

Kai Artinger

In Polen brummt ein wilder Bär (1939) Die merkwürdige NS-Plastik des Stuttgarter Bildhauers Joseph Zeitler



Abb. 1: Joseph Zeitler, In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik, 1939, Bronze, 31,5 x 20 cm (Höhe x Durchmesser), Kunstmuseum Stuttgart

1. Der merkwürdige Fund: Joseph Zeitlers Bronzeplastik In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik (1939)

In den Jahren 2022/23 erforschte das Kunstmuseum Stuttgart die Herkunft seiner im Nationalsozialismus erworbenen Plastiken. Als die Städtische Galerie Stuttgarts 1925 mit der von dem italienischen Marchese Silvio della Valle di Casanova gestifteten Gemäldesammlung im ehemaligen Fürstenpalais Villa Berg eröffnet wurde, enthielt diese keine Skulpturen. Zwar besaß die Stadt Stuttgart Skulpturen, die sich im öffentlichen Raum als Schmuck am Bau und auf Plätzen befand, auch die Villa Berg wies zahlreichen Skulpturenschmuck auf, doch eine museale Sammlung von Plastiken hatte Stuttgart nicht. In dem ersten, 1925 erschienenen, Führer durch die Städtische Gemäldesammlung wird nur eine Plastik genannt: die Marmorskulptur Nach dem Bade von Max Bezner (1883–1953). Wer also in Stuttgart Plastiken aus den verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte sehen wollte, ging in die Alte Staatsgalerie, das Württembergische Landesmuseum für Kunst.

Weil sich wegen der Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg fast keine Dokumente über die Frühgeschichte der Städtischen Galerie Stuttgart von 1924 bis 1945 erhalten haben, ist es äußerst schwierig, Aussagen über die Geschichte und Entwicklung der städtischen Skulpturensammlung zu treffen. Doch ähnlich wie in den Bereichen Malerei und Grafik baute die Stadtverwaltung erst im „Dritten Reich“ systematisch eine museal ausgerichtete Skulpturensammlung auf, die teilweise in der Dauerausstellung im oberen Stockwerk der Villa Berg präsentiert und zum Teil am gleichen Ort magaziniert wurde. Die erste erhaltene Inventarliste der zur Kunstsammlung gehörenden Plastiken stammt vom 22. Mai 1941 und war zusammengestellt worden von dem Nationalsozialisten Dr. Fritz Cuhorst, der von 1934 bis 1939 das Amt des Stadtschulrats und Kunst- und Kulturreferenten der Stadt ausübte und nach einer Zwischenstation als Stadtpräsident im polnischen Lublin von November 1939 bis Sommer 1940 stellvertretender Berichterstatter bei der Ministerialabteilung für die höheren Schulen war. Fritz Cuhorst war Parteigenosse der ersten Stunde wie sein Bruder, der Jurist Hermann Cuhorst, der im „Dritten Reich“ als Vorsitzender des Sondergerichts in Stuttgart sieben Todesurteile wegen politischer Tatbestände verhängte.

Ab 1941 nahmen die Luftangriffe auf die als industrieller Standort und für die deutsche Kriegswirtschaft wichtige Stadt Stuttgart stetig zu, so dass sich die Stadtverwaltung im Rahmen des Kunstschutzes Gedanken darüber machen musste, wo sie ihre wertvollen Kunstbestände in Sicherheit bringen konnte. Vor diesem Hintergrund wurden Inventarlisten erstellt von allen wichtigen Kunstwerken, die in Schutzräumen ausgelagert werden sollten.

Der in der Villa Berg untergebrachte Skulpturenbestand setzte sich aus Werken des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammen. Eine klare Sammlungsstruktur ist in dem vor dem Nationalsozialismus erworbenen Bestand nicht erkennbar. Darin sind viele Büsten, die wohl als Denkmale in Ämtern und auf Plätzen aufgestellt wurden und an bedeutende Persönlichkeiten wie Goethe, Graf Zeppelin oder den Stifter der Gemäldesammlung, den Marchese di Casanova, erinnerten. Nur ein Teil der für die Städtische Galerie im „Dritten Reich“ erworbenen Plastiken überstand den Zweiten Weltkrieg. Eine ganze Reihe wurde zu Kriegszwecken eingeschmolzen oder ging in der Nachkriegszeit als Ämterschmuck verloren und wurde dann deakzessioniert. Für die erhaltenen Werke gibt es im Kunstsammlungsinventar der Stadt zumeist keine Herkunftsangaben. Die Sammlungs- und Institutionengeschichte des Kunstmuseum Stuttgart legt aber nahe, dass sie zum überwiegenden Teil im Nationalsozialismus erworben wurden.

Zu den ungewöhnlichsten Plastiken, die im Nationalsozialismus entstanden und sich im Kunstmuseum Stuttgart befinden, gehört die Bronzestatue In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegs-

plastik von Professor Joseph Zeitler (1871–1958). Wie der Werktitel genau hieß, ist unbekannt, nach dem Erwerb 1981 wählte man den Titel „Kriegsplastik“. Über die Entstehungs- und Herkunftsgeschichte war bis vor kurzem nichts bekannt, auch in der Rezeption von Zeitlers Werken fand sie keine Erwähnung,¹ so dass man davon ausgehen muss, dass sie weitgehend unbekannt gewesen und für eine sehr lange Zeit nach 1945 in Vergessenheit geraten war. Zu den Merkwürdigkeiten dieser NS-Plastik gehört auch, dass die Stadt Stuttgart sie 1981 vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart (WKV) ankaufte, sich über diese Erwerbung aber bis auf eine Rechnung keine Dokumente bei der Stadt und im Kunstverein erhalten zu haben scheinen.² Die sich im Kunstmuseum Stuttgart befindliche Rechnung des Ankaufs erklärt nicht, wie und warum Zeitlers Bronze in die Skulpturensammlung aufgenommen wurde. Einzig auf der alten Inventarkarte ist der Hinweis vermerkt, dass das Werk „Eigenbesitz“ des WKV war und für das Stuttgarter Kulturamt angekauft wurde im Rahmen des Projekts „Zeitgeschichte“.

In diesem Aufsatz begibt sich der Autor auf Spurensuche und unternimmt den Versuch, zum einen zu erklären, was die inhaltliche Botschaft von Zeitlers Kriegsplastik gewesen ist, und zum anderen zu veranschaulichen, in welchem zeithistorischen und regionalgeschichtlichen Kontext der Bildhauer sein Werk schuf. Zeitler war seit 1933 Mitglied der NSDAP, bestritt nach dem Krieg in seinem Entnazifizierungsverfahren aber vehement, jemals ein überzeugter Nationalsozialist gewesen zu sein. Im Gegenteil sah er sich als einen Künstler, der Widerstand geleistet hätte. Seine Bronzestatue ist jedoch ein Beispiel für den künstlerischen Opportunismus zahlreicher Künstler und Künstlerinnen im Nationalsozialismus. Nach dem Untergang des Reichs wollten sie von ihrem Verhalten nichts mehr wissen.³ Auch sagte Zeitler zu den amerikanischen Militärbehörden und der Spruchkammer die Unwahrheit, wie die erhaltenen Dokumente und Zeugnisse belegen, außerdem verleugnete er seine problematischen, regimekonformen Werke. Er setzte darauf, dass sie im Nachkriegschaos nicht mehr präsent waren und schnell in Vergessenheit gerieten. Das passierte dann auch tatsächlich, was unter anderem daran erkennbar ist, dass die heutigen Direktor:innen des WKV, Hans D. Christ und Iris Dressler, über die Existenz von Zeitlers Plastik *In Polen brummt ein wilder Bär* sehr überrascht waren. Sie kannten sie nicht und wussten auch nicht, dass die NS-Plastik zum ehemaligen Besitz des WKV gehört hatte.⁴ Sie konnten keine Auskunft darüber geben, wann und wie die Plastik in den Besitz des Kunstvereins gekommen war und warum dieser sich erst 1981 von ihr getrennt hatte, als er sie der Stadt Stuttgart verkaufte. Mit den folgenden Ausführungen soll der Versuch unternommen werden, etwas Licht in das rätselhafte Bildwerk und seine Geschichte zu bringen.

2. Wie die Plastik wieder in die Öffentlichkeit gelangte

Im Oktober 1979 fasste der Stuttgarter Gemeinderat den Entschluss, eine zeitgeschichtliche Sammlung mit ständigen Ausstellungen im Tagblatt-Turm aufzubauen. Schwerpunkt lag auf dem 20. Jahrhundert. Die Aufgabe übernahm im April 1980 der Journalist und Historiker Dr. Karlheinz Fuchs. Er erwarb „wertvolle und unersetzbare Sammlungsgegenstände“ aus der Zeit des „Dritten Reichs“ für das Projekt.⁵ Unterstützung erhielt er auch von dem Oberbürgermeister Stuttgarts, Manfred Rommel, der in einem öffentlichen Aufruf im Frühjahr 1982 die Bürger:innen bat, der Stadt Dokumente und Gegenstände aus der NS-Zeit zu überlassen. Die Bevölkerung reagierte darauf positiv und zahlreiche Objekte gelangten auf diesem Wege an die Stadt. Unter anderen mit diesem Material wurden zwischen August 1982 und Dezember 1984 fünf Ausstellungen im Rahmen des Projekts „Zeitgeschichte“ durchgeführt.⁶ Zeitlers Plastik wurde bereits im Dezember 1981, also vor Rommels Aufruf, für 1704

Deutsche Mark⁷ gekauft. Trotzdem stand ihr Ankauf im Zusammenhang mit dem zeitgeschichtlichen Projekt, wie der handschriftliche Vermerk auf der Rechnung („für Projekt Zeitgeschichte“) beweist. Städtische Institutionen wie der WKV fühlten sich dazu aufgefordert, zu dem Projekt beizutragen. Dessen damaliger Direktor, der Kunsthistoriker Tilman Osterwold, war an der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus interessiert. Er hatte die Ausstellung „Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung“ vom Frankfurter Kunstverein im Winter 1975 übernommen.⁸ Es ist jedoch unklar, an welchem Ort (oder an welchen Orten) sich die Plastik im Zeitraum 1945–1981 konkret befand. Das Kunstgebäude am Stuttgarter Schlossplatz, in dem der WKV seine Ausstellungen zeigte, war im Krieg schwer beschädigt worden. Der WKV musste in ein Interimsgebäude umziehen. Erst 1961 wurde das wiederaufgebaute und um einen Anbau erweiterte Kunstgebäude wiedereröffnet, doch musste der Verein sich nun die Ausstellungsräume mit dem ebenfalls wiedereröffneten städtischen Kunstmuseum, der Galerie der Stadt Stuttgart, teilen.

