

DER KUNSTVEREIN MÜNCHEN IM NATIONALSOZIALISMUS. WAS FRAGEN, WIE FORSCHEN? CHRISTIAN FUHRMEISTER

¹ Siehe etwa die Angaben im Menüpunkt „Geschichte“ unter www.pinakothek.de/besuch/sammlungschack (abgerufen am 15.3.2023), oder – ein anderes Beispiel – die Liste von Direktor*innen (ab 1970) und von Kurator*innen (ab 1992) des Kunstvereins in chronologischer Reihenfolge: www.kunstverein-muenchen.de/de/institution (abgerufen am 15.3.2023). Diese kurze Selbstbeschreibung erscheint in hohem Maße bezeichnend für den Status quo des Umgangs mit der Institutionsgeschichte: Im Fließtext werden die 200 Jahre aufgerufen, und auch die acht Abbildungen beziehen sich auf das breite historische Feld, doch hinsichtlich der maßgeblichen Akteur*innen beginnt die Zeitrechnung erst ab 1970. Auch wenn sowohl die im Gefolge der Jahre um 1968 erkämpfte Autonomie des Kunstvereins wie auch die laut Verhaltenscodex, www.kunstverein-muenchen.de/de/institution/verhaltenscodex, Absatz 2, (abgerufen am 15.3.2023), besonders starke Stellung der Leitung zu dieser Klassifikation eines Neubeginns innerhalb einer Kontinuität beigetragen haben, so stellt sich doch die Frage, warum die Jahre von der Gründung bis ins dritte Quartal des 20. Jahrhunderts so auffällig abwesend sind. Die Antwort ist relativ einfach – es ist offenbar bis vor kurzem keine Notwendigkeit gesehen worden, die historische Dimension auszu-leuchten und das eigene Gewordensein als Vermögenswert zu betrachten. Ohne Archiv oder andere institutionelle Quellenüberlieferung für die ersten 150 Jahre und folglich auch ohne entsprechende Forschungsliteratur ist erst vom Vorgänger-Team (Chris Fitzpatrick und Post Brothers) eine Auseinandersetzung begonnen worden. Insofern ist die aktuelle Website nicht mehr und nicht weniger als ein *work in progress*, und zugleich sichtbarer Bestandteil einer formal und methodisch sehr vielfältigen Adressierung, die auch die investigative Arbeit der Künstlerin Bea Schlingelhoff inkludiert (dazu mehr am Schluss des Beitrags). In ihrem Zusammenspiel erkunden diese Ansätze, ob und inwiefern die abgespaltenen Elemente der Institutionsgeschichte produktiv be- und verarbeitet und letztlich in ein notwendig transformiertes Selbstverständnis integriert werden können. Das *Bicentennial* des Jahres 2023 bietet jedenfalls viele Möglichkeiten und Chancen, den Rückblick nicht als affirmative Schließung von Lücken, sondern als dezidiert kritische Reflexion zu konzipieren.

Dieser Beitrag zur Festschrift basiert in extrem hohem Maße auf Dokumenten und Archivalien, die vom Kunstverein wohl vor allem in den letzten Jahren recherchiert worden sind. Mir wurden im Spätherbst 2022 von der Direktorin, Maurin Dietrich, und der Kuratorin, Gloria Hasnay, Quellen und Zusammenstellungen in solcher Quantität und Qualität zur Verfügung gestellt, wie ich es in dieser Form noch nicht erlebt habe. Diese Sondierungen und Recherchen sind in großen Teilen von dem damaligen Archivar des Kunstvereins, Adrian Djukic, geleistet worden. Ich kann an dieser Stelle nur summarisch Dank abstellen für diese exzeptionellen Rahmenbedingungen – ich fühle mich als Zwerg, der auf den Schultern von Riesen steht, die ein weites Feld erstmals erschlossen haben. Ich wünsche mir, dass dieser genuin kollektive Modus der Erkenntnisgewinnung auch über das Jahr 2023 seine Fortsetzung finden kann.

² „Enttäuscht“ durchaus im Sinne der Beendigung einer Täuschung, also als „Aufklärung über den Zustand der Täuschung“, wie es Rudolf Freiburg formuliert, siehe dessen „Einleitung – Täuschungen: Essayistische Überlegungen zum ‚doppelten Boden‘ der Wirklichkeit“, in: Rudolf Freiburg (Hg.): *Täuschungen. Fünf Vorträge (Erlanger Universitätstage 2018)*, Erlangen 2019 (FAU Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 14), S. 5–48, hier S. 10.

Nichts ist selbstverständlich, schon gar keine kritische Institutions- und Organisationsgeschichte. Deshalb ist es gut, zunächst einen Schritt zurückzutreten und zu fragen: Wer will was warum wissen?

