

Jutta Held

Widerstand der bildenden Künstler gegen den Faschismus

Peter Weiss hat in seinem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* den Unterschied zwischen einem Emigranten und einem politisch Exilierten folgendermaßen beschrieben:

„daß der eine sich in eine Fremdheit, in ein Vakuum versetzt fühlt, daß ihm das Gewohnte und Heimatliche auf eine schmerzliche Art fehlt, daß er oft nicht verstehen kann oder verstehen will, was ihm widerfahren ist, und daß er sich abwechselnd mit seinen persönlichen Leiden und den Schwierigkeiten der Umstellung und der Versuche, sich im neuen Land anzupassen, herumschlägt, während der andere nie sein Ausgestoßensein akzeptiert, stets die Gründe seiner Vertreibung im Auge behält und um die Veränderung kämpft, die ihm die Rückkehr einmal ermöglichen soll.“¹

Um diese letztere, die politische Auffassung des Exils, soll es hier gehen. D.h. es interessiert uns die Frage, wieweit die bildenden Künstler im Exil – oder auch in der inneren Emigration – in der Lage waren, ihre Kunst gegen den Faschismus einzusetzen, indem sie über diesen aufklärten oder zu einem Bündnis gegen ihn beitrugen. Selbstverständlich wird sich zeigen, daß es zwischen der Daseinsform eines Emigranten und eines politischen Exilierten im Sinne von Peter Weiss Übergänge und Zwischenstufen gibt.

Für die Verfolgung der Künstler gab es neben sogenannten rassistischen und politischen Gründen, die für alle Bürger galten, noch die dritte Möglichkeit, daß sie aufgrund der Form und Wirkungsweise ihrer Kunst verfemt wurden. Diese Verurteilung der Avantgarde-Kunst erfolgte selbst dann, wenn Inhalte und Bedeutungen, welche die Künstler selber ihren Werken beimaßen, von den durch die Nazis gewünschten Inhalten nicht weit entfernt waren. Hier soll uns vor allem beschäftigen, welche Konsequenzen die zunächst unpolitischen Künstler aus der aggressiven Ablehnung ihrer Kunst zogen.

Nun ist es an sich nichts Neues, daß die ästhetischen Auseinandersetzungen auch eine politische Dimension haben. Im Medium der Kunst werden ja seit je soziale Konflikte oder Strategien auf symbolischer Ebene ausgetragen oder entwickelt. Mit dem Erstarken der Arbeiterklasse und den damit unverhohlener geführten Klassenkämpfen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurden auch die kulturellen Praxisformen direkter in diese Auseinandersetzungen einbezogen. Das mag zum Teil die geradezu übermäßige Politisierung der Diskussion um die künstlerische Avantgarde erklären, die bereits vor dem ersten Weltkrieg, erst recht aber nach 1917/18 zu beobachten ist.²

Die Avantgarde, d.h. die Kunst der klassischen Moderne, war nach dem ersten Weltkrieg objektiv mit dem bürgerlichen, liberalen Staat verbunden, wenngleich die Künstler das subjektiv oft auch anders wahrnahmen.³ So war es kein Wunder, daß sie sowohl von rechts als auch von links angegriffen wurde.

Von rechts wurden dieser Kunst Nihilismus und destruktive Tendenzen vorgeworfen. Die Verzerrung oder Auflösung der gegenständlichen Motive, der menschlichen Figuren vor allem, war dabei die Grundlage dieser Kritik. Die Moderne als Symptom geistiger Erkrankung zu diffamieren gehörte ebenfalls schon vor dem ersten Weltkrieg zu den Stereotypen⁴ und wurde z.B. von dem Psychoanalytiker C.G. Jung (1932) auf Picasso angewendet.⁵ Rassistische und nationalistische Argumente kamen hinzu, und seit 1917/18 taucht sofort der Vorwurf des Kulturbolschewismus auf.⁶ So waren alle Begriffe, mit denen die Nazis die Kunst der Avantgarde angriffen, bereits vor 1933 in Gebrauch.

Die Ablehnung der Avantgarde durch die Linke war nie derart einhellig wie die von rechts. Das hing damit zusammen, daß zumindest *eine* avantgardistische Richtung der Moderne, die

geometrisierende Abstrakte der Konstruktivisten, sich in Rußland zunächst als die Kunst der Revolution Geltung verschaffen konnte. So verhielt sich die Linke auch in Deutschland gegenüber dieser Kunst differenzierter. Die Asso, in der sich in den späten 20er Jahren die wichtigsten kommunistischen und kritischen Künstler zusammengeschlossen hatten, arbeitete z. B. mit der Gruppe „Die Zeitgemäßen“ zusammen. Diese Künstlervereinigung, die sich 1924 in Berlin konstituiert hatte und in der Nerlinger ein führendes Mitglied war, ging vom Konstruktivismus aus.⁷

Andererseits wurde vehement darum gestritten, ob die avantgardistische Formensprache für eine politisch fortschrittliche künstlerische Aussage geeignet sei oder nicht. Diese Diskussion zog sich bekanntlich bis zu der berühmt gewordenen Expressionismusdebatte hin, die 1937/38 vom Exil aus in der Zeitschrift „Das Wort“ geführt wurde.⁸ Hier ging es allerdings im wesentlichen um die Literatur. Auslösender Faktor der Debatte war die Tatsache gewesen, daß der frühere Expressionist Gottfried Benn sich zum Faschismus bekannte. Damit hatte die extremste These, die in dieser Diskussion aufgestellt wurde, eine Grundlage, nämlich die von Kurella, daß die logische Konsequenz des Expressionismus – d. h. der Avantgarde – der Faschismus sei. Diese These nahm Kurella zu Ende der Debatte allerdings teilweise zurück.⁹

Es scheint mir bezeichnend zu sein, daß die wenigen Autoren, die aus dem Bereich der bildenden Künste in die Expressionismus-Debatte eingriffen, mit Ausnahme von Vogeler alle im französischen Exil lebten, und daß sie – wieder mit Ausnahme von Vogeler – für den Expressionismus votierten oder jedenfalls Entwicklungsmöglichkeiten in der avantgardistischen Moderne sahen, die zum sozialistischen Realismus hinführten oder von ihm genutzt werden könnten. Sie wollten jedenfalls diese Kunst nicht dem Gegner preisgeben. Dabei spielte sicher zum einen das Motiv eine Rolle, das vermutlich Brecht davon abhielt, in die Debatte einzugreifen, nämlich die Gefahr, durch die abgrenzenden Argumentationen die Exilkünstler eher zu trennen, statt sie im Sinne der Volksfrontpolitik zusammenzuschließen. Dies mehr strategische Moment war für die bildenden Künstler aber m. E. nicht ausschlaggebend. Entscheidend muß vielmehr gewesen sein, daß die bildenden Künstler und Kunstkritiker in Frankreich gerade 1937 den Höhepunkt tatsächlich praktizierter Volksfront erlebten, soweit diese sich in künstlerischen Aktivitäten realisieren lassen konnte. Die bildenden Künstler haben vielleicht weniger zur Theorie des Realismus beigetragen, wohl aber zu seiner praktisch-künstlerischen Entwicklung. Und zwar war es das Bild *Guernica* von Picasso, das scheinbar schlagartig die Diskussion um die Moderne und um den Realismus änderte.¹⁰ Picasso hat dieses Bild im Auftrag der spanischen Republik 1937 für den spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris gemalt. In dieser Ausstellung präsentierte sich die von faschistischen Truppen bekämpfte spanische Republik der Weltöffentlichkeit und warb um Solidarität. Picasso hat zum Thema seines Bildes den Luftangriff der deutschen Faschisten gewählt, bei dem das baskische Städtchen Guernica zerstört wurde. Über die weltanschauliche Festlegung des Expressionismus auf Nihilismus oder gar Faschismus, auf zerstörerische, bestenfalls bloßlegende, analytische Qualitäten war Picasso mit seinem Bild souverän hinausgegangen. Die Frage, ob die Avantgarde zu einer politisch fortschrittlichen Kunst beitragen könne, war von diesem Bild *praktisch* beantwortet worden. Mit modernsten künstlerischen Mitteln klagt Picasso den faschistischen Terror an und mobilisiert gegen ihn. Die neue Qualität, die Picasso damit in die Avantgarde- und Realismusk Diskussion einbrachte, beruhte darauf, daß sich auf dieses Bild alle einigen konnten: die Künstler, die allein an ästhetischen, formalen Problemen interessiert waren, die Linken, denen es um politische Ziele ging, die bürgerliche Öffentlichkeit, die sich für Kunst interessierte oder die der Faschismus aufgeschreckt hatte. Alle Parteien erkannten sowohl den Avantgardismus der Kunst als auch die politische Stoßrichtung dieses Bildes an. Es wurde zu *dem* Symbol des Antifaschismus.