Vor dem Krieg hatte der WKV seine Lagerräume im Kellergeschoss des Kunstgebäudes. Dort lagerte wohl auch sein Kunstbesitz. Wie die Situation während des Krieges und nach Zerstörung des Gebäudes durch Luftangriffe war, ist unbekannt. Daher kann auch nicht gesagt werden, ob sich die Plastik während des Krieges und nach dem Untergang des „Dritten Reichs“ an diesem Ort befunden hatte oder woanders ausgelagert gewesen war. Immerhin fand sich Zeitlers Plastik 1981 wieder an, als man nach relevanten Ausstellungsstücken für das Projekt „Zeitgeschichte“ suchte. Man erinnerte sich an ihre Existenz und bot sie dem Kulturrat an.

Merkwürdigerweise haben sich bis jetzt jedoch keine Dokumente angefounden, die Informationen über die Entstehung der Plastik enthalten und/oder Auskunft über die Erwerbungs-geschichte durch den WKV Stuttgart geben. Soweit heute bekannt ist, besaß der Kunstverein keine eigene Kunstsammlung, sein Zweck galt der Förderung der lokalen und regionalen Kunst und Künstler:innen. Dafür kaufte der WKV Werke an, die er dann an Vereinsmitglieder verkaufte oder am Ende des Jahres unter ihnen verlost. Auf der Inventarkarte des Kunstmuseum Stuttgart ist über den Vorbesitzer der Plastik vermerkt: „WKV, Stuttgart (Eigenbesitz)“. Was bedeutet aber „Eigenbesitz“, wenn der WKV nicht selbst als institutioneller Sammler mit eigener Kunstsammlung auftrat (und auch heute keine eigene Sammlung hat)? Verwirrend sind überdies folgende Sachverhalte, über die im Ausstellungskatalog berichtet wird, der anlässlich des 150jährigen Bestehens des WKV 1977 erschien. So verzichtete der Verein 1933 auf einen bezahlten Geschäftsführer, um auf diese Weise „weitere Kunstwerke“ anschaffen zu können. Und zwei Jahre später erwarb er zum Beispiel aus der Weihnachtsausstellung 22 Werke.⁹ Wofür? Was geschah mit diesen Kunstwerken, wenn sie nicht Teil einer eigenen Sammlung waren? Und was meinte 1981 der Begriff „Eigenbesitz“ im Zusammenhang mit einem Kunstwerk, das 1939 entstanden und über 42 Jahre Eigentum des WKV gewesen war? Zudem handelte es sich, wie an dem Hakenkreuz ganz offensichtlich ist, um NS-Kunst, die der Verein in seinem Besitz hielt. Anders gefragt: Wann und wie war der WKV überhaupt zum Eigentümer dieses Werks geworden?

Eine mögliche Antwort könnte sein, dass Zeitler bis kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs im Vorstand bzw. Verwaltungsrat des Kunstvereins war. Insgesamt 20 Jahre lang. Es könnte daher sein, dass er selbst seine Plastik dem WKV verkaufte oder dass es Gründe gab, die den Verein dazu bewegten, das Werk selbst zu erwerben. Zu welchem Zweck das geschah, bleibt unklar, denn dem Ankauf für eine Verlosung oder eine Jahresgabe diente die Erwerbung wohl nicht. Die Kriegsjahre über blieb das Werk Eigentum des Vereins und nach der Kapitulation des faschistischen Regimes konnte es als Zeugnis von NS-Propagandakunst nicht mehr verkauft und ausgestellt werden. Erstaunlich bleibt, dass es den Säuberungsmaßnahmen der amerikanischen Militärregierung entging, die die öffentlichen Institutionen

von allen NS-Herrschaftssymbolen und ideologisch belasteten Kulturgütern und Propagandamaterialien befreien sollten. Doch was stellt Zeitlers „Kriegsplastik“ eigentlich dar, sieht man einmal vom Hakenkreuz ab? Und welches Verhältnis hatte der Bildhauer zum NS-Regime?

3. Der Bildhauer Joseph Zeitler

Joseph Zeitler kam als Sohn eines Kunstschreiners im bayrischen Fürth zur Welt. Aus bescheidenen Verhältnissen arbeitete er sich hoch und wurde als Professor der Höheren Bauschule in Stuttgart Mitglied der bürgerlichen Oberschicht. Er gelangte zu künstlerischem Erfolg und gesellschaftlichem Ansehen. Diese Laufbahn wurde ihm nicht in die Wiege gelegt. Nach der Lehre als Steinmetz, Schreiner, Drechsler und Bildhauer stellte er zuerst für Münchner Architekten Bauschmuck her. Es folgten Wanderjahre in verschiedenen europäischen Ländern. Dann beteiligte er sich an Bauprojekten, zum Beispiel am Reichstag und der Staatsbibliothek in Berlin, dem Berliner Stadtschloss, dem Hamburger Rathaus usw. Für das neue Stuttgarter Rathaus schuf er Reliefs, auch für das Kunstgebäude.

Karriere machte Zeitler im Deutschen Kaiserreich. Er stand hinter der Monarchie und befürwortete den Ersten Weltkrieg. Für seine affirmative Haltung zum Krieg steht seine Holzskulptur *Der wackere Schwabe mit Pferd* (1914), die er in München, Düsseldorf und Berlin erfolgreich ausstellte und die zum Auftrag für die patriotische Monumentalskulptur *Der wackere Schwabe in Eisen* (1915) führte, ein drei Meter hohes Nagelungsobjekt aus Lindenholz, mit dem Zeitler seinen Beitrag zur Unterstützung des Krieges leistete. (Abb. 2/3) Gegen eine Spende konnten die Stuttgarter einen Nagel in die hölzerne Monumentalplastik schlagen. Das auf diese Weise zusammengetragene Geld (rund 25 000 Mark) diente der finanziellen Unterstützung der Hinterbliebenen von Kriegsoffizieren und Kriegsverwundeten. Zeitler schrieb über seinen Wackeren Schwaben mit Pferd, er sei von allen maßgebenden Zeitungen Deutschlands als die beste Kriegsplastik besprochen worden. „Unser König hatte einen hohen Betrag aus seiner Privatschatulle zum Ankauf für das Stuttgarter Museum bereitgestellt. Leider kam die Revolution.“¹⁰

Der Architekturbildhauer Zeitler ist heute noch in Erinnerung durch seine Bauplastiken in Stuttgart und Württemberg. Sein Architekturschmuck findet sich an öffentlichen Gebäuden, Privatbauten, Kirchen, Brunnen, Kriegerdenkmälern und Grabmälern. Ein weiterer Arbeitsschwerpunkt war die Kleinplastik. Zu seinen heute noch bekannten Werken gehören zum Beispiel der Hans-im-Glück-Brunnen in Stuttgarts Altstadt, der Brunnen mit Puttenreigen in der Schule in der Heusteigstraße und die Bronzeskulpturen *Die Trauernden* auf dem Waldfriedhof.



2 Joseph Zeitler, *Der wackere Schwabe mit Pferd*, 1914, Holz (im Krieg zerstört)

Zeitler trat gleich nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten der NSDAP bei. Deshalb musste er auch ein Entnazifizierungsverfahren über sich ergehen lassen, das er für ungerecht hielt. Zwar stufte ihn die Stuttgarter Spruchkammer nur als „Mitläufer“ ein, doch verurteilte sie ihn zum Tragen der Verfahrenskosten. Diese wurden im Rahmen eines Härteausgleichs sogar noch vermindert. Trotzdem



3 Joseph Zeitler, Der wackere Schwabe in Eisen, 1915, Holz, Modell für die monumentale Nagelungsplastik, StadtPalais Stuttgart²¹

stellte Zeitler einen Antrag auf Erlassung der Kosten, der jedoch abgelehnt wurde. Zeitler ging dagegen erst in Berufung, zog diese schließlich aber zurück, wohl wegen zu geringer Erfolgsaussichten. Sein Sträuben illustriert seine mangelnde Einsicht und ein fehlendes Schuldbewusstsein. Stattdessen flüchtete er sich in Rechtfertigungen und Entlastungsgeschichten, die seine angebliche oppositionelle Haltung beweisen sollten und typisch waren für die Art und Weise, wie sich ehemalige NSDAP-Mitglieder in den Spruchkammerverfahren zu entlasten versuchten. Er sah sich auch deshalb in mehrfacher Weise als Opfer, weil er zweimal ausgebombt wurde, sein Haus, antike Möbel und Kunstgegenstände verlor. Auch war durch die von der Stadt vorgenommene Auslagerung seine wertvolle Kunstsammlung vernichtet worden.