Weil dieser Beitrag aufzeigen möchte, wie die Geschichte des Kunstverein München im Nationalsozialismus erforscht und dokumentiert werden könnte, seien zunächst die wesentlichen Herausforderungen skizziert.

I. DREI HERAUSFORDERUNGEN

Institutionen und Organisationen folgen spezifischen, manchmal sogar einzigartigen Begründungslogiken, die allerdings mit der Gesellschaft und dem Gemeinwesen interagieren. Daher kann eine klassische Chronologie, die Entwicklung und Verlauf akzentuiert bzw. die temporale Dimension als maßgeblich hervorhebt, die Vielfalt und Komplexität von Strukturen und Aktivitäten – von Rahmenbedingungen und Kontexten – kaum adäquat adressieren: Die Abfolge von Jahreszahlen beansprucht einen gewissermaßen exterritorialen Standpunkt, der Kontinuitäten bevorzugt und Brüche überdeckt. In letzter Konsequenz kann die Zuordnung von Ereignissen oder Personen zu Jahreszahlen (so das gängige Schema!) die vielen Ebenen und auch die Gewalt dieser Brüche, Risse und Systemwechsel ungewollt entschärfen. Denn solche chronologisch strukturierten Rückblicke auf den historischen Verlauf inkludieren nicht die prägenden gesellschaftlichen Faktoren und politischen Kontexte. Es gilt deshalb erstens, diese prinzipielle historiografische Problematik zu reflektieren: Auf was blicken wir zurück, wenn wir die Geschichte einer Entität in den Blick nehmen (wollen, sollen, können, dürfen, müssen)?

Es gilt zweitens, das Erkenntnisinteresse präzise zu artikulieren. Was glauben wir, durch die Beschäftigung mit dem Kunstverein München im Nationalsozialismus zu finden? Welche Erwartungen gibt es, welche Vorannahmen? Was soll gegebenenfalls aufgedeckt und exponiert werden? Welche Einschätzungen sollen bestätigt, welche enttäuscht² und widerlegt werden? Welches Narrativ soll entkräftet oder

etabliert werden? Kurz: Wer will was warum wissen? Dieser Weichenstellung – dieser vorgelagerten Erörterung der Fragerichtung(en) – kommt tatsächlich eine entscheidende Rolle zu, weil damit Schwerpunkt- und Zielsetzungen definiert werden.

Ich wähle für meine Annäherung zunächst einen Modus, der von weitgehend uneingeschränkter allgemeiner Neugierde geprägt ist: Im Kern will ich alles wissen – alle Details, alle Entwicklungen, alle Nuancen auch der bislang unbekanntes Geschichten, alle Irrwege, alle verpassten Gelegenheiten dieser Jahre zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik, alle Daten und Fakten, überhaupt alle Phänomene vor, im und nach Ende des Nationalsozialismus 1945. Diese Grundeinstellung kombiniere ich mit einer Herangehensweise, die man als ergebnisoffene Autopsie bezeichnen kann. Vor diesem Hintergrund will ich besser verstehen (lernen), welche Strukturen und Rahmenbedingungen prägend waren, welche Akteur*innen warum welche Handlungs- und Gestaltungsspielräume erlangten, besaßen und behielten. Dies ist deshalb anspruchsvoll, weil eine Entität wie der Kunstverein München nicht nur stratigrafisch konfiguriert ist – als stünden wir einer Abfolge linearer Zeitschichten in Form einer Sedimentierung gegenüber –, sondern weil wir es vielmehr mit einer durchaus komplexen Verknotung zu tun haben, von interagierenden Strömungen, Tendenzen, Ansichten, Meinungen, Auffassungen, Erwartungen, Ambitionen, Interessen, Bedürfnissen, Machtansprüchen, Notwendigkeiten, Deutungshoheiten und Befindlichkeiten. Diese Relationen wirken intern, also im Binnenverhältnis der verschiedenen Ebenen innerhalb des Kunstvereins (wie Mitglieder, Vorstand und Team) ebenso wie extern (wie in der Relation zur Stadt, zum Land und zum Bund). Die Geschichte des Kunstverein München (im Nationalsozialismus, aber auch grundsätzlich) ist somit zugleich immer auch eine Geschichte des Aufeinandertreffens von Strukturen, Akteur*innen, Ereignissen und Objekten oder Artefakten.

Die Grundannahme dieses Beitrags ist eine kategorische Verflochtenheit heterogener Elemente, teils auch die Zusammenklumpung und sogar Verschmelzung distinkter, teils widerstrebender Phänomene. Weil das Setting von vornherein vielschichtig und komplex ist, muss die Bearbeitung zwangsläufig multiperspektivisch erfolgen.