Die von dem bürgerlichen Kunstkritiker Christian Zervos herausgegebenen Zeitschrift *Cahiers d'Art* widmete dem vom Faschismus bedrohten Spanien, Guernica und Picasso 1937 mehrere Hefte.¹¹ Paul Eluard schreibt seine Verse *La Victoire de Guernica* und sein Hommage auf Picasso *Paroles peintes*.¹² Zervos nennt Picassos Bild sein humanstes Werk. Großartig sei es nicht aufgrund seiner künstlerischen Intentionen, sondern durch die Gefühle, die sich ihm eingeprägt haben und die seine Substanz ausmachten: die Erscheinungen der Not, der

Angst und des Schreckens. „Und über soviel Trauer erhebt dennoch der Vogel seinen lebendigen Gesang, und der Stier, wie die geflügelten Genien der antiken Mythologie, betrachtet das zerstörerische Werk der Menschen“.¹³

Das klingt fast wie eine Entgegnung auf Kurrellas Vorwurf, die Moderne sei einzig mit ihren eigenen künstlerischen Mitteln beschäftigt.

Ich möchte hier noch eine Passage aus der Besprechung des Bildes von Johannes Wüsten zitieren, die in der Picasso-Literatur fast unberücksichtigt geblieben ist.¹⁴ Wüsten war Schriftsteller und Graphiker und lebte als Kommunist im französischen Exil. Er starb 1943 im Zuchthaus Brandenburg-Görden. „Picassos großes Werk, die Bombardierung Guernicas, bleibt, was die Kraßheit anlangt, dem Dixschen *Schützengraben* nichts schuldig. (Wer hätte übrigens den unrealen Formen solch realistisch greifbares Grauen je vorausgesagt!) Es mögen sich andere und an anderer Stelle mit dem Wert des Bildes für die Kunst befassen. Was mich packte und sofort – und gleich im Sinne dessen, was vom Defaitisten Dix zum kämpferischen Wiedertäufer Grünewald die Brücken schlägt – das ist der Stier, der sich aus der Katastrophe erhebt: unerschüttert harrt er inmitten der Hölle. Kein Muskel denkt an Flucht in dieser allgemeinen Flucht. Mit bösen, scharfen Hörnern sucht er, nervös peitscht sein Schwanz – er sieht nur den Gegner noch nicht, auf den er sich augenblicks stürzen wird...“

Goya, Picasso, das spanische Volk und sein Widerstand werden 1937 in eins gedacht. Man vergleicht den Aufstand gegen die Franzosen in Madrid 1808, den Goya gemalt hat, mit dem Kampf um Madrid 1936.¹⁵ Wenn man den Beobachtungen der Zeitschrift *Cahiers d'Art* glauben darf, so war auch das politische Problem der Avantgarde, das in ihrer Esoterik bestand, mit einem Schlag gelöst. Picassos *Guernica* wurde von allen verstanden. Ozenfant¹⁶ beobachtete, wie eine kleinbürgerliche Frau ihrer Tochter erklärt: „Ich verstehe nicht, was dargestellt ist, (...) aber es berührt mich seltsam (...), als ob man mich in Stücke zerrisse, (...) der Krieg (...) ist schrecklich, (...) armes Spanien!“ Avantgarde, Volkstümlichkeit und Volksfrontpolitik waren durch den historischen Moment des westeuropäischen Widerstands gegen den Faschismus zu einer Einheit geworden. Auf dem Zweiten Internationalen Kongreß zur Verteidigung der Kultur, den die Schriftsteller 1937 an wechselnden Orten, in Madrid, Valencia, Barcelona und in Paris abhielten, spielte das Problem „Avantgarde contra Volkstümlichkeit“ denn auch keine Rolle mehr. Gerade die Verankerung der spanischen Kunst in der volkstümlichen Kultur, die im Bürgerkrieg erlebt wurde, wirkte sich auf diese Diskussion aus.

In der weiteren Geschichte von Picassos *Guernica* bis auf unsere Tage hat sich die politische Potenz dieses Bildes bewährt. Trotz seiner avantgardistischen Form ist es von den breiten Massen, die es betrifft, verstanden und akzeptiert worden.

Picassos Bild und seine Rezeption wirkten sich auf die Interpretation der Avantgarde insgesamt aus. Diese wird nun vor dem Hintergrund des antifaschistischen Kampfes gesehen, sie wird daraufhin geprüft, was sie zu ihm beitragen kann. In dieser Weise interpretiert Duthuit die Werke von Henri Laurens, seine kubistischen Umformulierungen von Aktfiguren und Köpfen, die zunächst eher unpolitischen Charakter haben. „Jedoch scheint es seine Mission zu sein“, schreibt Duthuit, „aus der Dunkelheit unseres historischen Kampfes dennoch einen Tropfen Freude und Heiterkeit zu gewinnen“.¹⁷

Die Künstler aus dem Umkreis von Picasso, so Miró und Julio Gonzalez, wandten sich mit Empörung gegen eine Interpretation ihrer Kunst als reine Formmuster, im Sinne abstrakter Kunst.¹⁸ Hans Hartung, der früh abstrakte Bilder malte und vor den Nazis ins französische Exil auswich, schreibt in seiner Selbstbiographie zwar, daß er trotz seines Hasses auf den Faschismus an den Agitationen nicht teilnahm. Doch lehnte er die geometrisierende abstrakte Malerei Delaunays, die unter dem Motto *Realités Nouvelles* ausgestellt wurde, mit einem Argument ab, welches das neue humane Engagement der modernen Kunst einbezieht: „Schöne *Réalités Nouvelles*“, wo der Mensch ausgeschlossen war und wo nur noch Ästheten herrschten. „Ich hatte diese Eliminierung jeglicher menschlicher Sensibilität (durch die Konstruktivisten ist gemeint) abgelehnt“. Und: „Die Welt dringt von neuem in die Kunst ein“.¹⁹ Hartung war einer der ersten Künstler, die in Frankreich den abstrakten Expressionismus, den Tachismus der Nachkriegszeit, vorbereiteten. Auch diese Kunst, die sich als emotionale,

menschliche Alternative zur „Maschinenkunst“ des Konstruktivismus verstand, hatte indirekt also in der ebenfalls gestischen Kunst der Volksfrontkünstler eine Wurzel, sicher ihre beste. Die seelische Erregung, die diese Kunst übermitteln soll, leitet sich aus dem Willen zum Widerstand her, der alle Kräfte, nicht zuletzt die Gefühle der politisch engagierten Künstler aktivierte. Diese Emotionalisierung der Kunst setzte, zurückhaltend zwar, bereits Ende der 20er Jahre ein und signalisiert, daß die esoterischen, das breite Publikum abweisenden Positionen der Kunst teilweise zurückgenommen wurden. Das ist sicher auch eine Wirkung der ja nicht unberechtigten Kritik der Faschisten an der Hermetik der modernen Kunst. In den 30er Jahren gewinnt diese Emotionalität dann zunehmend eine antifaschistische Stoßrichtung.

Mit der Malerei Hartungs berühren wir bereits die Frage, welches der Beitrag der deutschen Künstler in der inneren Emigration oder im Exil zum antifaschistischen Widerstand war. Die Politisierung des Selbstverständnisses dieser Künstler unter dem Eindruck des Faschismus vollzog sich unterschiedlich rasch und ging unterschiedlich weit. Dabei denke ich nicht an die kommunistischen und sozialkritischen Künstler wie Grosz oder die Grafiker und Maler der Asso, die bereits vor 1933 mit ihren künstlerischen Mitteln den Faschismus zutreffend analysiert hatten und ihren aktiven Widerstand mit dem Gefängnis oder KZ büßen mußten wie Fritz Schulze, Kurt Schumacher, Hans und Lea Grundig und viele andere. – Vielmehr will ich hier in erster Linie auf die zunächst apolitischen Künstler der Avantgarde eingehen.

Die Anerkennung der extrem modernen, d.h. zur Abstraktion tendierenden Kunst hatte sich nach dem Ersten Weltkrieg allmählich vollzogen, indem diese Kunst von ihrem Publikum als innerliche, subjektive Gegenwelt zur nicht mehr akzeptierten Realität gesehen wurde. Das Programm, auf die Darstellung einer durch den Menschen zerstörten und aus dem Gleichgewicht gebrachten Welt zu verzichten, wie es z.B. Franz Marc vertrat, fand langsam Zustimmung.

Dieser Rückzug aus der Realität zieht, wie Kurella richtig gesehen hat, die politische Hilflosigkeit der meisten dieser Künstler notwendig nach sich. Manche Maler sind davon überzeugt, daß es sich bei der staatlichen Kunstpolitik der Nazis, soweit sie sich gegen ihr Werk richtet, um einen Irrtum handeln muß.²¹ „Was mich betrifft“, schreibt Schlemmer noch 1937 an Gerhard Marcks, „woher eigentlich dieser sinnlose Haß?“²² Nolde, der seit 1920 Mitglied der NSDAP war, schreibt in seiner Autobiographie:²³ „In Vorträgen wurde unsere freie, endlich deutsch gewordene Kunst geschmäht und erniedrigt. Die Bezeichnung Kulturbolschewismus wurde geprägt (. . .). Ich schrieb, daß ich als geborener Bauernsohn von neun hintereinander, auf dem gleichen Hof wohnenden Geschlechtern der erste sei, der von dort in die Welt ausgezogen wäre, ich sei nicht entartet, meine Kunst sei gesund und stark“. Auch Schlemmer glaubt, durch Appelle an die Spitzen des faschistischen Staates das ihm angetane Unrecht als Irrtum aufklären und Gerechtigkeit erwirken zu können. Unbegreiflich ist ihm, daß seine Werke, „rein künstlerische Werte, die nur, weil sie eigenwillig, neuartig, andersartig sind, gleichgesetzt werden mit Bolschewismus“.²⁴ Damit trifft er das Selbstverständnis der Mehrzahl der Avantgardenkünstler genau. In der Tat hatten sie mit Bolschewismus wenig im Sinn. Pankok schreibt am 15. 10. 1933 an Alfred Rosenberg und beschwert sich, daß seine Bilder aus einer Ausstellung entfernt worden seien:²⁵ „Dieses Vorgehen gegen meine aus reinem Herzen entstandenen Werke könnte ein Vorgehen gegen einen Maler sein. Es ist aber mehr (. . .). Wenn diese meine Bilder das Licht des Tages scheuen müssen, dann muß auch die große Vergangenheit ausgelöscht werden, dann muß das Volk vor Cranach, Dürer, Grünewald und Konrad Witz geschützt werden.“ Pankok glaubte damals noch, seine Christusbilder, um die es ging, retten zu können, indem er sie in die deutsche Tradition einreichte, als ob dieses Erbe irgendeine Verbindlichkeit für die Nazis gehabt hätte. Er schuf in der Folge Bilder, die zu den eindeutigsten antifaschistischen gehören, die in Deutschland entstanden.