Die Spruchkammer stellte in seinem Fall fest: „Nach Auskunft der Staatsbauschule Stuttgart (...) ist der Betroffene politisch in keiner Weise hervorgetreten; aus seinen Äußerungen sei klar hervorgegangen, dass er den nationalsozialistischen Ideen fremd gegenüber gestanden habe. (...) der Betroffene [gibt] an, dass er 1933 in die Partei eingetreten sei, da er sonst mit dem Kz. [Konzentrationslager] habe rechnen müssen, er habe sich als Vorstandsmitglied des Künstlerbundes Stutt-

gart dagegen verwahrt, dass ein Bild Hitlers im Vereinslokal aufgehängt wurde, worauf der Künstlerbund aufgelöst worden sei, er habe seinen Schülern in der Staatlichen Bauschule verboten, überall Hakenkreuze anzubringen und habe jegliche politische Auseinandersetzung während des Unterrichts verboten. Auch sei er von der politischen Polizei zweimal verhaftet worden, da er den Hitlergruß in öffentlichen Lokalen nicht angewendet habe. (...) Einen künstlerischen Auftrag habe er von der Partei nie erhalten, dagegen sei er in den letzten Jahren in der Ausstellung der Deutschen Kunst in München nicht mehr zugelassen worden. (...) ihm [wird] von einer ganzen Anzahl Personen bescheinigt, dass man sich mit ihm jederzeit ohne Bedenken über die Unzulänglichkeit der Partei aussprechen konnte und dass er eher ein scharfer Gegner der Partei war.“¹¹

Zeitlers Behauptung, als Lehrkraft das Anbringen von Hakenkreuzen unterbunden zu haben, mutet seltsam an, wenn wir an das Hakenkreuz auf seiner 1939 entstandenen Plastik denken. Auch seine angebliche Distanz zum Regime entsprach in keiner Weise der Wahrheit. Von der Stadt erhielt er im Krieg den Auftrag zur Gestaltung des Schöne Lau und Stuttgarter Hutzelmännchen-Brunnens, ein Projekt, das nach den schweren Luftangriffen auf Stuttgart 1944 nicht mehr weiterverfolgt wurde.

Es verwundert, dass Zeitlers affirmatives Verhältnis zum Nationalsozialismus bis heute fast nicht bekannt ist und von Kriegsende bis zu seinem Tod 1958 nie Erwähnung fand. Dabei war der Künstler gleich am 1. April 1933 in die Partei eingetreten (Mitgliedsnummer 1732741) und hatte als Professor

der Staatlichen Bauschule noch fünf Jahre im „Dritten Reich“ gelehrt, bis er pensioniert wurde. Dann hörte er aber noch nicht auf zu arbeiten, er betätigte sich freiberuflich weiter, bis ein Augenleiden seine Arbeitsfähigkeit gegen Ende seines Lebens stark beeinträchtigte. Auf der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ 1937 war er mit seiner Bronzeplastik Orpheus vertreten. Seine im „Dritten Reich“ entstandenen Skulpturen BDM-Bauernmädel, Lauter Lügen¹², Kampf, Wiedergeburt der Nation und Sieg dokumentieren Zeitlers Anpassungswillen, trotz seines fortgeschrittenen Alters wollte er noch dazugehören. Um an seine Kollaboration nicht zu rühren und sie vergessen zu machen, ließ Zeitler nicht zufällig unerwähnt, dass ihn 1941 der Stuttgarter Künstlerbund zusammen mit zwei anderen Künstlern, ebenfalls Parteimitgliedern der NSDAP, mit einer Jubiläumsausstellung ehrte und Tageszeitungen und Zeitschriften dem Jubilar zu seinem 70. Geburtstag in Artikeln und Aufsätzen gratulierten. Darunter war auch die nationalsozialistische Stuttgarter Tageszeitung „NS-Kurier“. Im gleichen Jahr wurde Zeitler auch erster Vorsitzender des Künstlerbunds. Ebenfalls 1941 ehrte ihn die Stadt in Anerkennung seiner Leistungen und seines kunstpolitischen Engagements mit dem Ankauf von zwei seiner Skulpturen: Hirschkuh mit Jungen und das bekannte patriotische Holzsnitzwerk Der wackere Schwabe mit Pferd, das zum Bedauern des Bildhauers bis dahin niemand hatte kaufen wollen. Die Nationalsozialisten taten ihm nun den Gefallen und Zeitler revanchierte sich mit der regimiekonformen Bildhauerarbeit Schwäbisches BDM-Bauernmädel, dass er der Stadt schenkte in der Hoffnung, sie stelle es im öffentlichen Raum auf.

Von einer Distanzierung des Künstlers vom Regime oder gar Opposition kann also keine Rede sein.

4. Die Bronzeplastik In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik

Zeitlers Plastik In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik zeigt einen Bären, eine Bulldogge, einen Hahn, eine Schlange und einen Bienenkorb mit Bienen. Der Bär hält in der einen Pfote eine Art krummes Messer, mit dem er den Bienenkorb aufbrechen will. Die andere Pfote liegt bereits besitzergreifend auf dem Korb. Hahn und Hund bewegen sich in seinem Windschatten, ihre kleineren Körper sind ein wenig von der großen, massigen Gestalt verdeckt. Die Schlange hat sich aufgerichtet und schnappt nach einer der Bienen. Alle vier Tiere wollen an den Honig. Der Hahn und die Bulldogge treiben den Bären an. Die rückwärtige Ansicht der Plastik zeigt, wie sie ihn in einer dynamischen Vorwärtsbewegung mit der Pfote bzw. dem Flügel auf dem Rücken ‚voranschieben‘. Der Hahn hat seinen Fuß auf einen Sack gestellt, in dem die Jahreszahl 1939 eingeritzt ist. Die Bulldogge trägt einen prall gefüllten Sack, auf dem Zahlen – vielleicht eine Reihe von Nullen – erkennbar sind. Auf dem Sockel steht die von Zeitler leicht abgewandelte erste Strophe des Volkslieds:



4 Joseph Zeitler, In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik, 1939, Bronze, 31,5 x 20 cm (Höhe x Durchmesser), Kunstmuseum Stuttgart



5–8 Joseph Zeidler, In Polen brummt ein wilder Bär / Kriegsplastik, 1939, Bronze, 31,5 x 20 cm (H x Durchmesser),
Kunstmuseum Stuttgart

„In Polen brummt ein wilder Bär“:

in Polen brummt ein wilder Bär ihr Bienen gebt den Honig her
ich bin so groß, und Ihr so klein Ihr sollt mir doch nicht hinderlich sein

Der Theologe Gustav Friedrich Dinter (1760–1831) aus Grimma dichtete das Lied im frühen 19. Jahrhundert.

Die Skulptur wurde 1939 in Ton modelliert und dann in Bronze gegossen. Sie ist als Vollplastik angelegt, die von allen Seiten betrachtet werden muss. Auch der Text umgibt den gesamten runden Sockel, so dass der Betrachter das Bildwerk umrunden muss, wenn er ihn in Gänze lesen will. Betrachtet man die Plastik von vorn und von der Seite, wird deutlich, dass dem Bären eine herausgehobene Bedeutung zukommt. Er führt die Tiere an.

Zeitlers Tiergruppe weist humoristische und politisch-aktuelle Elemente auf. Sie bringt das im Lied thematisierte Größenverhältnis zwischen dem Bären und den Bienen zum Ausdruck und stellt durch das Hakenkreuz im Bienenkorb einen zeithistorischen Bezug her, der das Werk in die Zeit des Nationalsozialismus verortet.

5. Das Gedicht und Volkslied „In Polen brummt ein wilder Bär“

Zeitler war der inhaltliche und motivische Bezug zu dem seinerzeit bekannten deutschen Volkslied wichtig, es bildet den Ausgangspunkt seiner Bildidee. Die erste Strophe umgibt die Plinthe, sie ist in zwei Zeilen eingeritzt. Dieser enge Text-Bild-Bezug findet sich in Zeitlers Werk öfters, weil er seine Arbeiten gern an Märchen und volkstümliche Erzählungen anlehnte, die er in allgemein verständliche Bilder übertrug. Ihm war es ein wichtiges Anliegen, mit seinen Werken zu amüsieren, die Dinge und eine komplexe und komplizierte Welt auf einfache Weise zu erklären, sie aus der Perspektive der einfachen Leute zu schildern. Zeitler, der selbst nie eine Kunstakademie besucht und zuerst eine Ausbildung im Handwerk erhalten hatte, war es weniger um eine intellektuell und akademisch ambitionierte „Hochkunst“ zu tun als um eine volkstümliche Kunst, die von den Menschen auf der Straße verstanden werden sollte. Er griff daher gern auf Motive und Bilder aus Erzählungen zurück, die weit verbreitet und im Volk bekannt waren. Es verwundert somit nicht, dass eines seiner bekanntesten Werke eine solche volkstümliche Figur darstellt: den wackeren Schwaben. 1914 schuf Zeitler vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs seine Holzplastik Der wackere Schwabe mit Pferd, die ihm viel Lob und Anerkennung eintrug. Die Kriegsdarstellung ist zugleich ein gutes Beispiel für die enge Text-Bild-Beziehung, denn auch hier ist der Text „Der wackere Schwabe fürchtet sich nit“ (Der wackere Schwabe fürchtet sich nicht) in den Sockel geschnitten. (Abb. 9/10)