Die spezifische raumzeitliche und organisationsgeschichtliche Konfiguration (München, 1933–1945, Kunstverein) gilt es zudem – wie immer bei Untersuchungen zur Kunst im 20. Jahrhundert –, besonders hinsichtlich des Verhältnisses von progressiven und konservativen oder retardierenden Elementen zu analysieren, was bekanntlich in der Frage nach der konkreten Beziehung von „Moderne“ und „Nationalsozialismus“ kulminiert. Das etablierte, reichlich schematische Bild einer fortschrittlichen künstlerischen Moderne, die durch „die“ NS-Kunstpolitik 1933 radikal „unterbrochen“ und bald nach Kriegsende vital fortgesetzt worden sei, ist in der Forschung jedenfalls seit einiger Zeit als unterkomplex diagnostiziert worden.³

Die dritte Herausforderung, der begegnet werden muss, wenn man den Kunstverein München im Nationalsozialismus untersuchen will, ist die mäßige Quellenlage, verbunden mit der relativ schlechten Literaturlage und dem auch hierdurch bedingten suboptimalen Forschungsstand. Obwohl diese Diagnose in gewisser Weise für die deutschen Kunstvereine generell gilt,⁴ ist es im Falle von München besonders problematisch, denn die hiesige Verfasstheit der bildenden Künste hat, so meine These, durchaus paradigmatische Züge für das Verständnis der Geschichte der Kunst in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert insgesamt. Der Grund liegt in der Interdependenz der Faktoren, die von der 1808 gegründeten Akademie der Bildenden Künste über das monarchisch-aristokratisch-bürgerliche Bildungs- und Repräsentationsideal von „Isar-Athen“⁵ und die internationalen Ausstellungen im Glaspalast bis zur „Kunststadt München“ führten: Auf die ausgesprochen große Dynamik von Kunsthandel und Kunstreproduktionswesen schon im 19. Jahrhundert folgten später die bayerischen Einkapselungstendenzen der 1920er Jahre und dann die Ausrufung der „Hauptstadt der Deutschen Kunst“ im Oktober 1933 anlässlich der Grundsteinlegung des „Hauses des Deutschen Kunst“. Nirgendwo sonst – beziehungsweise nur hier – trafen im Sommer 1937 die erste „Große Deutsche Kunstausstellung“ und fast zeitgleich, vielleicht 350 Meter entfernt, in den Räumen der Hofgarten-Arkaden (in die 1953 der Kunstverein einzog) die „Entartete Kunst“ in einer kurzfristig geplanten Inszenierung fast direkt aufeinander.

All dies, einschließlich der exzeptionellen Kontinuitäten über die angebliche „Stunde Null“ hinaus, macht die fehlende Geschichtsschreibung des Kunstverein München zu einem de facto drängenden großen Desiderat. Zwar sind die über 300 deutschen Kunstvereine grundsätzlich nicht gut und vor allem nicht übergreifend

DER KUNSTVEREIN MÜNCHEN IM NATIONALSOZIALISMUS.
WAS FRAGEN, WIE FORSCHEN?

³ Ich nenne hier nur die Diskussionen um Emil Nolde im Verlauf der 2010er Jahre und die beiden Ausstellungen im Deutschen Historischen Museum Berlin zur documenta und zu den sogenannten „Gottbegnadeten“ im Sommer und Herbst 2021.

⁴ Dies ist nicht nur, aber auch dem „Prinzip Verein“ selbst geschuldet, da diese spezifische Form eines Gemeinwesens im Gegensatz zu einer städtischen oder staatlichen Behörde zwar gewisse Rechenschaftspflichten hat, aber keine Ablieferungspflichten von Altakten kennt. Vereinsgeschichten müssen daher oftmals – wie teils auch hier – aus den Gegenüberlieferungen durch andere Instanzen erarbeitet werden.

⁵ Vgl. Hannah Rathschlag, „Der Königplatz und Ludwigs Isar-Athen“, in: *MunichArtToGo*, municharttogo.zikg.eu/items/show/58 (abgerufen am 10.3.2023).

⁶ Zu den Überblicksdarstellungen, die die Zeit des NS nur peripher streifen, zählt Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Neuried 2001, hier S. 451–459. Speziell zum Kunstverein München, aber unter Auslassung der Zeit des NS: York Langenstein, *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens*, München 1983, mit nur wenigen Sätzen über die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und der Ankündigung (S. 221) einer Studie zum Kunstverein nach 1945 durch Claudia Müller, die aber offenbar nie publiziert wurde. Kürzlich hat Adrian Djukic den Kunstverein München konzis charakterisiert, in: Karin Althaus, Sarah Bock, Lisa Kern, Matthias Mühlh, Melanie Wittchow (Hg.), *Kunst und Leben 1918 bis 1955*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Berlin/München 2022, S. 286–288. Außerdem seien hier die von Djukic verfassten *Archiv Newsletter No. 8.1–8.4* (2021) zum Thema „Der Klassenbegriff im Kunstverein München“ zu erwähnen.