In diesen Schreiben geht es den Künstlern allein darum, aufzuklären, daß die eigenen Werke der Kunstpolitik der Nazis nicht entgegenstehen. Sie betonen, so auch Karl Hofer, das deutsche Wesen des Expressionismus.²⁶ Auch von Kunsthistorikern, so von Carl Georg Heise, wurde der fragwürdige Versuch unternommen, den Expressionismus als deutsche Kunst zu retten und über den sogenannten linken, den Strasser-Flügel der faschistischen Bewegung die Kunstpolitik in diesem Sinne zu beeinflussen. 1933 empfahl auch Kandinsky noch seinem

Kollegen Baumeister, er solle im „Kampfbund für Deutsche Kultur“ mitarbeiten, der ja gerade dazu eingerichtet worden war, um die faschistische Kunstpolitik durchzusetzen.²⁷ Seit Hitlers Rede vom 1.9.1933 gegen die Einbeziehung der Avantgarde in die Nazibewegung waren diese Versuche, die eigene Kunst durch Eingliederung in das faschistische ideologische System zu retten, zum Scheitern verurteilt.

Konsequenter und reiner hält Paul Klee den Geltungsanspruch des bürgerlichen Avantgarde-Künstlers aufrecht, dessen persönliche, metaphysisch überhöhte Subjektivität er als Antithese zur Wirklichkeit entwickelte.²⁸ Er schreibt in einem Brief an seine Frau von 6.4.1933: „Von mir aus etwas gegen so plumpe Anwürfe zu unternehmen, scheint mir unwürdig. Denn: wenn es auch wahr wäre, daß ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert. Diesen meinen persönlichen Standpunkt, der meint, daß ein Jude und ein Ausländer an sich nicht minderwertiger ist als ein Deutscher und Inländer, darf ich von mir aus nicht verlassen, weil ich mir sonst ein komisches Denkmal für immer setzte. Lieber nehme ich Ungemach auf mich, als daß ich die tragikomische Figur eines sich um die Gunst der Machthaber Bemühenden darstelle.“²⁹

Ähnlich wie Klee lehnte auch Käthe Kollwitz es ab, Lügen und Mißverständnisse aufzuklären. Ein gutmeinender Freund hatte vorgeschlagen, durch einen Brief an Göring und Goebbels ihrer Kunst unter neuem Vorzeichen, nämlich ebenfalls als Zeugnis deutschen Wesens, Anerkennung zu sichern und die Beeinträchtigung ihrer Arbeit unterbinden zu lassen. Sie schreibt die berühmt gewordene Entgegnung: „Glaub mit, Bonus, wenn der Verfasser sagt, die Seelen von Unzähligen im Arbeiterstand glühten für mich, so hören sie sicher auf, das zu tun, wenn ich ‚ehrentoll wieder anerkannt‘ werde. Ich will und muß bei den Gemaßregelten stehen. Die wirtschaftliche Schädigung, auf die Du hinweist, ist eine selbstverständliche Folge. Tausenden geht es ebenso. Darüber muß man nicht klagen.“³⁰ Genauso wie Klee erkennt sie von Anfang an, daß eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihrer Kunst und den politischen Zielen der Faschisten besteht. Ein entscheidender Unterschied besteht nur in der Begründung dieser kompromißlosen Haltung. Maßgebend ist für Käthe Kollwitz nicht die Arbeit an dem Mythos ihrer künstlerischen Persönlichkeit, die die Distanz zu den Machthabern gebietet. Die Integrität ihrer Kunst steht und fällt vielmehr mit ihrer unbeeinträchtigten Verbindung zur Arbeiterklasse – dafür war sie Frau und Sozialistin. Über die individualistische Gegnerschaft der Avantgarde-Künstler zum Faschismus geht sie damit weit hinaus.

1936, als die Olympiade in Deutschland durchgeführt wurde und deshalb mit Rücksicht auf die ausländischen Besucher gewisse Lockerungen im Bereich der Künste erfolgten, hofften viele Künstler von neuem auf eine grundsätzliche Erleichterung ihrer Lage. Erst mit der Ausstellung der sogenannten Entarteten Kunst, die am 19. Juli 1937 in München eröffnet wurde, erkennen sie endgültig, daß kein Bündnis mit diesem Staat zu schließen ist, daß sie ihre künstlerische Identität nur in der Gegnerschaft zu ihm bewahren können. Das heißt also, daß weniger die gesamte menschenfeindliche und auf Krieg drängende Politik der Nazis ihre Verurteilung dieses Regimes bewirkten als vielmehr nur die direkt gegen die Künstler und ihre Arbeit gerichteten Aktionen.

Den meisten in Deutschland gebliebenen Künstlern bleibt keine andere Wahl, als sich total zurückzuziehen. Sie lassen sich in verborgenen, ländlichen Gegenden nieder und versuchen, hier unbemerkt im Stillen an ihrer Kunst weiterzuarbeiten, sofern es ihre materielle Situation gestattet. Baumeister stellt mit einiger Verwunderung fest, daß dieser aufgezwungene Rückzug aus der Öffentlichkeit seiner Kunst sogar zugute kam. Er schreibt 1942 an Rasch, den Wuppertaler Industriellen, für den er arbeitete, um seinen Lebensunterhalt zu sichern: „Sind die Gründe klar, warum diese furchtbare Zeit sich so günstig auf meine private Malerei bis jetzt auswirkt? Zwar hört der Wunsch nicht auf, daß sich diese allzu drückenden Verhältnisse endlich ändern mögen. Es ist grausam hart, jetzt zu bleiben, was man ist. Nicht nur die akuten Gefahren der Mächte, sondern die ganze zukünftige Unsicherheit ergeben den Hexenkessel des Daseins. Andererseits ist man ganz privat geworden. Es gibt keine Verbindung zur Öffentlichkeit mehr (. . .). Die eitlen Belange sind weggefallen. Der Standpunkt steht um so klarer und dank einem Auskommen (. . .) ist die Unabhängigkeit in gewissem Sinn größer geworden. Die Gedanken und Empfindungen sind reiner . . .“³¹

Da die Realität von diesen Künstlern grundsätzlich als Gegensatz, als Kompromittierung reiner Subjektivität erlebt wurde, auf welche die Avantgarde ihre Kunst gründete, ist nur konsequent, daß der Rückzug in die inneren Vorstellungswelten als Befreiung von allen Resten an hemmenden Bindungen und Anforderungen empfunden wurde. „Es steht für mich fest“, schreibt Baumeister, „daß der Freiheitsbegriff und das Unbekannte die Motoren des Künstlers sind“.³² Die eigenen Entdeckungen, das Unbekannte, nicht das alle Bedrängende, Bekannte, nämlich die Realität des Faschismus, begründet diese Kunst. Durch den Faschismus isoliert, ziehen diese Künstler die letzten Konsequenzen aus dem Selbstverständnis der Avantgarde. Allerdings gewinnt diese Verweigerung gegenüber der Realität in diesem historischen Moment bis zu einem gewissen Grad positive Qualität, d.h. sie wird zu einer zumindest passiven Entscheidung gegen den Faschismus. Die Künstler bestätigen in ihrer Lebensweise und Arbeit, die sie vor dem Zugriff des Faschismus zu retten versuchen, die für den einzelnen identitätszerstörenden Auswirkungen dieses Regimes. In manchen Äußerungen klingt an, daß die Künstler diese implizit antifaschistische Potenz ihrer Haltung und Kunst auch in ihr eigenes Selbstverständnis aufnehmen. Meistermann schreibt: „Die Frage, mit der ich leben mußte, war seit langem: was ist ein Maler in dieser Welt, in einer Nation, zu der er im Gegensatz stand? Die Frage der Rechtfertigung eines Tuns, das nichts mit jener Zeit zu tun hatte. Von dieser Welt war meine Sache nicht . . .“.³³ Schlemmer sieht denn doch, daß, entgegen aller Avantgarde-Theorie, seine soziale Lage und die unübersehbar verheerenden politischen Zustände auch in seiner Kunst und in seinem künstlerischen Bewußtsein Spuren hinterließen: „Kann der sensible Künstler den Kopf in den Sand stecken und als reiner Tor durch eine verhängnisvolle Gegenwart taumeln? Zum mindesten wird sich die kritische Atmosphäre im Bild spiegeln“.³⁴ Seine Figuren, die er seit 1935 wieder zu malen beginnt, begeben sich „ins Dunkel (. . .) aus innerer und äußerer Not“, schreibt Schlemmer. „Ich komme vom Hellen, Allzuhellen und gehe ins Dunkel, aus natürlichen und fast möchte ich sagen, politischen Gründen. Aus natürlichen, weil sich noch immer die Extreme berühren und auf allzu viel Licht der Schatten folgte – aus politischen? – ja nun, um bewußt ins Dunkel zu treten, um sich zu reservieren, was mir möglich erscheint, wenn aus einem fast schwarzen Grund nur wenig Helligkeit aufleuchtet . . .“ „Heroische Einsamkeiten schaffen – das ist auch ein Zeitbild“.³⁵