9 und 10 Joseph Zeitler, Detail von Der wackere Schwabe mit Pferd



11 Joseph Zeitler, Schwätzweiber, Modell für den Marktbrunnen oder Schwätzweiberbrunnen in Sindelfingen, 1927



12 Joseph Zeitler, Schwätzweiber, Detail

Betrachtet man das ganze Volkslied „In Polen brummt ein wilder Bär“, stellt man fest, dass Zeitler sich auf die erste Strophe konzentrierte und den im Lied erzählten Verlauf der Begegnung zwischen Bär und Bienen unberücksichtigt lässt. Ihm geht es vor allem um die Stimme des Bären, der sich selbstbewusst auf seine Größe, Stärke und Kraft beruft und glaubt, dass sich ihm niemand in den Weg stellen kann. Das Lied ist in erster Linie aus den beiden Stimmen, die des Bären und die der Bienen, komponiert. Eine dritte Stimme, die des Erzählers, schildert den Verlauf des ungleichen Kampfes, an dessen Ende der Bär, geschlagen und als armer Tor, das Schlachtfeld verlässt:

In Polen brummt ein wilder Bär:
 „Ihr Bienen gebt den Honig her!
 Ich bin so groß, und ihr klein,
 Ihr sollt mir wahrhaftig nicht hinderlich sein!“

Und eh‘ die Bienlein sich versahn,
 So klettert er den Baum hinan.
 Er klammert sich fest und brummt und brummt,
 Das Bienlein summt, das Bienlein summt.

„Ihr Bienlein, gebt den Honig her!“
 „Es wird nicht’s, Herr Bär, es wird nicht’s, Herr Bär!“
 Der Bär steckt schon die Nase hinein:
 „Weg da, Ihr Bienen; der Honig ist mein!“

Die Bienen stechen frisch drauf los:
„Sind wir gleich klein, und du bist groß,
Doch soll's Deiner Nase gar schlimm ergehn,
Lässt Du nicht gleich den Bienenstock stehn!“

Der Bär wird böß, es hilft alles nicht.
Er knurrt und brummt; das Bienlein sticht.
Wie juckt's ihn auf der Zunge, auf Nase und Ohr!
Er muss entlaufen, der arme Tor.

Die Bienlein jubelten: summ, summ, summ!
Der Bär, der knurrt: brumm, brumm, brumm!
Und als er floh, rief's Bienchen ihm zu:
„Soll's dich nicht jucken, lass andere in Ruh!“

Der Witz der Geschichte liegt in der Verkehrung der gewohnten Herrschaftsverhältnisse, in denen sich der Starke immer gegen den Schwachen durchsetzt. Dinter verkehrt das ungleiche Verhältnis, indem er hier den Kleinen gegen den Großen, den vermeintlich Schwachen gegen den Starken, gewinnen lässt. Die erfolgreiche und gewitzte Gegenwehr der Bienen sorgt dafür, dass der Bär eine lächerliche Figur abgibt. Vom Handlungsverlauf ist in der Plastik nichts zu sehen, sie visualisiert die erste Szene, in der der Bär nach dem Honig im Bienenkorb greift. Zeitlers Plastik berücksichtigt zwar die zentralen Figuren Bär und Bienen und den Bienenkorb, um den der Kampf entbrennt, doch zugleich erweitert er das Figurenensemble um einen Hund, einen Hahn und eine Schlange, die im Lied gar nicht vorkommen und die an sich für die Geschichte des Kampfes von Klein gegen Groß – David gegen Goliath – ohne Bedeutung sind, auch deshalb, weil bei ihnen der Größenunterschied zwischen den Tieren weitaus geringer ausfällt.

Zeitler geht es um die erste Strophe, in der allein der Ort – Polen – genannt wird. Ihm geht es in einem übertragenen Sinne um die polnischen Gebiete, die Deutschland nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg durch den Friedensvertrag von Versailles 1919 verloren hatte und die es zwanzig Jahre später durch den Überfall auf Polen am 1. September 1939 zurückeroberte. Nach der erfolgreichen Besetzung des Nachbarn im Osten machte sich der Bildhauer über Deutschlands Kriegsgegner lustig, in dem er den Bären sprechen lässt: „Ich bin so groß, und Ihr seid klein, / Ihr sollt mir wahrhaftig nicht hinderlich sein!“ Die Plastik zeigt den Bären noch vor seiner Niederlage, doch diese steht bereits fest. Es ist das antizipierte Scheitern, das thematisiert wird und den Bären wie einen armen Tropf dastehen lässt, weil er aus übersteigerten Selbstbewusstsein die Stärke des Gegners unterschätzt. Die Erkenntnis, wie ‚dumm‘ in Wahrheit das Raubtier ist, macht im Kern den Witz der Geschichte aus. „Wie kann jemand derart die wirklichen Machtverhältnisse übersehen?!“ ist hier die untergründige Botschaft.

Zeitler setzte den Liedinhalt visuell nicht eins zu eins um, er schuf keine bloße Textillustration. Seine bildkünstlerische Übersetzung geht über das Lied hinaus.

Gedichtet wurde es 1816 von dem protestantischen Theologen und Pädagogen Gustav Friedrich Dinter, der 1760 im sächsischen Borna geboren wurde und 1831 in Königsberg/Preußen starb. Din-

ter schrieb dieses Gedicht und andere zur Belustigung seines Sohnes. Es ist in Ostpreußen sehr bekannt, ohne dass es immer mit seinem Autor in Verbindung gebracht wird. Erstmals veröffentlicht wurde das Gedicht unter dem Titel „Der Bär und die Bienen“ in Dinters 1818 gedrucktem Buch „Malwina, ein Buch für gebildete Mütter“. Es entstand, nachdem Dinter Schul- und Konsistorialrat in Königsberg geworden war. Königsberg war damals die Hauptstadt der deutschen Provinz Ostpreußen.

Zum Zeitpunkt seiner Entstehung hatte das Gedicht keinen offensichtlich politischen Bezug zu Polen, das es als autonomen Staat 1816 nicht gab. Daher lässt sich der Bär an sich in seiner naturalistischen Darstellung auch nicht direkt mit einem russischen oder polnischen Bären identifizieren. Der Bär im Gedicht ist auf der symbolischen Ebene keiner bestimmten Nation zugeordnet. Dass der Bär in der Plastik Polen (die polnische Nation, die Polen) darstellt, wird erst im zeithistorischen Kontext und in Verbindung mit der Verszeile „In Polen brummt ein wilder Bär“ deutlich. Zeitler nutzt dieses im Gedicht anklingende Polen-Motiv, um seinen „humoristischen Anschlag“ gegen die Feinde des Deutschen Reiches zu richten.

6. Eine Karikatur auf die Kriegsgegner beider Weltkriege

Der auf dem ersten Blick märchenhaft erscheinende Inhalt des Werks entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine (dreidimensionale) Karikatur, in der Menschen in Tiergestalt auftreten. Zeitler stattete seine Tiere mit menschlichen Dingen wie Hüte und andere Utensilien des menschlichen Gebrauchs aus: das Messer in der „Hand“ des Bären, die Beutel in den „Händen“ von Hund und Hahn. Auch bewegen sich die Tiere im aufrechten Gang, was sie menschenähnlich macht (sieht man einmal vom Hahn und der Schlange ab). Die Physiognomien kennzeichnen starke „Emotionen“. Das alles führt dazu, dass wir die Tiere als symbolische Stellvertreter für Menschen, für ihre Eigenschaften und Werte deuten. Doch was ist das Thema von Zeitlers Karikatur?

Die Kopfbedeckungen der drei Tiere, aber auch die Tiere selbst geben hier Aufklärung. Der Bär trägt eine eckige Konfederatka¹³ (Abb. 13a/b), eine traditionelle Mütze der Polen, mit dem Signet des polnischen Adlers. (Abb. 14) Sie macht den Bären zu einer Personifikation Polens.

Großbritannien, die Engländer, sind durch die Bulldogge (mit einer Art Pagenkäppi) dargestellt. Der Hahn mit der phrygischen Mütze, der Kopfbedeckung der französischen Revolutionäre von 1789, symbolisiert Frankreich. Sowohl die Bulldogge, die für das britische Empire stand (Abb. 16/17), als auch der Hahn waren in der europäischen politischen Karikatur als Symbole der jeweiligen Nation bekannt, der Bär als Symbol Polens – im Gegensatz zum russischen Bären – dagegen weniger und nicht oft gebräuchlich. Vielleicht setzte Zeitler ihm deshalb die für Polens Militäruniform typisch eckige Mütze mit dem Adler-Signet auf den Kopf, um ihn eindeutig als „polnisch“ zu kennzeichnen, so dass



13a/b Detail: Die eckige Konfederatka von oben; Foto einer Konfederatka



14 Detail Adler-Signet vorn auf der Mütze



Der deutsche Michel.



On les a !!!



HOLDING THE LINE!



eine Verwechslung mit dem russischen Bären ausgeschlossen war.