⁷ Genannt seien in chronologischer Reihenfolge Sabine Herms, *Der Kunstverein Kassel in der Zeit von 1933 bis 1945*, unveröffentlichte Magisterarbeit Gesamthochschule Kassel 1990; Kerstin Tonnemacher, *Die Geschichte des Freiburger Kunstvereins*, unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Freiburg 1990; Ulrike Becks-Malorny, *Der Kunstverein in Barmen 1866–1946. Bürgerliches Mäzenatentum vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat. Wuppertal 1992; Jürgen Brömmel, *Die Geschichte des Kunstvereins Mannheim von der Gründung 1833 bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg*, Magisterarbeit Universität Heidelberg 1992; Christoph Zuschlag, „Der Kunstverein und die ‚Neue Zeit‘. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945“, in: Jutta Dresch (Hg.): *Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe*, Karlsruhe 1993, S. 191–207; Ute Haug, *Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘*, Dissertation Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen 1998, Volltext unter publications.rwth-aachen.de/record/56966/files/56966.pdf (abgerufen am 8.2.2023) (Fließtext bis S. 313, nachfolgend zahlreiche transkribierte Dokumente, insgesamt 1219 Seiten); die Literatur bis 1998 ist von Haug systematisch ausgewertet worden; Jenny Mues, *Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik*, Dissertation LMU München 2018, Volltext unter edoc.ub.uni-muenchen.de/21760/1/Mues_Jenny.pdf (abgerufen am 8.2.2023). Im Rahmen eines Projektseminars an der LMU München entstand der Text von Mareike Schwarz, „Der Kunstverein Rosenheim und die deutschen Kunstvereine im Nationalsozialismus“, in: Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair, Felix Steffan (Hg.), *Vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren*, Petersberg 2017, S. 116–125.

⁸ In diese Überlegungen sind Teile des Vortrags eingegangen, den ich am 20. September 2022 im Kunstverein Nürnberg unter diesem Titel gehalten habe: *Das „Betriebssystem Kunst“ und der Kunstverein Nürnberg im Nationalsozialismus: Wie umgehen, erinnern, gestalten?*

⁹ Djukic 2022 (wie Anm. 6), S. 286.

¹⁰ So Langenstein 1983 (wie Anm. 6), S. 220, mit Verweis auf den Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins in München 1928, S. 6.

¹¹ Gedruckte Einladungskarte, Akten Otto Greiner. Digitalisat Kunstverein München 2022.

¹² Edwin Redslob, *Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen* (Manuskript), GNM, DKA, NL Redslob, I B 302, S. 3, zitiert nach Schmitz 2001, (wie Anm. 6), S. 449.

¹³ Langenstein 1983 (wie Anm. 6), S. 205.

¹⁴ Gemeint sind die zwei Jubiläumsausstellungen zur Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts im Jahr 1924 und die doppelte „Jubiläumsgabe“ des Kunstvereins für seine Mitglieder in den Jahren 1923 und 1927: Rudolf Oldenbourg, *Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I.* München 1922; Hermann Uhde-Bernays, *Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert. 1850–1900*, München 1927.

¹⁵ *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 25, Stadion-Tecklenborg 2013, S. 244–245.

¹⁶ Joachim Lilla, Knözinger, Ludwig Ritter v., in: ders.: Staatsminister, leitende Verwaltungsbeamte und (NS-)Funktionsträger in Bayern 1918 bis 1945, verwaltungshandbuch.bavarikon.de/VWH/Kn%C3%B6zinger_Ludwig_Ritter_v.#lang-de (abgerufen am 8.2.2023).

¹⁷ Nicht eingesehen habe ich das von Schmitz 2001, (wie Anm. 6), S. 479, erwähnte private Familienarchiv Pixis.

oder komparatistisch bearbeitet, sieht man von sehr wenigen Ausnahmen ab – die oftmals den Schwerpunkt auf das 19. Jahrhundert legen und die Zeit des NS nur *en passant* behandeln –,⁶ doch wiegt dieses Manko im Falle von München besonders schwer. Die wenigen Studien zu Kunstvereinen im NS, die es gibt (bezeichnenderweise oftmals akademische Qualifikationsschriften), enthalten nur selten übergeordnete analytische Modelle, die eine Übertragung der jeweiligen Spezifika auf die Situation in der bayerischen Landeshauptstadt gestatten würden.⁷