Dabei erkennen Künstler wie Schlemmer und Baumeister, die noch bis Ende der 30er Jahre Kontakte zum Ausland aufrechterhalten konnten, auch die Beschränkungen ihrer Lage im Vergleich zum Exil. Schlemmer schreibt am 23.7.1939, nachdem er Thomas Manns offenen Brief an die Bonner Universität gelesen hatte: „Wäre ich Emigrant und im Ausland lebend und wäre mir geschehen, was M. (= Thomas Mann) geschah, so wären wahrscheinlich alle Zweifel behoben (. . .). So aber, im Lande lebend, tagtäglich mit oder ohne Willen paktierend mit den Zuständlichkeiten, fühlt man sich zumindest zwiespältig, wo nicht zerrissen und in Sorge, welche psychischen Folgen solcher Zustand auf die Dauer mit sich bringt“.³⁶ Und Baumeister schreibt 1942 in dem bereits zitierten Brief: „Ein Bekannter teilte mir vor kurzem einen Ausspruch Picassos mit, den jener vor kurzem besuchte: ‚Man soll die Kunst nur maltrahieren, der Künstler arbeitet immer contre quelque chose. Ich bin wie ein Basketballspieler, ich schleudere meinen Ball gegen die Wand. Ohne Wand fliegt er ins Leere‘. Sehr gut! Hier sind aber die Wände so auf uns zgedrückt, daß man nicht mehr ausholen kann“.³⁷

Diese Künstler standen konsequent zu ihrer Kunst, mit der sie ihre persönliche Integrität verbanden, und sie nahmen Einschränkungen und Verfemungen dafür in Kauf. Sie sahen aber auch, daß bei diesem Öffentlichkeits- und Realitätsverlust sie ihre Kunst zwar rein bewahren konnten, daß sie aber auch in die Enge getrieben wurde, d.h. keine neuen Dimensionen gewann, wie es im Exil möglich war.³⁸

Politik und Zeitgeschehen werden eher für die exilierten Künstler als für die in Deutschland gebliebenen zur beherrschenden künstlerischen Kategorie. Das Werk von Schmidhagen ist für einen Vergleich geeignet. Er war 1936 als Zweiundzwanzigjähriger in die Schweiz gekommen, nicht aus politischen Gründen, sondern um seine schwere Lungenkrankheit auszuheilen. Unter dem Einfluß von Ludwig Renn stellt er zwei große Holzschnittserien her, *Guernica* und *Die andere Front*, die sich beide mit dem faschistischen Überfall auf Spanien beschäftigen. Aus der Arbeit an *Guernica* heraus schreibt er an Renn: „Immer habe ich bei der

Arbeit den Klang Deiner politischen Gedichte im Ohr und meine Gedanken sind viel bei der Kollwitz“, und: „Was meine Kunst betrifft, so wäre ich in Deutschland zur Untätigkeit verdammt, denn seit ich die Holzschnitte arbeite, will ich nichts anderes mehr als die sozialistische Kunst“.39 Als er 1939 nach Deutschland zurückkehren muß, beginnt er den Zyklus *Genius*, an dem er bis kurz vor seinem Tode im Jahre 1945 arbeitet. Hierüber schreibt er 1940: „Wenn Du so willst, ist es eine Apotheose auf den Wahnsinn des Lebens (. . .), es ist das Thema des menschlichen Lebens schlechthin und im erweiterten Sinne das Thema des Krieges“.40 Schmidhagen hat seine antifaschistische Haltung keineswegs aufgegeben. Es finden sich im dritten Teil des Zyklus sogar Arbeiten, die den Krieg und die Verfolgungen in Deutschland thematisieren. Aber er bettet diese Geschehnisse doch in einen übergeordneten, metaphysischen Rahmen ein. Überirdische Mächte, der Genius, bestimmen das Schicksal der Menschen. Die Ohnmacht gegenüber der Realität, die der Künstler in Deutschland erlebt, lassen ihn seine Ansätze zu einer sozialistischen Kunst zurücknehmen.

Im Exil wurden die künstlerischen Aussagen auch der bürgerlichen Künstler konkreter und kämpferischer, ihre Perspektiven sozialer. Die Arbeiten aus den 30er Jahren von Max Ernst und Oskar Kokoschka, die zu den prominentesten Exilkünstlern gehören, bezeugen es. Max Ernst lebte bereits in den 20er Jahren in Paris. Er gehörte zu der Gruppe der Pariser Surrealisten. An der großen Surrealisten-Ausstellung, die im Januar 1938 in Paris stattfand, war er noch maßgeblich beteiligt.41 Die antibürgerlichen Provokationen, die Diskreditierung bürgerlicher Kultur und Kunst, die die Surrealisten zum Programm hatten, feierten in dieser Ausstellung noch einmal Triumphe, obwohl längst auf der Tagesordnung stand, diese bürgerliche Kunst und Kultur gegen ihre Selbstzerstörung im Faschismus zu verteidigen. Max Ernst, wie auch andere Surrealisten, versuchte in dieser Ausstellung noch durch erotische Anstößigkeiten zu schockieren.

Neben seiner Zugehörigkeit zu dieser surrealistischen Avantgarde hatte Max Ernst aber auch zum Aufbau des politischen Zusammenhalts der deutschen Künstler im Exil beigetragen. Er arbeitete bereits 1936 im Kollektiv deutscher Künstler mit und gehörte im Mai 1938 zu den Gründungsmitgliedern des Freien Künstlerbundes in Paris.42

Im September 1938 kam es zum Bruch zwischen den Surrealisten um André Breton und dem Dichter Eluard. Letzterer, der für die kommunistische Zeitschrift *Commune* arbeitete, hatte sich gegen die Schrift der Surrealisten gewandt *Weder euren Krieg noch euren Frieden*, in der die Surrealisten glaubten, einen unabhängigen revolutionären Standpunkt außerhalb des faschistischen und kommunistischen Lagers einnehmen zu können.43 Max Ernst verläßt daraufhin ebenfalls die Gruppe der Surrealisten. Außer seiner Solidarität mit seinem Freunde Eluard mag er auch zwischen seiner Zugehörigkeit zu den Surrealisten und der Zusammenarbeit mit den deutschen Antifaschisten einen Widerspruch gesehen haben, den er jetzt im Sinne des antifaschistischen Bündnisse, gemeinsam mit Kommunisten, auf diese Weise löste.

Max Ernst hatte schon 1933 mit seinem Bild *Europa nach dem Regen I* auf die zu befürchtenden Verheerungen durch den Faschismus hingewiesen. 1940 – 42 malte er *Europa nach dem Regen II*. Hier sind die Verheerungen nicht aus weiter Distanz, sondern nah gesehen, eine verwüstete Erde, auf der keine Zeichen menschlicher Kultur mehr zu erkennen sind. Versteinerte Tote, Figurationen, die an zerissene oder zerfetzte Gegenstände denken lassen, deuten auf den Krieg hin.

Seit den 20er Jahren schuf Max Ernst Variationen zu phantastischen Fabelwesen mit vogelähnlichen Köpfen und Gliedmaßen, die zwischen tierischen und pflanzlichen Formen metamorphotisch wechseln. 1927 nannte er diese unförmigen Gestalten *Die Horde*. Dieser Titel entscheidet noch nicht klar über den gemeinten Gehalt der Wesen. Es kann sich in ihm eine elitäre, massenfeindliche Haltung aussprechen, die der surrealistischen Avantgarde durchaus nicht fern lag. 1937 benennt er dies Ungetüm ironisch *Hausengel*. Gemeint ist nun jedoch die Bedrohung Spaniens durch Mächte im eigenen Land. Im November 1938 stellt Max Ernst eins dieser unheimlichen Wesen in der programmatischen Ausstellung des Freien Künstlerbundes aus. Paul Westheim erwähnt in seiner Besprechung der Ausstellung „einen dieser Vögel vor einer palisadenversperrten Welt“.44 Damit ist die antifaschistische Tendenz dieser Bildergruppe reklamiert.