Der Bär hat bereits Besitz ergriffen vom Bienenkorb. Die anderen Tiere folgen ihm dicht auf, auch sie wollen an den Honig. Der Bienenkorb mit dem Hakenkreuz steht für die von Deutschland nach dem Überfall vom 1. September 1939 besetzten polnischen Gebiete, die nun wieder deutsch geworden und mit ihren deutschen Minderheiten „heim ins Reich“ geholt worden waren, nachdem Deutschland sie wegen des Friedensvertrags von Versailles 1919, des sogenannten „Schandfriedens“, an Polen hatte abtreten müssen. An der Seite des Hundes windet sich eine Schlange, die vielleicht List, Heimtücke, das Böse der drei Nationen ganz allgemein symbolisiert.¹⁴ Die rechte hintere Pfote des Hundes ist ein Huf wie beim Fuß des Teufels. Der Hund ist damit eine Art Mischwesen, dessen Gesinnung als eindeutig bösartig gekennzeichnet ist.

Zeitler stellt also die drei Nationen Polen, Großbritannien und Frankreich dar und charakterisiert sie zugleich mit den ihnen zugesprochenen stereotypen Eigenschaften, die ihren angeblichen Nationalcharakter auszeichnen. Die englische Bulldogge hält einen prallgefüllten Sack, auf dem Zahlen (Nullen?) zu erkennen sind. Vielleicht ein Hinweis auf den, den Briten zugeschriebenen, Ma-

15 Richard Seel, Der deutsche Michel, 1942, Lithografie

16–17 Karikaturen mit symbolischen Tiergestalten aus dem Zweiten Weltkrieg auf Frankreich und Großbritannien

18 Karikatur auf die Aufteilung Polens im Rahmen des Ribbentrop-Molotow-Abkommens 1939

terialismus und angebliche Kulturfeindlichkeit. Der französische Hahn kräht, „agitiert“, treibt den Bären an. Und der polnische Bär tappt „dumm“ in sein Verderben. Beide, Frankreich und Großbritannien, im Schatten des Bären, erscheinen als arglistig. Briten und Franzosen gäben sich als schlauer aus als die Polen, doch auch sie würden, so die Botschaft, zu den Verlierern gehören.

Im Kontext des Zweiten Weltkriegs ist die propagandistische Absicht der NS-Plastik eindeutig: Sie macht sich über die Nationen lustig und reduziert die „Nationalcharakter“ auf Stereotype.

7. Die deutsch-polnischen Beziehungen in der Zwischenkriegszeit

Nach dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit herrschte in der Beziehung zwischen Deutschland und Polen eine Eiszeit, weil die Länder zu viel voneinander trennte. Der Versailler Friedensvertrag stand zwischen den Ländern: „Dass die Konferenz von Versailles die polnischen Gebietserwerbungen bestätigte, war einer der Gründe, aus den die meisten Deutschen den Friedensvertrag ablehnten. (...) Polen wurde außerdem wahrgenommen als Kreatur und Erfüllungsgehilfe Frankreichs, nur dazu da, Deutschland im Interesse der westlichen Nachbarn zu schwächen.“¹⁵ Die herrschende politische Klasse in Deutschland und die breite Bevölkerung hielt den Vertrag daher für ungerecht und die Gebietsverluste für inakzeptabel. Infolgedessen galt in Deutschland die neue Ostgrenze für revisionsbedürftig. Polen wurde als „Saisonstaat“ diffamiert, der beseitigt werden sollte.

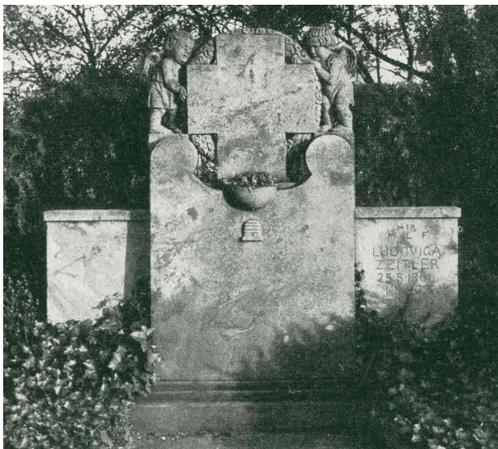
Das Bild der Deutschen, das die Polen hatten, war nicht weniger negativ. Sie hatten nicht vergessen, dass die deutsche Minderheit in Polen bis zum Untergang des wilhelminischen Kaiserreichs eine Germanisierungs- und Diskriminierungspolitik betrieben hatte. Und trotz der Kriegsniederlage erschien Deutschland noch immer als mächtige Wirtschaftsnation, die Polens neugewonnene Unabhängigkeit bedrohte. Die am Ende der 1920er Jahre von Deutschland gegen Polen verhängte Wirtschaftsblockade und der gegen den Nachbarn geführte Zollkrieg trug dabei nicht zur Beruhigung der Lage bei. Die Auseinandersetzungen beschäftigten sogar auf internationaler Bühne den Völkerbund.

Um 1930 hatte sich die Situation derart zugespitzt, dass zwischen beiden Ländern offene Feindseligkeit herrschte. Die Deutschen fühlten sich gedemütigt von einem Volk, das sie als „minderwertig“ verachteten und als eigenständige Nation nicht akzeptierten. Bereits 1922 hatte General Hans von Seeckt das in die Worte gefasst, die Existenz Polens sei unerträglich und unvereinbar mit den Lebensinteressen Deutschlands; Polen müsse und werde verschwinden. Mit Polen sollte eine der tragenden Säulen der Versailler Friedensordnung eingerissen werden und Frankreichs Dominanz enden. Viele Deutschen ersehnten die Grenzen zwischen Russland und Deutschland von 1914 zurück.

Das belastete Verhältnis verbesserte sich paradoxerweise ein wenig nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933, doch die neuen bilateralen Beziehungen erweckten nur den Anschein eines Tauwetters. In Wirklichkeit wollte das Deutsche Reich Polen für die Umsetzung seiner Aggressionspläne instrumentalisieren. Ende 1938 waren dann die Beziehungen wieder so schlecht wie früher. Die unverhohlene Expansions- und Annexionspolitik des Deutschen Reichs in Österreich und in der Tschechoslowakei ließ in Warschau die Alarmglocken läuten. Polen versuchte sich durch Bündnisse mit Russland, Frankreich und Großbritannien zu schützen. Doch im August 1939 unterzeichneten Deutschland und die Sowjetunion das Ribbentrop-Molotow-Abkommen mit einem geheimen Zusatzprotokoll, in dem Polen zwischen den beiden Mächten aufgeteilt werden sollte. Nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht war Polens Schicksal schließlich besiegelt, es wurde von Deutschland und Russland besetzt und die Deutschen bauten ein brutales Regime auf, das für viele Menschen, insbesondere Juden, tödlich endete.

An dieser Entwicklung konnte auch das im Sommer 1939 zwischen Polen und Frankreich und Großbritannien ausgehandelte Beistandsabkommen nichts mehr ändern, auch wenn Großbritannien als Polens Bündnispartner sofort in den Krieg hineingezogen wurde. Frankreich musste sich nur wenige Monate nach dem Überfall auf Polen des deutschen Angriffs erwehren und wurde in einem sogenannten „Blitzkrieg“ besiegt, so dass es Polen nicht beistehen konnte.

Alle drei Nationen, die Zeitler in seiner Karikatur zeigt, waren also zu Beginn des Krieges Verlierer, die dem von Deutschland angezettelten Krieg nichts entgegenzusetzen hatten. Die Beziehungen aller dargestellten Nationen auf der mentalen Ebene, auf der politischen und diplomatischen Bühne und die komplizierte Bündnispolitik zwischen Deutschland, Russland, Frankreich, Großbritannien und Polen kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs bilden den vielschichtigen historischen Hintergrund von Zeitlers dreidimensionaler Karikatur. Die von ihm imaginierte Konstellation eines gemeinsamen Angriffs von Polen, Großbritannien und Frankreich auf das von Deutschland besetzte Polen hat es in Wirklichkeit 1939/40 nicht gegeben. Mit dem deutschen Überfall und den Einmarsch sowjetischer Truppen in die von der Sowjetunion annektierten polnischen Gebieten hatte der unabhängige Staat Polen aufgehört zu existieren. Kurz vor Frankreichs Kapitulation verlegte die polnische Exilregierung ihren Sitz nach London, von wo aus sie gegen Deutschland aber anfangs nichts ausrichten konnte. Erst im Verlauf des Zweiten Weltkriegs kam es zu einer schlagkräftigen Koalition zwischen Großbritannien, den USA, Frankreich und der Sowjetunion, die als Militärbündnis gegen Hitler-Deutschland kämpfte. In diesem Kontext ruft Zeitler die in Deutschland weit verbreiteten Antipathien gegen seine einstigen Gegner auf der Friedenskonferenz in Versailles – Frankreich, Großbritannien, Polen – auf und dreht den Spieß nun um, indem er sie vergeblich gegen Deutschland vorgehen lässt. Ihre symbolischen Stellvertreter wollen an „den Honig“, doch wie in Dinters Volkslied wird ihr Bemühen von den Bienen (von Deutschland) verhindert. Deutschland hatte sich zurückgeholt, was ihm nach damaliger Lesart legitimerweise gehörte. Und gleichzeitig hatte das Reich im Pakt mit der Sowjetunion dafür gesorgt, dass der verhasste polnische „Saisonstaat“ aufgehört hatte, zu existieren. Nach dem verlorenen Krieg 1918, dem Zusammenbruch des Kaiserreichs und der „Schmach“ von Versailles glaubten die Deutschen die Geschichte revidiert zu haben. Mit der Neuziehung der Ostgrenze kehrten die deutschen Gebiete in Polen ins Deutsche Reich zurück. Und gegen diese Repatriierung waren Deutsch-



19 Joseph Zeitler, Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart



20 Joseph Zeitler, Bienenbrunnen in Stuttgart-Wangen, Travertin, 1945



21 Joseph Zeitler, Bronzeplatte auf Grabstele, um 1958
22 Detail aus 21



lands Gegner zu Beginn des Krieges machtlos. Das war der lang ersehnte Triumph, dem Zeitler mit seiner Plastik künstlerischen Ausdruck verlieh. Er stieß damit ins gleiche Horn wie die NS-Propaganda und machte sich gemein mit der herrschenden Kriegsideologie und dem vorherrschenden Antislawismus, der Teil der NS-Rassenideologie war.

