsaal von Versailles“, in dem Bismarck eine zentrale Rolle spielt. ⁽¹⁾ In „Die Kunst für Alle“ wird Werner vor 1900 häufig erwähnt und reproduziert, 1886 wird er als „einer unserer nationalsten Künstler“ bezeichnet. ⁽²⁾

Der deutsch-französische Krieg ist häufig Thema in der Kunstzeitschrift; so erscheint 1889 eine Fortsetzungsgeschichte des Schlachtenmalers Heinrich Lang, die sich „Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“ nennt. ⁽³⁾ Werner hatte den Kriegsschauplatz von 1870/71 selbst besucht und im von preussischen Truppen beschlagnahmten Schloßchen Brunoy am 24. Oktober 1870 die viel später als Gemälde ausgeführte Szene gezeichnet. ⁽³⁾

(1) Thomas W. Gaethgens: Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik, Frankfurt 1990

(2) Friedrich Pecht: Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, in: Die Kunst für Alle, 1. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1886, S. 257

(3) Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke, herausgegeben von Angelika Wesenberg und Eve Förschl, Leipzig 2001, S. 456

Keine Abbildung in „Die Kunst für Alle“

Literaturauswahl:

Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke, herausgegeben von Angelika Wesenberg und Eve Förschl, Leipzig 2001, S. 456-457

Ausstellungskatalog Berlin 1993: Anton von Werner: Geschichte in Bildern, herausgegeben von Dominik Bartmann, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1993, Kat. Nr. 420, S. 310-311 (mit Farbabbildungen und Details)

Nr. 34

Albert von Keller

(1844 – 1920)

**Die überführung der Leiche La Tour
d´Auvergues (Entwurf)
1889**

Öl auf Leinwand, 58,7 x 101 cm
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue
Pinakothek
Inv. Nr. 8753

Keller war Augenzeuge der Begebenheit, die er hier schildert: 1889 ließ die französische Regierung die Gebeine Théophile de La Tour d´Auvergues, der 1800 bei Neuburg an der Donau gefallen war, nach Paris überführen. Napoleon hatte dem Gefallenen, der als hochverdienter Veteran an Stelle eines Nachbarssohns nochmals als einfacher Soldat in die Armee eingetreten war, den Titel „Erster Grenadier Frankreichs“ verliehen. Auf dem Bild sieht man, wie vor dem unter Ludwig I. errichteten Denkmal die Delegationen Frankreichs und Bayerns am Grab versammelt sind. Die Kritik in „Die Kunst für Alle“ ist 1890 gespalten: Für Friedrich Pecht passt Kellers malerisches Talent nicht zu einem historisch-politischen Stoff, der eine „scharfe Charakteristik“ brauche. ⁽¹⁾ In einer kurzen Mitteilung über die Vollendung des Gemäldes unter der Rubrik „Personal- und Ateliernachrichten“ wurde zuvor dagegen dessen „hohe, künstlerische Bedeutung“ betont. ⁽²⁾ 1907 schließlich wird eine Version des Bildes anlässlich ihrer Präsentation auf der Sommer-Ausstellung der Münchner Secession abgebildet. ⁽³⁾

(1) Friedrich Pecht: Die zweite Münchner Jahres-Ausstellung, II. Die Historienmalerei, in: Die Kunst für Alle, 5. Jahrgang, Heft 20, 15. Juli 1890, S. 309
(2) Die Kunst für Alle, 5. Jahrgang, Heft 16, 15. Mai 1890, S. 253



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 22. Jahrgang, Heft 22, 15. August 1907, S. 521

Literaturauswahl:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek [Hrsg.]: Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. von Horst Ludwig, München 1977, S. 137-139
Oskar A. Müller: Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz - 1920 München, München 1981, S. 98

(3) Die Kunst für Alle, 22. Jahrgang, Heft 22, 15. August 1907, S. 521

Nr. 35

Emil Schwabe
(1856 – 1904)

Ungelöste Fragen
1887

Öl auf Leinwand, 80 x 120,5 cm
Düsseldorf, Gemäldegalerie Stiftung
museum kunst palast
Inv. Nr. 4051