Eingedenk dieser drei sehr unterschiedlichen konzeptuellen Herausforderungen kann die folgende cursorische Erörterung⁸ nur Schlaglichter werfen, ja im Kern nur erste Hinweise auf später zu bearbeitende Fragestellungen liefern. Mein Modus ist daher die Kartierung, d. h. das Abstecken des Terrains, das Sondieren der Verhältnisse, das Skizzieren von Ansatzpunkten und Perspektiven und schließlich das Formulieren konkreter *pistes de recherche*: Welche Forschungsperspektiven erscheinen adäquat, d. h. zweckmäßig und zielführend im Sinne einer kritischen, auf Gegenwart und Zukunft gerichteten Reflexion?

II. VOR, ZURÜCK ODER ZUR SEITE? ODER STILLHALTEN UND VERHARREN? BEWEGUNGSRICHTUNGEN IN DEN LANGEN 1920ER JAHREN (VON 1918 BIS 1933)

Die Charakterisierung des Kunstvereins in der Zwischenkriegszeit als „reaktionär“⁹ erscheint völlig passend – wenn man reaktionär als dezidiert rückwärtsgewandt und erklärtermaßen fortschrittsfeindlich paraphrasieren möchte. Es erscheint als signifikant, dass die für 1928 geplanten Ausstellungen von Vincent van Gogh, James Ensor und Max Slevogt¹⁰ eben nicht realisiert wurden; stattdessen lud der Kunstverein wenig später, 1931, in einer antiquierten, fast obrigkeitstaatlichen Sprache zu einer Schau *Bildwerke und Werkkunst des 12.–18. Jahrhunderts*: Der Kunstverein „würde es sich zur Ehre anrechnen, wenn Euer Hochwohlgeborenen“ die Schau „geneigtest besichtigen wollten“.¹¹ Präsentiert wurde unter diesem Titel die Privatsammlung des Künstlers, Kunsthistorikers und Sammlers Hubert Wilm (1887–1953).

Hinsichtlich der Verortung der zeitgenössischen Kunst diagnostizierte Reichskunsthaupt Edwin Redslob schon 1919 mit einem gewissen Befremden, dass diese (er dachte an die Künstler*innen der Brücke und des Blauen Reiters sowie an Kanoldt und Hofer) zwar in Neuss und Jena vorzufinden sei, „aber Berlin und München bieten diesen Sinnbildern einer neuen Zeit keine dauernde Stätte“¹². Peripherie und Provinz waren aufgeschlossener, beweglicher und vielleicht auch experimentierfreudiger als die Zentren.

„Reaktionär“ ist schärfer – aber treffender – als nur „konservativ“.¹³ Denn damit wird eine Haltung beschrieben, die nicht mehr nur das Alte pflegen und bewahren möchte, sondern ungeachtet aller bereits stattgefundenen Veränderungen (wie Demokratie statt Monarchie, wie Republik statt Königreich, wie zeitgenössische Avantgarde statt „Münchener Malerschule“ des 19. Jahrhunderts) mit gewisser Inbrunst gegen ebenjene Neuerungen ankämpft und dabei an verbissene Weltflucht grenzen kann. Während es nachvollziehbar ist, dass anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Rückblick dominiert,¹⁴ so erstaunt dennoch die weitgehende Absenz jener Positionen, wie sie in diesen Jahren in den Münchner Galerien und Kunsthandlungen von beispielsweise Heinrich und Justin Thannhauser, I.B. Neumann, Günther Franke, Hans Goltz oder Franz Josef Brakl zu sehen waren. Ausnahmen wie die Ausstellung *Die Neue Münchener Sezession 1914–1924* im Februar 1925 bestätigen die Regel.

Das Faktum, dass das Ausstellungs- und Publikationsprogramm des Kunstvereins in den langen 1920er Jahren überwiegend einem vergangenen Jahrhundert gewidmet war, korreliert mit einer erkennbaren Skepsis gegenüber der Kunst der Gegenwart. Für diesen Befund spricht auch, dass zahlreiche Akteure alt, teils sogar sehr alt waren, d. h. noch deutlich vor der Reichsgründung 1871 geboren worden waren, wie etwa der Präsident des Kunstvereins, der Jurist Karl Joseph Leopold Freiherr von Stengel (1840–1930).¹⁵ Diesem 90-jährigen folgte 1931 der fast 70-jährige Ludwig Ritter von Knözinger (1862–1943).¹⁶ Auch der langjährige Geschäftsführer beziehungsweise Direktor des Kunstvereins, Erwin Pixis (1872–1946),¹⁷ hatte zu Beginn der 1930er Jahre den größten Teil seines Lebens in einem Königreich gelebt, in dem sein Vater, der Maler Theodor Pixis (1831–1907), zahlreiche Aufträge von Maximilian II. und Ludwig II. erhalten hatte. Soziologisch gesprochen, kann man auch 100 Jahre nach der Gründung die Persistenz einer feudalen Oberschicht aus