Kokoschka gehörte zu den am frühesten und häufigsten angegriffenen Künstlern. 1937 antwortete er auf die Ausstellung der Nazis in München mit seinem *Selbstbildnis eines entarteten Künstlers*. Er schuf in den 30er Jahren und im Kriege eine Reihe politischer Allegorien, so das Gemälde *Wofür wir kämpfen* (1943). Die Menschheit liegt geschunden am Boden. Im Hintergrund steht wie ein Gekreuzigter ein Jude, der riesige Arm eines Gefangenen überquert seine Gestalt. Rechts stehen als Zuschauer die Nazi-Politiker und westlichen Staatsmänner beisammen: Schacht, Chamberlain, Pétain, Franco, der Papst. Die Gestalt im Vordergrund mit den Zügen Voltaires soll Candide sein, der Titelheld aus Voltaires Roman. Auf den Appell am Schluß dieses Romans bezieht sich Kokoschka: Laßt uns arbeiten, ohne zu philosophieren, das ist das einzige Mittel, das Leben erträglich zu gestalten.⁴⁵

Kokoschka hat sich auch mit Plakaten, Illustrationen und publizistisch am antifaschistischen Kampf beteiligt. In England gehörte er dem Präsidium des Freien Deutschen Kulturbundes an. In diesem antifaschistischen Kampf nahm Kokoschka nahezu sozialistische Positionen ein, wie bereits sein Bild beweist, in dem er alle westlichen Politiker unter negativen Vorzeichen versammelt hat. In seiner Rede bei der Eröffnung des Theaters im Freien Deutschen Kulturbund sagte er 1943: „Einst war die Erfindung des Schießpulvers in Deutschland dort mit einer anderen, der Erfindung der Buchdruckerpresse, beantwortet worden. Am Tage der Bücherverbrennung waren diese geistigen Bausteine bereits Fundament einer neuen, im Osten entstandenen Gesellschaftsordnung geworden...“⁴⁶

Dies sind erstaunliche Entwicklungen in der Biographie und im Werk einzelner Künstler, die als bedeutende Vertreter der modernen Kunst gelten. Im Selbstverständnis und in der objektiven gesellschaftlichen Funktion der Avantgarde war diese Entwicklung so keineswegs angelegt. Eine auf konkrete gesellschaftliche Ziele gerichtete Politisierung hatte die bürgerliche Avantgarde bislang abgelehnt. Erst die Erfahrung des Exils, die gemeinsame Bedrohung haben diese Brüche im Kunstverständnis der vertriebenen Maler ermöglicht. Allerdings ergaben sich diese Entwicklungen keineswegs von selbst, sie wurden nicht aus der persönlichen Situation von den einzelnen Künstlern quasi autonom produziert. Vielmehr ist hier der politischen Anstrengungen vieler engagierter Künstler, vor allem der kommunistischen, zu gedenken. Sie haben für den gemeinsamen politischen Einsatz die Voraussetzungen geschaffen und haben zumindest indirekten Anteil daran, daß die Kunst der 30er Jahre diese neue politische Qualität gewann.

Zunächst wurden durch die politisch motivierten Künstler mehr oder weniger informelle Organisationen aufgebaut, die Hilfsaktionen unternahmen, die Künstler zusammenführten und gleichzeitig die politische Arbeit initiierten. In der bürgerlichen Geschichte der Künstlervereinigungen war es bisher nicht vorgekommen, daß sich Künstler primär nach politischen Zielen statt nach künstlerischen oder wirtschaftlichen Gesichtspunkten organisierten. Linke, kommunistische und bürgerliche Künstler bildeten ein breites Bündnis, entsprechend der französischen Volksfrontpolitik, die auch die KPD und der Schriftstellerkongreß seit seiner Pariser Tagung 1935 propagierten. Außerhalb Frankreichs sei nur auf den Freien Deutschen Kulturbund hingewiesen, der 1938 in London gegründet wurde, dessen Präsidium neben Kokoschka Stefan Zweig, Johannes R. Becher, Feuchtwanger, Ludwig Renn u. a. angehörten. Im Programm dieses Bundes wird unter den Aufgaben u. a. genannt: „die Solidarität der Flüchtlinge mit allen demokratischen, freiheitlichen und fortschrittlichen Bewegungen zu betonen und zu befestigen“. Diese Vereinigung gehörte zu den einflußreichsten im Exil, und wirkte noch in die deutsche Nachkriegsgeschichte hinein.⁴⁷

1936 schloß sich in Paris das „Kollektiv deutscher Künstler“ zusammen, in dem u. a. Lohmar, Lingner, Kralik, Stempel, Eugen Spiro, Max Ernst und Otto Freundlich mitarbeiteten. Aus diesem Künstlerkreis ging 1938 der „Freie Künstlerbund“ hervor, der sich als Neugründung des Deutschen Künstlerbundes verstand und als deutsche Sektion der „Union des Artistes Libres“.⁴⁸

Nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch repräsentierte diese Künstlervereinigung ein breites Spektrum. Der spätimpressionistische Portraitmaler Spiro, die Surrealisten, die sozialistischen Realisten, die Expressionisten arbeiteten zusammen. Es wurden Vortragsreihen und Ausstellungen organisiert. Darunter waren in Paris eine Ausstellung vertriebener jüdi-

scher Künstler, eine Heartfield-Ausstellung und vor allem 1938 die Ausstellung *Fünf Jahre Hitler*, die in einem Gewerkschaftshaus gezeigt wurde.⁴⁹ In dieser Ausstellung wurden Bilder mit analytischen Texten kombiniert, ein in jener Zeit durchaus noch ungewöhnliches ausstellungsdidaktisches Verfahren.

Die Ausstellung *Freie Deutsche Kunst*, die im November 1938 in der „Maison de la Culture“ gezeigt wurde, war den Malern Kirchner und Kiwits gewidmet. Kirchner hatte 1938 in der Schweiz Selbstmord gegangenen, wobei seine Verzweiflung über die Ereignisse im faschistischen Deutschland wohl das ausschlaggebende Motiv gewesen ist. Kiwits war vor Madrid im spanischen Bürgerkrieg gefallen.⁵⁰

Die deutschen Künstler bildeten keineswegs eine geschlossene Enklave in ihrem Gastland, in der sie sich nur ihren eigenen Problemen gewidmet hätten. Die gleiche politische Orientierung verband sie schnell mit französischen Kollegen, mit denen sie kooperierten, Aragon half beim Zustandekommen der Freien Deutschen Kunstausstellung und war bei der Eröffnung der Heartfield-Ausstellung dabei. Auch die internationale Faschismusausstellung in der Galerie La Boétie von 1935 bezeugt diese Zusammenarbeit. Die Ausstellungen, die über den Faschismus aufklärten, richteten sich in erster Linie an französische Besucher. So fügte sich die Ausstellung *Fünf Jahre Hitler* der französischen Volksfrontpolitik ein, für die gerade die Arbeiter gewonnen wurden. Die Antihitlerpropaganda der grafischen Künstler gehört ebenfalls zu dieser politischen Aufklärungsarbeit in den Exilländern, die nicht nur an die Künstler und Kunstliebhaber, also an ein bürgerliches Publikum, gerichtet war. Hier sind vor allem Mefferts Arbeiten zu nennen, der u. a. für die Schweizer Gewerkschaft Öffentliche Dienste und für den Basler *Vorwärts*, eine kommunistische Zeitung, zeichnete, abgesehen von seiner späteren bildpublizistischen Arbeit im argentinischen Exil.⁵¹ Ferner war Lingner einflussreich, der Illustrationen für Barbusse' Wochenzeitschrift *Monde* schuf, sowie später für *L'Humanité* und die Zeitung des kommunistischen Jugendverbandes *L'Avant-Garde*. Außerdem entwarf er riesige Festdekorationen, die Wandbildern glichen, für die kommunistischen Pressefeste 1937 und 1938.⁵²

In den Jahren der Abwehr des Faschismus gab es zahlreiche künstlerische Appelle an eine breite Öffentlichkeit. Erinnert sei an die großen antifaschistischen Demonstrationen, vor allem an der Porte de Versailles Anfang 1934, an der über 200 Künstler teilnahmen. Sie gestalteten die Transparente und Bilder riesigen Ausmaßes, die im Demonstrationzug mitgeführt wurden. Delacroix' *Liberté* und Goyas Bild der Erschießungen im Mai 1808 waren unter den Bildern, die für diese Demonstrationen kopiert wurden.⁵³

Diese gebrauchsgrafischen, publizistischen wie auch die mehr organisatorischen Aktivitäten werden von der Kunstgeschichte im allgemeinen als für die eigentliche Kunst nebensächlich abgetan. Geht man jedoch den konkreten Bedingungen für künstlerische Produktion nach, so zeigt sich, daß diese Formen des Zusammenhalts entscheidend auf die Mentalität der Künstler und die Ziele und Inhalte ihrer Bildproduktion einwirkten. Es ist sicher kein Zufall, daß in Exilzentren mit starkem organisatorischen Rückhalt wie in Paris und London, zuvor auch in Prag, avantgardistische Künstler wie Max Ernst und Kokoschka zu engagierten politischen Aktionen und Bildern angeregt wurden. Ein Künstler wie Grosz dagegen, der in der Weimarer Zeit zu den politisch analytischsten Zeichnern gehört hatte, verlor diesen zeitnahen Scharfblick unter den individualisierenden Bedingungen des amerikanischen Exils nahezu gänzlich.⁵⁴