Mit anderen Worten: Zeitlers Karikatur feierte den deutschen Sieg und demütigte Deutschlands Feinde, die es trotz aller angeblichen List und Bosheit nicht vermochten, die Geschichtsrevision rückgängig zu machen. Und nicht zufällig sind die Bienen (die Deutschen) auf der metaphorischen Ebene mit positiven Werten besetzt. In der christlichen Kunst des Mittelalters war der Bienenkorb das Symbol für Maria. Sie barg in sich „alle Süße“, das Jesus-Kind. Weiter verkörpern die Bienen seit dem Altertum die Tugenden Fleiß, Arbeitseifer und Ordnung, und sie sind ein Symbol der Hoffnung sowie ein Abbild der unsterblichen Seele.

Zeitler verwendete das Bild des Bienenkorbs und der Biene mehrfach in seinem Œuvre. Auf der von ihm selbst gestalteten Grabstele zu seinem Grab ist eine Bronzeplatte angebracht, in deren vier Ecken im Urzeigersinn Szenen aus dem Leben des Künstlers wiedergegeben sind. (Abb 21/22) Der Klapperstorch bringt ein Kind, das in den Händen ein Wappenschild hält, auf dem ein Bienenkorb mit drei Bienen dargestellt ist. 1945 schuf der Bildhauer aus Travertin in Stuttgart-Wangen den Bienenbrunnen, auch Genossenschaftsbrünnele, Bienenkorbbbrünnele (Abb. 20). Den Bienenkorb umschwärmten ursprünglich Bienen aus Bronze. Auf einem von Zeitler angefertigten Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart findet sich der Bienenkorb als Zeichen der unsterblichen Seele. (Abb. 19) Der Bildhauer war mit der vielschichtigen Symbolik der Biene und des Bienenkorbs sehr vertraut. Es ist deshalb wohl kaum ein Zufall gewesen, dass er das Volkslied vom wilden Bären in Polen als Thema aufgriff und in seiner plastischen Karikatur die Deutschen als fleißige, arbeitssame, tugendhafte Bienen vorstellte. Das entsprach ganz dem von der NS-Propaganda verbreiteten Selbstbild der Deutschen. (Und bis heute gibt es die Rede von den „deutschen Tugenden“, zu denen in der Regel Arbeitseifer, Fleiß und Ordnung gerechnet werden.)

Cuhorst, Stellvertretender Berichterstatter bei der Ministerialabteilung für die höheren Schulen, aus dem Jahr 1941 erhalten, in der sich der Bildhauer für die „große Güte“ und das „Wohlwollen“ des Regimes bedankt, die ihm im Rahmen der Ehrungen zu seinem 70. Geburtstag zuteilwurden. Cuhorst war bis zu seiner Ernennung zum Stadtpräsidenten von Lublin Kunst- und Kulturreferent Stuttgarts gewesen und dürfte in dieser Funktion vor 1939 auch mit Zeitler zu tun gehabt haben.

Überdies war Stuttgart der Sitz des Deutschen Auslands-Instituts (DAI) und Standort des „Ehrenmals der deutschen Leistung im Ausland“ im Wilhelmshaus, das in Sichtweite des DAI lag. Der Oberbürgermeister war Präsident des DAI. Durch die Abberufung seines Gemeinderatsmitglieds und NS-Kunst- und Kulturreferenten Cuhorst nach Polen ergab sich 1939 eine enge Verbindung zu den besetzten Gebieten im Osten. Cuhorst soll ihm unter anderen von den Mordaktionen an polnischen Juden berichtet haben.¹⁶ Die Eroberung des Teilgebiets in Polen, das den Deutschen im Rahmen des Ribbentrop-Molotow-Abkommens zugesprochen wurde, war in Deutschland auf große Zustimmung gestoßen. Mit der Rückgewinnung der polnischen Gebiete ging eine große Genugtuung einher, die auch in Stuttgart wegen seiner exponierten Stellung in der Frage der Auslandsdeutschen und deutschen Minderheiten spürbar gewesen sein muss.

Die Geschichte des DAI war im „Dritten Reich“ aufs engste mit dem Nationalsozialismus verbunden. Ursprünglich war das Institut 1917 als „Museum und Institut zur Kunde des Auslandsdeutschtums und zur Förderung deutscher Interessen im Ausland“ gegründet worden. Eine seiner Hauptaufgaben bestand in der Dokumentation aller deutschen Volkstumsgruppen im Ausland. Im Nationalsozialismus waren mit „Volksdeutsche“ Menschen gemeint, die außerhalb des Deutschen Reiches in den Grenzen von 1937 und Österreich lebten und eine deutsche Volkszugehörigkeit, aber keine deutsche Staatsangehörigkeit hatten. Das Institut verfolgte das Ziel, die nationalsozialistische Weltanschauung unter den Auslandsdeutschen und auch unter den Soldaten zu verbreiten. Das DAI wurde zu einem Planungszentrum der Volkstumspolitik des Hitler-Regimes und propagandistisches Sprachrohr für die deutsche „Rassenpolitik“ und „Eindeutschung“ ausländischer Gebiete.¹⁷ Durch den 1936 an Stuttgart verliehenen NS-Ehrentitel „Stadt der Auslandsdeutschen“ wuchs noch einmal die Bedeutung der Volkstumspolitik als wichtiges Feld der kulturpolitischen Auseinandersetzung. Im Zweiten Weltkrieg war das DAI „an der Vorbereitung, Durchführung und Auswertung von Umsiedlungen in den eroberten osteuropäischen Gebieten beteiligt. Es bestand eine enge Zusammenarbeit und ein reger Informationsaustausch mit der Gestapo, der NSDAP und dem Außenpolitischen Amt der NSDAP.“¹⁸ Oberbürgermeister Strölin war der oberste Vertreter des Instituts und seiner Aufgaben. Zu denen gehörten auch Volkstumsgruppenforschungsprojekte. Deren Ergebnisse wurden in Ausstellungen im „Ehrenmal der deutschen Leistung im Ausland“ vorgestellt, die in den Kriegsjahren stattfanden.

Das DAI erwarb auch Kunstwerke, die im Rahmen der Volksgruppenforschung entstanden. Diese Objekte sollten den Grundstock für ein geplantes, wegen des Krieges aber nie realisiertes „Ausland-Museum“ in Stuttgart legen. Ein gutes Beispiel dafür ist die österreichische Malerin, Grafikerin und „Trachtenforscherin“ Erna Piffel (1904–1987). Sie schenkte 1938 Strölin das Bild einer deutschen Bäuerin zusammen mit ihrem Buch „Deutsche Bauern in Ungarn“. Strölin, von einer Fahrt mit Hitler nach Italien zurückgekehrt, bedankte sich überschwänglich: „Ich habe mich als Oberbürgermeister der Stadt der Auslandsdeutschen und als Präsident des Deutschen Auslands-Instituts über das Bild und Buch ganz besonders gefreut. Das Bild wird einen Ehrenplatz bekommen. Ich freue mich, dass wir die Originale Ihrer prächtigen Bauernbilder aus Ungarn in diesem Jahr bei unserer Tagung des Deutschen Auslands-Instituts ausstellen dürfen, und dass wir Sie hier in Stuttgart werden persönlich begrüßen können.“¹⁹

Es wäre vorstellbar, dass auch Zeitlers Plastik für das „Deutsche Auslands-Museum“ vorgesehen war und deshalb nach seiner Erwerbung den Kunstbesitz des WKV in den Kriegsjahren nicht verließ. Weil das Museum nie entstand, könnte die Plastik dort verblieben sein. Und durch die Kriegswirren geriet vielleicht der ursprüngliche Sammlungszweck in Vergessenheit. Durch Strölins Präsidentschaft im DAI und seinen Vorsitz im WKV waren die Grenzen der Ankäufe für das DAI, den WKV und das „Deutsche Auslands-Museum“ fließend. Denn Strölin war nicht nur überzeugter Nationalsozialist, sondern auch ein Anhänger der Volkstumspolitik des NS-Regimes. Er war nicht zufällig die treibende Kraft bei der Ernennung Stuttgarts zur „Stadt der Auslandsdeutschen“. Als Präsident des DAI reiste er nach dem Überfall auf Polen 1940 in das besetzte Land zusammen mit seinem Referenten für das Auslandsdeutschtum, Stadtrat und Kultur- und Kunstreferent Könekamp. Strölin und Könekamp waren maßgebliche Entscheider bei der Erwerbung von Kunstwerken. Entsprechendes Gewicht hatten ihre ideologischen und politischen Überzeugungen bei den Ankäufen.