CHRISTIAN FUHRMEISTER

Ohne Pixis’ Aufmerksamkeit für Seilschaften und wechselnde Machtverhältnisse und ohne seine auch willfähige Adaption an die vielfältigen Herausforderungen des nationalsozialistischen Betriebssystems Kunst hätte der Kunstverein München nicht wachsen und gedeihen können. Der dramatische Rückgang der Mitgliederzahlen, den beispielsweise auch der Nürnberger Kunstverein in den 1930er Jahren zu verzeichnen hatte,³⁴ erscheint dabei als weniger relevant für die Bestimmung des Grades der Systemkonformität. Es kann nicht überraschen, dass auch der Kunstverein nach 1945 die Distanz zum Regime betonte³⁵ – er war damit Teil der rechtfertigenden Mainstream-Rhetorik,³⁶ die keinen gesellschaftlichen Bereich unberührt ließ. Sichtbarer Ausdruck der großen Kontinuität waren die vielen Akteur*innen des vormaligen nationalsozialistischen ‚Betriebssystem Kunst‘, die – mit geringer oder auch ganz ohne Adaption und Modifikation – nach dem Systemwechsel einfach weiterarbeiteten.³⁷

IV. ÜBERLEGUNGEN ZUM FORSCHUNGSDESIGN

Auf der Basis der bereits eruierten (und der weiterhin noch zu recherchierenden) Quellen sind mehrere Forschungsperspektiven denkbar, wünschenswert und erforderlich, um die Spezifika des Münchner Kunstvereins im NS weiter zu profilieren. Vorweggeschickt sei indes, dass hier lediglich Leitplanken angedeutet werden können, in denen zukünftige Forschungsbemühungen mutmaßlich neue Erkenntnisse stiften können.

Als fruchtbar erscheint es erstens, Kunstwerke und Künstler*innen zu identifizieren, die mehr als einmal im Kunstverein zu sehen waren. Angesichts der zumeist eher geringen inhaltlich-programmatischen Aussagekraft von beispielsweise Landschaften und Blumenstillleben kommt den in Eröffnungsreden, Katalogtexten und Ausstellungsbesprechungen vorgenommenen Bedeutungszuweisungen eine besondere Rolle zu. Diese kontextbezogenen Äußerungen können in aller Regel gut für die Auseinandersetzung mit dem strategischen *framing* von Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst genutzt werden. Grundsätzlich ist der engere Bereich von Produzent*innen/Autor*innen und Objekten/Artefakten – und damit freilich auch Ausbildungs- und Vermarktungsfragen – in besonderer Weise geeignet. Als Fallbeispiel könnte Edmund Steppes gewählt werden, da er nicht weniger als fünf Mal im Kunstverein ausstellte (1893, 1901, 1910/11, 1933 und 1940)³⁸ und seine auch von Hitler selbst erworbenen Werke wie die fast surrealen *Paladine des Pan* von 1942³⁹ die Entwicklung eines zutiefst nationalen Künstlerselbstverständnisses besser ausleuchten würde. Das Bild zeigt eine Art Zwiegespräch eines Einhorns und eines Eichhörnchens im Hochgebirge, im Bereich der Baumgrenze. Ergänzend wäre über die *Münchner Geschichte von Blumenstillleben* zu schreiben, die so unterschiedliche Positionen wie Anton Müller-Wischin, Gabriele Münter und Adolf Ziegler zu berücksichtigen hätte.

Die zweite Forschungsschiene wäre die Rekonfiguration des nicht-künstlerischen Personals, insbesondere die Präzisierung von Erwin Pixis’ Arbeitsprämissen und die weitere Erhellung seines Verhältnisses zur NS-Kunstpolitik (Grad von Übereinstimmung, Gründe für Kontinuitäten und Brüche), durchaus unter Berücksichtigung der ihm wohl anlässlich seines 70. Geburtstags zuteil gewordenen Ehrung in Gestalt einer Porträtbüste von Arthur von Hüls, die 1942 in Saal 35 auf der GDK gezeigt wurde. Diese Studie könnte man de facto mit „als nationaler Mann in trauriger Zeit“ überschreiben, wie es im Glückwunschtelegramm der Reichskanzlei wörtlich heißt.⁴⁰ Man kommt Pixis als Akteur, der leidet und sich permanent am Status quo reibt, wohl aber am ehesten über das Manuskript eines Vortrags von 1930/31 näher. Auf nicht weniger als 21 Seiten traktiert Pixis – offenbar auf Einladung einer weiter zu erhellenden „freien politischen Arbeitsgemeinschaft“ – sein Thema: „Kunst- und Kulturgeist – ein Beitrag zu Lebensgesetzen unsrer Stadt“.⁴¹ Dieser fast verzweifelte Rundumschlag offenbart den Autor als einerseits dezidiert anti-intellektuell und anti-akademisch, andererseits als bauernschlaue, herumprotzende Stammtischnatur, die ihre Antipathien nicht für sich behalten kann und zugleich ahnt, dass die aus dem Bauch kommende Lagebeschreibung als Problemlösung völlig ungeeignet ist.