Mit diesen künstlerisch-politischen Aktionen wurde ein Rezeptionsniveau für die antifaschistische Kunst geschaffen, das 1937 das breite Verständnis für Picassos *Guernica* erst ermöglichte.⁵⁵ Die deutschen Exilkünstler haben dazu auf den verschiedensten Ebenen beigetragen. Daß *Guernica* zu einem Symbol wurde, ist auch den bildlichen Aufrufen dieser Künstler zu danken, die den Kampf in Spanien vergegenwärtigten. Kokoschka zeichnete die spanische Kommunistenführerin Dolores Ibarruri, die Pasionaria, Lingner entwarf ein Plakat *Madrid 1937*. Beide Bilder sind weit verbreitet worden, und sie sind nicht die einzigen.⁵⁶

Picassos *Guernica* bezeichnet quasi das Zentrum des Volksfrontstils. Viele Künstler schließen gerade für politische Aussagen an ihn an.⁵⁷ Auch deutsche kommunistische Künstler beteiligten sich an der Verbreitung dieses Stils. Lohmar malt den Aufstand der katalani-

schen Bauern mit deutlichen Anklängen an Picassos Bild. René Graetz übernimmt ebenfalls Stilelemente und das Prinzip der Tiersymbolik.⁵⁸ Da gerade diese beiden Künstler auch andere künstlerische Möglichkeiten hatten – Lohmar stand Max Ernsts Surrealismus nahe, Graetz zeichnete und modellierte klassisch anmutende Figuren – ist davon auszugehen, daß wohl eine programmatische künstlerische Entscheidung getroffen wurde.

Damit sind wir zum Ausgang zurückgekommen, der Wirkung von Picassos großem *Guernica*-Bild. Sie scheint nun nicht allein dem Genie Picassos zuzuschreiben zu sein, sondern auch der Arbeit deutscher und französischer Künstler an dem Stil der Volksfront sowie ihrer Aufklärungsleistung über den Kampf in Spanien und über den Charakter des Faschismus. Die politische Ausstrahlungskraft dieses Bildes ist vielen zu danken.

Fassen wir zusammen, welche Veränderungen sich im Verständnis und der Selbstinterpretation der Avantgarde aufgrund des Exils oder besser durch die Gegnerschaft zum Faschismus, in die sie gedrängt wurde, vollzogen. Wichtig scheint mir ein Unterschied zwischen der Kunst in Deutschland und im Exil zu sein, auf den ich bereits hinwies: die Künstler in Deutschland wurden durch die Sanktionen gegen Künstler und Kunstwerke der Avantgarde zu Gegnern des Faschismus. Viele lehnten zumindest anfangs allein die Kunstpolitik der Nazis ab. Erst als die Hoffnung scheiterte, diese Kunstpolitik zugunsten der Avantgarde beeinflussen zu können, also endgültig 1937, sahen sie sich und ihre Kunst in Gegensatz zum Faschismus. Diese Grenzen in der politischen Einsichtsfähigkeit waren durch das Selbstverständnis der Avantgarde, ihre Selbstbeschränkung auf Kunst um der Kunst willen und die individuelle Subjektivität vorgezeichnet. Künstler, die sich andere Prioritäten gesetzt hatten – an erster Stelle soziale, dann künstlerische Ziele –, haben, auch wenn sie in Deutschland blieben, den Faschismus von Anfang an umfassend und richtig eingeschätzt.

Dagegen wird im Ausland der Bürgerkrieg in Spanien, der Kriegsterror der Faschisten, das ausschlaggebende Ereignis, das die Künstler der Avantgarde, darunter deutsche Exilkünstler, zum antifaschistischen Kampf bewegte. Der Kristallisationspunkt für die Politisierung ihrer Kunst war die politische Gefahr, die alle, nicht nicht nur die Künstler, betraf. Die politische Einsicht war hier weiter, der Protest sozialer. Der künstlerischen Solidarisierung mit dem antifaschistischen Kampf waren durch mannigfache Faktoren, u. a. die Organisationsformen, die die deutschen Künstler aufbauten, Ausdrucks-, und Aktionsmöglichkeiten vorgegeben, die in Deutschland fehlten.

In der Avantgarde-Diskussion nicht erst der 20er Jahre wird moderne Kunst stets zusammen mit Freiheit artikuliert. Freiheit meinte für die klassische Moderne vor dem Ersten Weltkrieg und weit über ihn hinaus die soziale Ungebundenheit des Individuums, die Entfaltungsmöglichkeiten seiner schöpferischen Fähigkeiten, unabhängig von äußeren, als hemmend empfundenen Interventionen und Ansprüchen. So illusionär dies Selbstverständnis war,⁵⁹ so prägte es doch die Produktion und Rezeption der Werke der bürgerlichen Avantgarde.

Im antifaschistischen Kampf gewinnt der Freiheitsbegriff der bürgerlichen Avantgarde eine neue Valenz. Freiheit meint nun zu allererst Freiheit vom Faschismus, Kampfansage an die Unfreiheit in Nazideutschland, wo ja selbst die privaten Freiräume den Individuen bestritten wurden. Der Freiheitsbegriff wurde nun mit Antifaschismus gekoppelt und damit politisiert.⁶⁰ Diese neue Qualität ergab sich nicht zwangsläufig aus den Erfahrungen des Exils, sondern war eine aktiv erkämpfte neue Position, die auch nicht unumstritten blieb. Die Politisierung der Avantgarde, ihr Einsatz für fortschrittliche Ziele, wurde auch in den nicht faschistischen Ländern keineswegs endgültig durchgesetzt, sondern blieb labile Möglichkeit einer neuen Einheit unter den Künstlern trotz ästhetischer Divergenzen. Wie die Volksfront war auch sie nicht von dauerndem Bestand. Die Bemühungen der kapitalistischen Länder bis 1939, ihren Frieden mit Hitler zu halten, die durch handfeste ökonomische Interessen begründet waren, wirkten sich auch auf die Kunstpolitik dieser Länder aus. Die Ausstellung *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert* z. B., die die engagierten Initiatoren in der Schweiz, in Frankreich und in England als gezielte Reaktion auf die Münchner Ausstellung „entarteter“ Kunst geplant hatten, drohte bis zuletzt in ein rein künstlerisches Ereignis umgebogen zu werden, indem das Ausstellungskomitee auch Künstler wie Kolbe einbeziehen wollte, der in Nazi-Deutschland erfolgreich war.⁶¹

In den USA wurden die fortschrittlichen Positionen der Avantgarde früh und erfolgreich zurückgedrängt. Die *Partisan Review*, eine ehemals marxistische Zeitschrift, hat dabei eine unselbige Rolle gespielt. Seit 1937 begann sie ihren antikommunistischen Feldzug unter dem Motto, die Künste aus den politischen Fraktionskämpfen heraushalten zu wollen.⁶² Die Avantgarde wird einer neuerlichen Uminterpretation unterzogen. Die „American Abstract Artists“ werden 1939 in der *Partisan Review* den politisch engagierten Künstlern positiv gegenübergestellt, da sie die Ästhetik nicht als Instrument nutzten, um politische oder philosophische Ideen zu verbreiten, sondern sich damit beschäftigten, ihre ästhetischen Instinkte neu zu ordnen, wie es (wörtlich übersetzt) heißt.⁶³

Clement Greenberg, der führende Theoretiker dieser formalistischen Uminterpretation vor allem der abstrakten Moderne im Interesse des Antikommunismus hatte bereits 1939 in seinem berühmt gewordenen Aufsatz über Avantgarde und Kitsch⁶⁴ ausgerechnet Picasso als Beispiel für den unüberwindlich elitären Charakter der Avantgarde dem Kitsch, der allein die Massen erreiche, gegenübergestellt. Zwei Jahre nach der überwältigenden Wirkung seines neuen Bildes *Guernica* mußte das als eine politische Herausforderung verstanden werden.

In den 50er Jahren wird Greenberg genau dies Bild kritisieren, weil es sich nicht seiner Theorie der Avantgarde fügt, nach der die Malerei jegliche Raumillusion zugunsten der Fläche aufzugeben hat, um Avantgarde in Greenbergs Sinn zu sein.⁶⁵ Diese nach Greenbergs Vorschriften flach gewordene abstrakte Malerei, die nichts mehr als sich selbst suggerieren darf, diente Rockefeller nach dem Kriege zu seinen Kulturkampagnen in Europa und Lateinamerika, die er mit Hilfe des Museum of Modern Art durchführte.⁶⁶ Die Freiheit der Kunst, die nun propagiert wurde, wandte sich offensiv gegen den Kommunismus und die Sowjetunion. Der Begriff der Freiheit wurde aus seiner Bindung an den Antifaschismus geschickt gelöst und mit antikommunistischen Konnotationen verbunden. Der Ursprung der neueren Phase der abstrakten Kunst in dem antifaschistischen Kampf der 30er Jahre wurde gründlich verdrängt. Erst die Rückführung von Picassos *Guernica* aus New York nach Spanien, wohin es gehört, dürfte als ein symbolisches Datum für eine Wende in dem Bezug breiter Bevölkerungsschichten zur Kunst der 30er Jahre und ihrer Kämpfe bezeichnet werden.