Vielleicht wurde Zeitler von ihnen zu der Plastik angeregt, vielleicht sollte er ein Werk schaffen, das der Genugtuung und dem Triumph der Nationalsozialisten in Bezug auf die Wiedererlangung der polnischen Gebiete Ausdruck verlieh. Denkbar wäre in diesem Kontext auch, dass sich der zum Stadtkommissar Lublins beförderte Cuhorst eine solche Plastik gewünscht haben könnte, die er als Geschenk oder Auszeichnung für Nationalsozialisten in Polen hätte verwenden können. Der Bronzeguss machte die Vervielfältigung von Zeitlers Plastik möglich, sie ließ sich in einer Auflage herstellen und hätte damit für diese Zwecke genutzt werden können. Zur nationalsozialistischen Siegestrophäe eignete sie sich schon wegen des unübersehbaren Hakenkreuzes. Durch ihre Größe war sie ein geeigneter Tischschmuck, der zur ‚Erheiterung‘ beitragen konnte. Denn gerade wegen des Erfolgs der deutschen Streitkräfte war Zeitler in der komfortablen Lage, sich in seinem Kunstwerk über Deutschlands Feinde lustig zu machen. Von 1939 bis 1941 schwamm Deutschland noch auf einer Welle der militärischen Erfolge und der Vormarsch nach Osten schien unaufhaltsam zu sein. Erst nach der Niederlage in Stalingrad änderte sich das.

Es gab aber noch einen weiteren, aus heutiger Sicht sehr bedrückenden Bezug zwischen Stuttgart und Polen: die „Polenaktion“, der auch Stuttgarter Juden zum Opfer fielen. Im Oktober 1938 entschied die polnische Regierung, dass Pässe polnischer Staatsbürger im Ausland mit einem Prüfvermerk eines polnischen Konsulats versehen werden mussten, weil sie sonst ihre Gültigkeit verlören. Der Vermerk, also die Staatsbürgerschaft konnte verweigert werden, wenn der Inhaber des Passes sich seit fünf Jahren im Ausland aufhielt. Damit wollte die polnische Regierung verhindern, dass Menschen mit polnischen Pässen nach Polen flüchteten oder massenhaft von Deutschland ausgewiesen wurden. Das NS-Regime antwortete darauf mit einem Ultimatum: Entweder Polen zog die Verordnung zurück oder Deutschland schob alle Menschen mit polnischen Pässen nach Polen ab. Der Journalist und Dokumentarfilmer Hermann G. Abmyr beschrieb kürzlich, was dann geschah: „Schon am 27. Oktober befiehlt Gestapo-Chef Reinhard Heydrich, alle polnischen Juden sofort festzunehmen und in bewachten Sonderzügen nach Polen abzuschicken. Für den Gau Württemberg-Hohenzollern fordert Joachim Boes, Leiter der im Hotel Silber untergebrachten Gestapo-Leitstelle in Stuttgart, am Abend die Polizeidirektionen in Ulm, Friedrichshafen und Heilbronn per Funk auf, bis zum nächsten Tag um 16 Uhr alle Juden mit polnischen Pässen ins Stuttgarter Polizeigefängnis einzuliefern.“²⁰ Vor allem Männer werden erst ins Gefängnis und dann zu Reichsbahn-Waggons gebracht, die sie schließlich nach Polen bringen. Diese Aktion war die erste Massenverhaftung von deutschen Juden und die erste Massendeportation. In Grenznähe wurden die Deportierten zum Aussteigen gezwungen und zur polnischen Grenze getrieben. Polnische Grenzbeamte verweigerten den Grenzübertritt. Die Depor-

tierten stecken im Niemandsland bis Anfang Januar 1939 fest. Erst dann beendet Deutschland die Aktion und Polen lässt die Männer ins Land. Unter ihnen sind auch Stuttgarter Juden.

Zeitlers Kriegsplastik kann nicht in eine direkte Beziehung zur „Polenaktion“ gesetzt werden, weil sie einige Monate später entstand, doch für sie kann eine ähnliche Polenfeindlichkeit konstatiert werden wie für die unmenschliche „Polenaktion“.

9. Schluss

Ob Zeitlers Kriegsplastik jemals öffentlich ausgestellt wurde, ließ sich bis heute nicht ermitteln. In der historischen Literatur fand sie keine Erwähnung. Auch in den Publikationen für das Projekt „Zeitgeschichte“ wurde sie nicht behandelt. Unklar ist, ob sie in einer der fünf Ausstellungen, die im Rahmen des Projekts durchgeführt wurden, gezeigt wurde. In der Skulptur im Sockelbereich gibt es zwei Stellen, an denen offenbar in der Vergangenheit zwei eiserne Stäbe abgeflext wurden, mit denen die Plastik vielleicht einmal auf einem Sockel montiert und gesichert wurde. Ob diese Sicherung in der Zeit vor 1945 oder danach bestand, lässt sich heute nicht mit Gewissheit sagen, doch zumindest ist diese Spur ein Indiz dafür, dass sie einmal ausgestellt worden sein könnte.

Im Skulpturenbestand des Kunstmuseum Stuttgart stellt die Plastik ein einzigartiges Werk der Kunst im Nationalsozialismus dar, das einerseits das einzige Werk des Bildhauers Joseph Zeitler in der Sammlung ist, das den Zweiten Weltkrieg überstand, und das andererseits seit seinem Erwerb wegen seiner historischen und ideologischen Belastung nie öffentlich gezeigt wurde. Seine Ausstellung und Vermittlung stellt an das Kunstmuseum besondere Herausforderungen, es macht eine umfangreiche Kontextualisierung und Kunstvermittlungsarbeit notwendig. Aber gerade deshalb ist dieses Werk so wichtig, denn es dokumentiert eine Werk- und Lebensphase des Bildhauers, die bis heute vollkommen ausgeblendet worden ist. Bei der Betonung der „Volkstümlichkeit“ und des „humoristischen Charakters“ von Zeitlers Arbeiten wird in der Regel übersehen, dass gerade sie die Anpassungsbereitschaft und den ideologischen Konformismus des Bildhauers beförderten. Der „volkstümlich“ und antimodernistisch eingestellte Künstler sah im Nationalsozialismus seine neue Chance und scheute in seiner Kriegsplastik auch nicht davor zurück, Propagandakunst zu gestalten, die sich nationalsozialistischer Ideologie und herabsetzender Stereotypen bediente.

Das Beispiel von Zeitlers Plastik zeigt, wie wichtig es bis heute weiterhin ist, ein umfassendes und differenziertes Bild vom Leben und Werk von (heute oft nur mehr lokal und regional bekannter) Künstler:innen zu zeichnen, in deren Biografie oft die Zeit des Nationalsozialismus ausgespart wird aus der Befürchtung heraus, auf dieser könnte ein Schatten liegen.