Drittens ist die gezielte Auseinandersetzung mit den jeweiligen „Erfahrungsräumen und Erwartungshorizonten“⁴² erforderlich: Wer hat aufgrund seiner biografischen Prägungen wann welche Vorstellungen von der Zukunft? Wie wird die Entwicklung der Kunst – und der eigenen Entität – nach 100 und nach 150 Jahren jeweils bilanziert? Wie können diese Positionsbeschreibungen heute quellenkritisch kontextualisiert werden? Als Beispiel für eine (versuchte) Funktionalisierung sei auf das Grußwort des 1. Vorsitzenden des Kunstvereins, Ministerialdirigent Eberhard

34 Der Nürnberger Kunstverein gehörte 1838/39 knapp 1600 Mitglieder an, darunter 24 aus regierenden Häusern – dazu gehörten der Zar und die Zarin von Russland, der König von Preußen, die Könige von Württemberg, Sachsen und den Niederlanden, außerdem Berühmtheiten wie die Künstler Thorwaldsen, Klenze, Gärtner, Schadow und Dillis. [...] Allerdings sank die Mitgliederzahl bis zum Jahr 1936 auf 412“. kunstvereinnuernberg.de/wp-content/uploads/2019/12/die_geschichte_des_kunstvereins.pdf (abgerufen am 8.2.2023).

35 Nach Langenstein 1983 (wie Anm. 6), S. 220, hatte der Münchner Kunstverein gegen Ende des 19. Jahrhunderts rund 6000 Mitglieder. Wie Wolfgang Brauneis am 13. März 2023 bei der Berliner Tagung „Kunst und Kultur nach dem Nationalsozialismus“ ausführte, nahm die Zahl der Mitglieder in der ersten Hälfte der 1940er Jahre kontinuierlich zu und stieg über 700 Ende 1942 auf 882 Mitglieder Ende April 1945 an. In Anlehnung an ein Argument, das Hans-Ernst Mittag (1933–2014) häufig in Diskussionen vorbrachte, ist diese „Hochphase“ durch die systemstabilisierende Funktion von Kunst und Kultur bedingt: Inmitten von Diktatur, Propaganda und totalem Krieg nährte die Sphäre der Kunst die Illusion eines politikfernen Freiraums.

35 BayHStA, MK 51575, Auszug aus der Geschichte des Kunstvereins München von Erwin Pixis, 3 Seiten, mit Begleitschreiben vom 14.11.1947, hier S. 2: „Schwer war es, die folgenden Jahre durchzulavieren. Wiederholt kam es zu schwersten Zusammenstößen mit Aufsichtsorganen der N.S. Partei wegen angeblicher Unterstützung der sogenannten ‚bolschewistischen‘ in den Ausstellungen des Vereins.“ Es erscheint bezeichnend, dass in dieser Formulierung selbst, durch die Verwendung des Wortes „angeblich“, die Aussage konterkariert wird.

 36 Vgl. Roman B. Kremer, *Autobiographie als Apologie. Rhetorik der Rechtfertigung bei Baldur von Schirach, Albert Speer, Karl Dönitz, und Erich Raeder*, Göttingen 2017.

 37 Neben Hermann Kasper sei hier auf Hans Müller-Schnuttenbach – mit 56 Exponaten bei der GDK einer der erfolgreichsten Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus – verwiesen, der 1954 dem Rat des Kunstvereins München e.V. angehörte (Archiv der Akademie der Bildenden Künste München, X.17.8). Andere Beispiele wären Constantin Gerhardinger und Carl Theodor Protzen, siehe Anke Gröner, »*Zieht die Bahn durch deutsches Land.*« *Gemälde zur Reichsautobahn von Carl Theodor Protzen (1887–1956)*, Köln/Wien 2022.

38 Zoller 1999 (wie Anm. 18), S. 49, 51, 181 und 188.

39 GDK 1942, www.gdk-research.de/de/obj19362786.html (abgerufen am 11.3.2023); vgl. Zoller 1999 (wie Anm. 18), S. 187 und 215.

