

## 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 Zungenschmalzen 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.

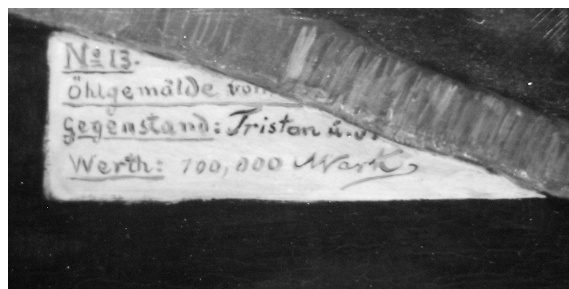


Abb. Gabriel von Max, Kränzchen (Affen als Kunst-richter), Detail des Zettels, um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht (Foto J.M.)

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 Abgeordnetenkammer 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 porträtierete (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 vorgehend, 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 biedereren 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)