ANMERKUNGEN

- 1 Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Bd. I, Frankfurt 1975, S. 273.
- 2 Vgl. A. Zweite: Kandinsky zwischen Tradition und Innovation. In: Ausstellungskatalog: *Kandinsky und München*. München 1982, S. 134ff. Hier sind typische Beispiele der konservativen Kritik an der abstrakten Kunst vor dem ersten Weltkrieg angeführt.
- 3 Vgl. B. Hinz: Zweierlei Kunst in Deutschland. In: Ausstellungskatalog: *Wem gehört die Welt*. Berlin 1977, S. 265. O.K. Werckmeister: Kairouan. Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee. In: Ausstellungskatalog: *Die Tunisreise*. Münster 1982, S. 81f.
- 4 Zweite, loc. cit., S. 136f.
- 5 C.G. Jung in der *Neuen Zürcher Zeitung* anlässlich der Zürcher Picasso-Ausstellung von 1932. Vgl. Ausstellungskatalog: *Dreibiger Jahre Schweiz*. Zürich 1981, S. 324f.
- 6 Zweite, loc. cit., S. 136. – Ausstellungskatalog: *Dreibiger Jahre Schweiz*. Zürich 1981, S. 68. – O.K. Werckmeister: Kairouan. Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee. In: Ausstellungskatalog: *Die Tunisreise*. Münster 1982, S. 85. Werckmeister weist darauf hin, daß selbst Hausenstein einem (latenten) Rassismus bei der Beurteilung Klees (seine „orientalische“ Herkunft) verfiel und diesem Erklärungsmuster Vorschub leistete. – Vgl. zur faschistischen Diffamierung Klees in der Schweiz: C. Giedion-Welcker: *Paul Klee*. Reinbek 1961, S. 95ff.
- 7 Vgl. zur „Asso“ und zu „Die Zeitgemäßen“: Ausstellungskatalog: *Wem gehört die Welt*. Berlin 1977, S. 174ff., S. 187ff. – Ausstellungskatalog: *Revolution und Realismus*. Berlin (DDR) 1978, S. 44ff.
- 8 Vgl. Hans-Jürgen Schmitt: *Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt 1973.
- 9 Vgl. Schmitt, op. cit., S. 231, 212f. – Kurella betont zu Recht, daß die Ablehnung der Avantgarde als „dekadent“ sich fundamental von der rechten Kritik der „Entartung“ unterscheidet. Schmitt, op. cit., S. 232f. – Eine vergleichsweise zurückhaltende Kritik aus dem linken Lager stellt die von Max Raphael dar, der der Avantgarde 1932/33 Flucht in die Innenwelt, Rückzug ins Abstrakte und in die Inhaltslosigkeit vorwirft, also im wesentlichen das Selbstverständnis der modernen Künstler mit negativem Vorzeichen ver-

sieht. M. Raphael: Die Krisis in der Kunst, Manuskript 1932/33 (freundlicherweise von Frau Emma Raphael zur Verfügung gestellt).

- 10 A. Blunt: *Picasso's „Guernica“*. London u.a. 1969. – Ausstellungskatalog: *Guernica*. Berlin 1975. – Zu der Wirkung von Picassos Kunst zur Zeit der deutschen Besatzung vgl. u.a.: G. Heller: *In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich. Erinnerungen 1940 – 1944*. Hamburg 1982, S. 145ff.: „Durch die brutale Zerstückelung der Formen und die tragische Gewalt der Farben trat einem aus all seinen Werken das Grauen des Krieges entgegen, nie direkt angesprochen, doch durch die Art der Darstellung deutlich, kaum erträglich gemacht. Mir ist klar, wieso Jean Cayrol in ‚Lazarus unter uns‘ sagen konnte: ‚Picasso ist wie kein anderer dazu geschaffen, seine Staffelei auf dem Appellplatz von Mauthausen oder Buchenwald aufzustellen‘. Wir sprachen über all diese Dinge zwar nicht, aber sie waren da, standen zwischen uns; doch gleichzeitig war auch jene unbändige Friedenssehnsucht, jenes Ringen um Verständigung zwischen den Menschen spürbar ausgedrückt in zahlreichen, im ganzen Atelier verstreuten Skizzen des Menschen mit Lamm“. – Kritik von Links übte M. Raphael an dem Bild, vgl. M. Raphael: *The Demands of Art*. Princeton 1968, S. 135 – 179.
- 11 *Cahiers d'Art*, 12, 1937, S. 5 – 180.
- 12 *Cahiers d'Art*, 12, 1937, S. 36ff., 123.
- 13 *Cahiers d'Art*, 12, 1937, S. 105ff., 106.
- 14 J. Wüsten, in: *Das Wort*, H. 2, Febr. 1938, S. 157. – Deutlich wird aus den Zitaten von Zervos und Wüsten, daß der Stier eindeutig als das Symbol des antifaschistischen Kampfes aufgefaßt wurde und nicht das Pferd. So auch bei Juan Larrea: *Guernica*. New York 1947, S. 35f. Nach Blunt, op. cit., S. 14 steht der Stier für „brutality and darkness“ und das Pferd für das Volk. Blunt stützt seine These allein auf die Aussage Picassos in einem nicht näher bezeichneten Interview. Ebenso A. Barr: *Picasso: Fifty years of his Art*. New York 1946, S. 202.
- 15 J. Bergamin: *Le Mystère tremble. Picasso furioso*. In: *Cahiers d'Art*, 1937, S. 135ff. – Jean Cassou: *Le témoin de Picasso*. In: *Cahiers d'Art*, 1937, S. 112ff.
- 16 Ozenfant: *Notes d'un touriste à l'exposition*. In: *Cahiers d'Art*, 1937, S. 241ff., insbesondere S. 247.
- 17 G. Duthuit: *Henri Laurens*. In: *Cahiers d'Art*, 1937, S. 222f.
- 18 G. Duthuit: *Où allez-vous Miro?* In: *Cahiers d'Art*, 11, 1936, S. 261ff.
- 19 H. Hartung: *Selbstportrait*. *Schriftenreihe der Akademie der Künste*, Bd. 14, Berlin 1981, S. 95, 101, 105.
- 20 Zur Volksfrontkunst vgl. auch P. Gaudibert: *Die 30er Jahre und der „Volksfrontstil“*. In: *Ausstellungskatalog: Realismus 1919/1939*. München 1981, S. 420ff.
- 21 Kirchner am 17.5.1933 an den Präsidenten der Preußischen Akademie, der ihm und anderen Künstlern nahegelegt hatte, freiwillig ihre Mitgliedschaft aufzugeben: „... Seit nun bald 30 Jahren kämpfe ich durch meine Arbeit für eine neue starke und echte deutsche Kunst und werde das tun, solange ich lebe. Ich bin weder Jude noch Sozialdemokrat noch sonst politisch tätig gewesen und habe auch sonst ein reines Gewissen...“. In: Diether Schmidt (Hg.): *In letzter Stunde, 1933 – 1945*. Dresden 1964, S. 46.
- 22 Zitiert in: K. von Maur: *Im Schatten der Diktatur – zum Beispiel Oskar Schlemmer*. In: *Ausstellungskatalog: Zwischen Widerstand und Anpassung*. Berlin 1978, S. 26.
- 23 E. Nolde: *Reisen, Ächtung, Befreiung, 1919 – 1946*. Köln 1967, S. 115ff.. *Zwischen Widerstand und Anpassung*, S. 214.
- 24 Schlemmers Brief an Goebbels vom 25.4.1933. In: D. Schmidt, op. cit. (Anm. 21), S. 48f. und loc. cit., S. 18.
- 25 Otto Pankoks Brief an Alfred Rosenberg vom 15.10.1933. Abgedruckt u.a. im *Ausstellungskatalog Otto Pankok*. Münster 1978, unpaginiert.
- 26 K. Hofer in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.7.1933. – Vgl. H. Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek 1963, S. 68.
- 27 J. Wulf: *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*. Gütersloh 1963, S. 62. – Vgl. auch A. Hüneke: *Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als ‚deutsche Kunst‘ 1933*. In: *Zwischen Widerstand und Anpassung*, S. 51ff.
- 28 Vgl. O.K. Werckmeister: *Versuche über Klee*. Frankfurt 1981, S. 117f.
- 29 Diether Schmidt, op. cit., S. 36.
- 30 Abgedruckt u.a. in: *Zwischen Widerstand und Anpassung*, S. 182.
- 31 Willi Baumeister, Brief an Heinz Rasch vom 20.6.1942. Abgedruckt in: *Zwischen Widerstand und Anpassung*, S. 96.
- 32 Loc. cit.
- 33 Georg Meistermanns Schreiben ist abgedruckt in: *Zwischen Widerstand und Anpassung*, S. 198.
- 34 Oskar Schlemmer, Tagebucheintragung vom 2.4.1936. Abgedruckt in: D. Schmidt, op. cit., S. 77.
- 35 Schlemmer, Tagebucheintragung vom 1.7.1935. – Brief vom 15.7.1935 an Hans Molfenter. – Tagebucheintragung vom 17.5.1935. Loc. cit., S. 24, 25.
- 36 Schlemmers Brief vom 23.7.1939 an Moritz Hauptmann. Loc. cit., S. 27.
- 37 Baumeister, loc. cit.