Am Tisch eines eleganten Restaurants scheinen zwei Herren in Streit zu geraten, während ein dritter sich amüsiert zurücklehnt. Die drei sind unterschiedlich gekleidet, trinken unterschiedliche Weine und repräsentieren unterschiedliche Weltanschauungen. Das bemerkte schon Friedrich Pecht in seiner Besprechung des Bildes in „Die Kunst für Alle“ 1889. In der Mitte wollte Pecht einen „stark semitisch angehauchten Advokaten oder Journalisten als Vertreter des Fortschritts“ erkennen, der sich einem „nationalliberalen oder frei-konservativen Gutsbesitzer“ zuwendet. Am Rand glaube ein „geistlicher Herr oder Professor“, stellvertretend für die Zentrums-Partei, dem politischen Arm des deutschen Katholizismus, „sichtlich über beiden Parteien gleich hoch zu stehen“. ⁽¹⁾ Doch wo sie auch stehen, einer ist über ihnen, wie Pecht bemerkt: Reichskanzler Bismarck, der zuerst im sogenannten „Kulturkampf“ die katholische Kirche und danach mit den „Sozialistengesetzen“ die Linke bekämpfte. Seine Politik scheint das eigentliche Thema des Bildes.

(1) Friedrich Pecht: Unsere Bilder, in: Die Kunst für Alle, 4. Jahrgang, Heft 12, 15. März 1889, S. 186

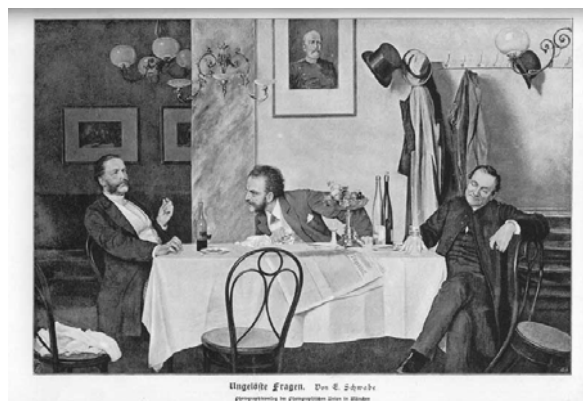


Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 4. Jahrgang, Heft 12, 15. März 1889, folgend S. 184 als Tafel (184-1)

Literaturauswahl:

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1996/97:
Angesichts des Alltäglichen: Genremotive
in der Malerei zwischen 1830 und 1900 aus
dem Bestand des Kunstmuseums
Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der
Kunstakademie NRW, bearbeitet von
Martina Sitt unter Mitarbeit von Ute Ricke-
Immel, Köln 1996, S. 97

Nr. 36

Franz von Defregger

(1835 – 1921)

Der Salon-Tiroler
1882

Öl auf Leinwand, 95 x 135 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
Inv. Nr. A I 331

Zum 60. Geburtstag lobt Friedrich Pecht den gebürtigen Tiroler Defregger, er sei ein „echter Germane“, was man gleich an dem „auffallend schönen, blonden Kopf des Künstlers“ sehe. ⁽¹⁾ Defregger lebte in München. Als seine Hauptwerke galten Szenen aus den Tiroler Bauernaufständen gegen die französisch-bayerische Besatzung 1809, daneben hatte er sich mit Genreszene wie dieser hier seinen Ruf geschaffen.

Zum „Salontiroler“ bemerkt Pecht, dies sei „ein wohlgenährtes Wiener Herrchen in der Joppe und Kniehosen, über das sich die Sennerinnen und ihre männlichen Freunde lustig machen.“ ⁽²⁾ Zu Defreggers Wirtshausszenen heißt es weiter: „Über all seinen so anziehenden Szenen des Verkehrs beider Geschlechter ist durchaus jene gewisse, echt deutsche Sauberkeit des Wesens gebreitet, die es so sehr zum Vorteil von dem der benachbarten Welschen unterscheidet.“ ⁽³⁾ Franzosen und Italiener, die „Welschen“, werden einmal mehr unter sittlichen Generalverdacht gestellt, Tirol im Sinne einer völkischen Ideologie jedoch eingemeindet.

(1) Franz von Defregger. Zu seinem 60. Geburtstag, am 30. April 1895. Vom Herausgeber [Friedrich Pecht], in: Die Kunst für Alle, 10. Jahrgang, Heft 14, 15. April 1895, S. 213

(2) ebd., S. 212

(3) ebd., S. 213



Abbildung des Gemäldes in „Die Kunst für Alle“, 10. Jahrgang, Heft 14, 15. April 1895, S. 217

Literaturauswahl:

Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke, herausgegeben von Angelika Wesenberg und Eve Förschl, Leipzig 2001, S. 112