Endnoten

- 1 Die Literatur über Zeitler ist nicht umfangreich und beschränkt sich auf wenige Artikel und Aufsätze, die in den 1930er und anlässlich seines 70. Geburtstages erschienen. Bis zu seinem Tod erschienen dann noch einige Artikel in den Stuttgarter Tageszeitungen, die aber im Wesentlichen nur das wiederholten, was auch zuvor schon über den Künstler geschrieben worden war: Felix Schuster, „Der Bildhauer Josef Zeitler“, in: *Schwäbisches Heimatbuch 1937*, Stuttgart 1937, S. 56-66 (mit Illustrationen); Erwin Bareis, „Jubilare des Stuttgarter Künstlerbunds“, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, April 1941; Erwin Bareis, „Josef Zeitler. Zu seinem 70. Geburtstag“, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, Nr. 263, 25.9.1941, S. 2; A. Steinbrenner, „Der Bildhauer Professor Joseph Zeitler“, in: *Stuttgarter Leben*, 15. Jg., Heft 10, S. 10-11, S. 35-37 (mit Illustrationen); K. H. Bühner, „Prof. Joseph Zeitler 70 Jahre“, in: *NS-Kurier*, 25.9.1941. In der Wikipedia gibt es einen ausführlichen Eintrag zu Leben und Werk von Joseph Zeitler mit der illustrierten Liste vieler seiner Werke als Architekturbildhauer in Stuttgart. Diese ist jedoch bei weitem nicht vollständig. Die Plastik *In Polen brummt ein wilder Bär* und andere, im NS entstandene Werke wie *BDM-Bauernmädels, Lauter Lügen, Kampf, Wiedergeburt der Nation und Sieg* sind nicht enthalten. Überhaupt geht der Artikel nicht auf Zeitlers NSDAP-Mitgliedschaft und seine Nähe zur NS-Stadtverwaltung in Stuttgart ein.
- 2 Bei Recherchen im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, im Stadtarchiv Stuttgart und im Kulturamt der Stadt im ersten Halbjahr 2023 konnten keine Unterlagen über die Herkunftsgeschichte und ihren Verkauf an das Kulturamt im Jahr 1981 ermittelt werden. Im Stadtarchiv Stgt. wurden die Akten zum Projekt *Zeitgeschichte* durchgesehen mit den Signaturen 1037 Nr. 66 Angebote, 1037 Nr. 203 Ausstellungsobjekte, 1037 Nr. 194 Ausstellungsobjekte, 1037 Nr. 11 Korrespondenzen, 1037 Nr. 63 Ankäufe. Die heute in diesen drei Institutionen für die Anfrage zuständigen Personen konnten keine Auskunft über die Eigentums-geschichte der Plastik geben bzw. entsprechende Unterlagen ausfindig machen. Die Verwaltungs- und Geschäftsunterlagen des WKV und des Kulturamts bis in die 1970er Jahre werden im Stadtarchiv aufbewahrt. In der Künstlerakte von Joseph Zeitler im Kunstmuseum Stuttgart ist die Rechnung über den Ankauf der Plastik vom WKV durch das Kulturamt der Stadt Stuttgart vom 18.12.1981. Diese ist überschrieben mit „Ankauf aus dem Kunstbesitz des Württ. Kunstvereins“, (handschriftlich darunter: „für Projekt *Zeitgeschichte*“). Als Titel wird „Kriegsplastik“ angegeben.
- 3 Zu diesem Thema: Heike Hümmel, *Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches*, Diss. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, Braunschweig 2005; *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Hrsg. von Wolfgang Brauneis und Raphael Gross, München, London, New York 2022; *Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Hg. Wolfgang Ruppert, Köln, Weimar, Wien 2015; Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and survival in Nazi Germany*, New Haven, Conn., 2014.
- 4 Hans D. Christ an Kai Artinger in einer E-Mail vom 10.5.2023; Iris Dressler an Kai Artinger in einer E-Mail vom 15.5.2023.
- 5 Stadtarchiv Stuttgart, 1037 Projekt *Zeitgeschichte*, Nr. 63, Ankauf von Sammlungen und Nachlässen. In der Akte gibt es zu Zeitlers Plastik keine Unterlagen. Auch wird der Name des Bildhauers im Personenindex des Findbuchs des Projekts nicht aufgeführt, was den Schluss nahelegt, dass die Plastik zwar erworben, in dem Projekt schließlich aber nicht berücksichtigt wurde.
- 6 In die Publikationen zu den jeweiligen Ausstellungen fand Zeitler Plastik allerdings keinen Eingang. Sie wurde weder mit einem Foto abgebildet noch besprochen.
- 7 Der Preis war 1600 DM, hinzu kam 6,5 % Mehrwertsteuer (104 DM). Der für heutige Maßstäbe verhältnismäßig „hohe“ Preis für einen Künstler, den in den 1980er Jahren kaum mehr einer kannte, erstaunt. Der Bildhauer Zeitler war den meisten Stuttgartern namentlich nicht mehr präsent, auch wenn es von ihm noch zahlreiche Bauplastiken, Brunnen und Skulpturen an öffentlichen Orten in der Stadt gibt. Doch der WKV hatte in den Jahren 1981 und 1982 Finanzdefizite, die ihm zum Verkauf „seines Kunstbesitzes“ zwangen. Vielleicht rührt daher die „hohe“ Ankaufsumme der Stadt, die ihren Kunstverein mit dem Ankauf zugleich finanziell unterstützte. Traditionell war die Stadtregierung im Vorstand des WKV vertreten und hatte daher Interesse an seinem Wohlergehen. Im „Dritten Reich“ war im Zuge der Gleichschaltung des Vereins der Oberbürgermeister, der Nationalsozialist Dr. Karl Strölin, Vorsitzender geworden. Der ehemalige Vorsitzende, der Bürgermeister Dr. Emil Klein, übernahm 1933 die ehrenamtliche Aufgabe der Geschäftsführung.
- 8 Die Ausstellung wurde vom 16.2.-30.3.1975 im Kunstgebäude am Schlossplatz gezeigt.
- 9 Ausst.-Kat. 150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827 – 1977, Stuttgart 1977, S. 74.
- 10 Felix Schuster, wie Anm. 1, S. 63.
- 11 Staatsarchiv Ludwigsburg, EL 902/20 Bü 92531 Zeitler, Joseph; Spruchkammerbeschluss vom 24.3.1948, Punkt 3.
- 12 Dieses Werk wird in einem Artikel in der Tageszeitung *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 29.11.1941, S. 5, angesprochen und soll auch mit einem Foto abgebildet sein. Leider ließ sich in Stuttgart und andernorts keine Ausgabe der Zeitung finden, in der die Seite 5 vorhanden ist. Auf den mikroverfilmten Ausgaben der Zeitung im Stadtarchiv Stuttgart und in der Rathausbibliothek Stuttgart fehlt jeweils die Seite 5. Eine Anfrage beim Württembergischen Landesarchiv, ob sie eine vollständige Ausgabe der Zeitung besitzen, war negativ; Antwort von Dr. Felix Teuchert an Kai Artinger per E-Mail am 6.6.2023.
- 13 Die Schirmmütze heißt auch *Rogatyuka* oder *Eckenmütze*. Dass es sich hier höchstwahrscheinlich um eine polnische Mütze handelt, darauf machte mich dankenswerterweise Dr. Martin Steinkühler vom Westpreußischen Landesmuseum in Warendorf in einer E-Mail und einem Telefongespräch vom 30.5.2023 aufmerksam.

- 14 Die Schlange im Zusammenhang mit den Kriegsgegner von Deutschland im Ersten Weltkrieg erinnert an eine Radierung des Stuttgarter Malers Christian Adam Landenberger (1862–1927). Dieser kritisierte in seiner Radierung *14 Punkte* (1919) die Kriegspolitik des US-amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson. Er stellte ihn als Clown dar in einem Trikot, dessen Muster an das Sternenbanner erinnert. Am kahlgeschorenen Kopf steckt eine Indianerfeder. Wilson hält in einer Hand ein Papier, auf dem eine Fratze und die Aufschrift „14 Punkte“ steht. Mit der anderen Hand drückt er einen auf dem Boden sitzenden Mann in Uniform – wahrscheinlich ein deutscher Soldat – hinunter. Hinter der sitzenden Figur erhebt sich eine aufgerichtete Schlange. Am 8. Januar 1918 hatte Wilson in 14 Punkten die maßvollen Kriegsziele der USA im Ersten Weltkrieg verkündet. Er konnte sich mit ihnen gegenüber den alliierten Mächten nicht durchsetzen, die auf eine harte Bestrafung und Entmachtung Deutschlands drängten. Seine Schwäche wurde Wilson in Deutschland als falsches Spiel ausgelegt. In Landenbergers Radierung spiegelt sich die Verunglimpfung des amerikanischen Präsidenten in der Weimarer Republik wider. Zur Schlange auch: Heinz Höfchen, Christian Landenberger (1862–1927). Studien zum Werk, Werkverzeichnis der Gemälde und der Druckgraphik, Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz 1982. Auf der Grundlage der Erkenntnisse seiner Dissertation publizierte Höfchen 1986 eine Monografie über den Künstler: ders., Christian Landenberger, Stuttgart 1986 S. 391-392.
- 15 Krzysztof Ruchniewicz, „Die Deutsch-polnischen Beziehungen 1918 – 1939“, in: *Dialog Forum. Perspektiven aus der Mitte Europas*, 9.7.2018, auf: <https://forumdialog.eu/2018/07/09/die-deutsch-polnischen-beziehungen-1918-1939/>, Stand: 6.6.2023.
- 16 Zu Cuhorsts Stadtpräsidentenschaft in Lublin vgl.: Müller 1988, S. 346. – Michael Kißner und Joachim Scholtzysek (Hrsg.), *Die Führer der Provinz. NS-Biographien aus Baden und Württemberg*, Konstanz 2. Aufl. 1999 (Studienausgabe), S. 123, Fn. 78: „Cuhorsts Bruder Fritz war Ende November 1939 für fast ein Jahr als Stadtpräsident nach Lublin gegangen. Vor dort berichtete er wiederholt über Mordaktionen an polnischen Juden, die er von Amts wegen mit vorbereitete, an das Stuttgarter Rathaus [...]“. – Bogdan Musial bezeichnet ihn als Kreishauptmann und gibt als Zeitraum November 1939 bis Juni 1940 an. Als Grund für Cuhorsts frühe Rückkehr aus Polen führt Musial gesundheitliche Gründe Cuhorsts an; vgl. Bogdan Musial, *Deutsche Zivilverwaltung und Judenverfolgung im Generalgouvernement. Eine Fallstudie zum Distrik Lublin 1939–1940*, Wiesbaden 1999, S. 94–96. – Vgl. auch Stefan Bauer, „Hermann Albert Cuhorst (1899–1991). Ein ‚alter Kämpfer‘ als Sonderrichter“, in: Peter Poguntke (Hrsg.), *Stuttgarter Lebenswege im Nationalsozialismus. Sieben Biographien*, Konstanz 2005, S. 96: „[...] Fritz [schrieb an seinen Bruder Albert] schon wenige Wochen nach seiner Ankunft in Polen, dass er und seine Kollegen beschlossen hätten, sich von nun an ‚saumäßig‘ zu benehmen.“
- 17 Das heutige Institut für Auslandsbeziehungen, vor 1945 das Deutsche Auslands-Institut Stuttgart, arbeitete seine Geschichte im Nationalsozialismus auf. Dazu: <https://www.ifa.de/ifa-geschichte/#section3>, Stand: 17.2.2021.
- 18 Ebd. <https://www.ifa.de/ifa-geschichte/#section3>, Stand: 17.2.2021.
- 19 Kunstmuseum Stuttgart, Archiv, Alte Akten, Schenkungen; Brief von Karl Strölin an Erna Piffel in Wien am 19. Mai 1938.
- 20 Hermann G. Abmayr, „Falscher Pass, falsche Religion“, in: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 108, 11.6.2023, S. 26.
- 21 © StadtPalais - Museum für Stuttgart, 2023 Link zum StadtPalais - Museum für Stuttgart: www.stadtpalais-stuttgart.de.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/611/>