38 Allerdings fehlen auch nicht die Künstler, die nahezu bruchlos ihre Kunst und/oder Karriere fortsetzen, ohne daß das Exil und seine Gründe Spuren in ihrem Werk hinterlassen hätten. Kandinsky in Paris und Albers in den USA sind Beispiele. – Das pädagogische Programm des Bauhauses wurde in den USA seiner fortschrittlichen und gesellschaftspolitischen Implikationen beraubt und quasi „rein“, als ein Programm der Wahrnehmungsschulung und der abstrakten Kreativitätsförderung übernommen. In dieser Form verhalf ihm Albers in den USA zu großem Erfolg. Es liegt die Hypothese nahe, daß eher Künstler der abstrakten Malerei, die programmatisch auf Realitätsbezüge verzichteten, zu dieser bruchlosen Fortführung ihres Werkes neigten als Künstler, die den sozialen Gehalt ihrer Kunst weniger strikt leugneten.

In einem starken Widerstandszentrum wie Paris wurde dennoch auch ein Künstler wie Kandinsky in die antifaschistische Interpretation der abstrakten Kunst einbezogen, obwohl seine eigene Arbeit und seine theoretischen Äußerungen dafür keine Anhaltspunkte bieten. Kandinsky stand dem Kreis um Picasso fern, und die von ihm mit initiierte Ausstellung *Origines et développements de l'art international indépendant* (1937) konnte eher als Gegenaktion zu der Ausstellung im Petit Palais gelten, die mit der Weltausstellung gekoppelt war und in der die „Volksfrontkünstler“ ausstellten. Gerade Kandinsky beharrte in seinen Essays der 30er Jahre auf seinen früheren ästhetischen Positionen und betonte deren Anciennität.

Grund dafür war wohl auch sein verständlicher Unwille darüber, daß er in Paris wieder in die Rolle eines Anfängers gedrängt wurde. So blieben ihm die etablierten Galerien wie die Kahnweilers verschlossen. Er war noch einmal auf Avantgarde-Galerien angewiesen. Durch diesen Umstand verquickte sich sein Kampf um die Durchsetzung seiner Kunst mit dem antifaschistischen Kampf. Die beiden Galerien, die sein Werk zeigten, Jeanne Bucher und La Boétie, waren in der Résistance engagiert. Die Kandinsky-Ausstellung bei Jeanne Bucher 1942 wurde von den Nazis geschlossen. 1944 zeigte sie, sofort nach der Befreiung, eine Ausstellung „abstrakter“ Künstler und eine Einzelausstellung Kandinskys. Durch die Tatsache, daß diese Galerien, die der Résistance als Tarn-Institutionen dienten, sich unter erheblichen Risiken im besetzten Paris für Kandinskys Werk einsetzten, wurde er in den antifaschistischen Kampf mit einbezogen.

39 B. Bessel: Bemerkungen zu zwei Holzschnittfolgen von Reinhard Schmidhagen. In: *Widerstand statt Anpassung*, S. 179, Anm. 38.

40 Loc. cit., S. 177f.

41 Ausstellungskatalog: *Paris – Paris 1937 – 1957*. Paris 1981, S. 70ff.

42 *Widerstand statt Anpassung*, S. 129ff.

43 Ausstellungskatalog: *Paris – Paris 1937 – 1957*. Paris 1981, S. 74. – A. Breton verfaßte in demselben Jahr, im Juli 1938 in Mexiko, mit Trotzky das Manifest „Pour un art révolutionnaire indépendant“. – Zu Eluard und Max Ernst vgl. auch: Ausstellungskatalog: *Eluard et ses amis peintres*. Paris 1982, S. 106ff.

44 Zu diesen Bildern und zu der Besprechung von P. Westheim, die in der *Pariser Tageszeitung* Nr. 837 am 9.11.1938 erschien, vgl. *Widerstand statt Anpassung*, S. 130f., 140.

45 Vgl. *Widerstand statt Anpassung*, S. 121ff.

46 Aus der Ansprache Kokoschkas zur Eröffnung des Theaters des Freien Deutschen Kulturbundes am 10. Juli 1943. In: *Widerstand statt Anpassung*, S. 168.

47 Zum Kulturbund in England vgl. *Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und Palästina*. Frankfurt 1981, S. 197ff., und *Widerstand statt Anpassung*, S. 156ff. – Zur Nachwirkung des Kulturbundes in Deutschland nach 1945: J. Held: *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945 – 49*. Berlin 1981, S. 214ff.

48 Bereits 1933 war die „Junge deutsche Tribüne“ als Vereinigung von Schriftstellern, Malern, Musikern u.a. Kulturschaffenden gegründet worden, die alle diejenigen aufnahm, „die entschlossen sind, sich nicht gleichschalten zu lassen. Jeder Kunstschaffende, der nicht mit dem Hakenkreuz paktiert, ist willkommen“ (vgl. *Die Neue Weltbühne*, 2. Jg., Nr. 26, 29.6.1933. – *Widerstand statt Anpassung*, S. 128). Zu den übrigen im Text erwähnten Vereinigungen vgl. *Widerstand statt Anpassung*, S. 169f., und *Exil in Frankreich*. Frankfurt 1981, S. 312ff.

49 *Widerstand statt Anpassung*, S. 139.

50 *Widerstand statt Anpassung*, S. 133f., 140.

51 Vgl. W. Mittenzwei: *Carl Meffert/Clément Moreau*. Berlin 1977. – Ausstellungskatalog *Clément Moreau/Carl Meffert*. Berlin 1978.

52 Zu Lingner: *Widerstand statt Anpassung*, S. 136ff.

53 *Exil in Frankreich*. Frankfurt 1981, S. 20ff. – Gaudibert, loc. cit., S. 422. – *Paris – Paris 1937 – 1957*. Paris 1981, S. 56.

54 Zu Grosz vgl. vor allem U.M. Schneede: *George Grosz*. Köln 1975, insbesondere S. 157ff., 183ff. und R. Hiepe: Zu den antifaschistischen Positionen in der deutschen Kunst bis 1933. In: *Widerstand statt Anpassung*, S. 5ff.

- 55 Ozenfant weist mit Recht darauf hin, daß auch die offizielle Politik und Unterstützung dazu beitrug, daß die antifaschistische Kunst in die Breite wirken konnte. *Cahiers d'Art*, 1937, S. 241ff.
- 56 Abgebildet in: *Widerstand statt Anpassung*, S. 144.
- 57 U.a. Masson, Miró und bis zu einem gewissen Grade auch A. Fougeron, Julio Gonzalez, Edouard Pignon und Robert Humblot. Vgl. Ausstellungskatalog *Paris – Paris 1937 – 1957*. Paris 1981, S. 41ff.
- 58 Vgl. von Heinz Lohmar: *Aufstand der katalonischen Bauern, 1937*. Abgebildet in: *Widerstand statt Anpassung*, S. 142. – Von René Graetz vgl. Kentauer und Stürzender; Kentauer; *Die Schlafende*. Abgebildet im Ausstellungskatalog *René Graetz*. Berlin (DDR) 1978, Kat. Z3, Z6, Z13.
- 59 Hierzu Kurellas realistischer Bericht aus seiner eigenen Erfahrung als expressionistischer Maler. In: H.-J. Schmitt, op. cit., S. 240f.
- 60 Vgl. die zahlreichen Organisationen und Organe, die „Freiheit“ als antifaschistischen Kampfbegriff einsetzten: ‚Freier Künstlerbund‘; ‚Freie Deutsche Kultur (German Anti-Nazi Monthly)‘; ‚Freie Kunst und Literatur‘; ‚Freie deutsche Bewegung‘; die Ausstellung ‚Freie deutsche Kunst‘ 1938 in Paris u.a. mehr. Vgl. auch das Programm des ‚Freien Deutschen Kulturbundes‘ in London, in dem es unter den Aufgaben heißt: „die freie deutsche Kultur zu erhalten und fortzubilden“, „Solidarität mit allen freiheitlichen fortschrittlichen Bewegungen“ (*Widerstand statt Anpassung*, S. 158). Der Kulturbund veranstaltete Vorträge zum Thema Freiheit; so sprach Alfred Meusel über den Freiheitsbegriff und seine Bedeutung im antifaschistischen Kampf.
- 61 Auch blieb es fraglich, ob das von den Nazis zerstörte Bild von Kokoschka würde ausgestellt werden können. Vgl. P. Westheim, in: *Pariser Tageszeitung*, Nr. 731, 1938. Abgedruckt in: *Widerstand statt Anpassung*, S. 141.
- 62 *Partisan Review*, IV, 1937, No. 1, S. 3f.
- 63 *Partisan Review*, VI, No. 3, Spring 1939, S. 62ff. („... The Congress illustrates the crevices. The abstract artists, on the other hand, attempt to re-order their plastic instincts . . .“).
- 64 C. Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*. In: *Partisan Reviews*, VI, No. 5, Fall 1939, S. 34ff.
- 65 C. Greenberg: *Picasso*. In: Ders. *Art and Culture*, Boston 1961, S. 59ff.
- 66 E. Cockcroft: *Abstract Expressionism, Weapon of the old War*. In: *Artforum*, June 1974, S. 39 – 41.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- Zwischen Widerstand und Anpassung = Ausstellungskatalog: Zwischen Widerstand und Anpassung. Berlin 1978.
- Widerstand statt Anpassung = Ausstellungskatalog: Widerstand statt Anpassung. Karlsruhe 1980.