 40 BayHStA, MK 18463, Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers an Gauleiter Adolf Wagner, 24. April 1942: „Zu Ihrem heutigen 70. Geburtstag spreche ich Ihnen in dankbarer Würdigung der Verdienste, die Sie sich als nationaler Mann in trauriger Zeit und als langjähriger Geschäftsführer des Kunstvereins München um die deutsche Kunst und die Förderung deutscher Künstler erworben haben, meine herzlichsten Glückwünsche aus.“ Zur Büste, die unverkauft blieb, siehe www.gdk-research.de/de/obj19362227.html (abgerufen am 11.3.2023). Zum 70. Geburtstag erschien im *Völkischen Beobachter*, N. 115/116, 25./26.4.1942, eine Würdigung des Hofrats von Wally P. Schultz.

41 BayHStA, MK 18463.

 42 Reinhart Koselleck, „«Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont». Zwei historische Kategorien (1975)“, in: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 349–375.

Kuchtner (1906–1983) von 1953 verwiesen: Die Kunstförderung sei „eine Versicherungsprämie der Gesellschaft gegen das Nichts, [weil der Künstler] Träger und Schöpfer absoluter Werte in unserer Zeit der Relativierung und Aufweichung aller Werte“ sei.⁴³ Er danke jenen, „die dem Kunstverein München in den zurückliegenden Jahren treu zur Seite standen und jetzt wieder mithelfen, die Schwierigkeiten des Neubeginns zu überbrücken“. Welches Bild – des Kunstvereins und der Kunst – wird damit rückwirkend auf die Kunst im NS projiziert?

Viertens – und weil die Forschung zur Kunst im Nationalsozialismus immer noch am Anfang steht – ist die grundständige Analyse der Strukturen und Rahmenbedingungen von Aktivitäten im Betriebssystem Kunst im NS mit dem Fallbeispiel Kunstverein München bestmöglich zu verzahnen, gegebenenfalls auch durch Modifikation, Korrektur oder Fortschreibung des kürzlich an anderer Stelle vorgeschlagenen Diagramms (Punkt und Panorama, Kunstwerk und Kunststadt, Mikro und Makro).⁴⁴ Spätestens in diesem Zusammenhang muss auch zu den eingangs aufgeworfenen Fragen und Herausforderungen Stellung bezogen werden: Wozu dient diese Autopsie? Welches Erkenntnisinteresse rechtfertigt die aufwändige Rekonstruktionsarbeit? Warum sollen die vorliegenden Deutungen konsequent angezweifelt werden?

V. DIE KUNST IM NATIONALSOZIALISMUS UND WIR?

Warum noch heute die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus suchen? Diese Frage wurde kürzlich damit begründet, es sei „gerade in einer Demokratie wichtig zu verstehen, wie Diktaturen funktionierten“⁴⁵. Dies gilt *cum grano salis* auch für diesen Band, der freilich 200 Jahre umspannt. Dennoch ist mit der Integration der Perspektiven der heute Lebenden ein wichtiger Schritt getan, weil so subjektive Wahrnehmungen, familiäre Prägungen und gemeinschaftliche Sinnstiftungsversuche in der Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen in ein Verhältnis gesetzt werden können. Die Reflexion der Transformationsprozesse, an denen wir qua Re-Evaluierung und Re-Kontextualisierung von Institutions- und Organisationsgeschichtsschreibung unweigerlich teilhaben, ist unverzichtbar. Der genaue Modus dieses wiederholten Aus- und Neuverhandelns – also beispielsweise *artistic research* oder interventionistisch-konzeptuelle Verfahren, wie sie etwas die Künstler*innen Hans Haacke, Maria Eichhorn oder Bea Schlingelhoff praktizieren, zeitgeschichtliche oder kunsthistorische Bearbeitungen, oder andere fachliche und methodische Ansätze – erscheint mir demgegenüber nachrangig.

Erhellend in diesem Zusammenhang ist das Projekt von Bea Schlingelhoff, welches sie im Hinblick auf ihre Ausstellung *No River to Cross* vom 11. September bis 21. November 2021 im Kunstverein München realisierte. Im Rahmen von Recherchen zur Kunstvereinsgeschichte stieß sie auf eine Änderung der Satzung des Kunstvereins, die auf der Mitgliederversammlung am 30. Juni 1936 beschlossen worden war. Die Änderung verfügte in Paragraph 8, Absatz (d): „Nicht-Arier können nicht Mitglied des Vereins werden“.⁴⁶ Schlingelhoff stellte dem Kunstverein im Rahmen einer außerordentlichen Mitgliederversammlung vor Eröffnung der Ausstellung im August 2021 anheim, sich ausdrücklich für diese Ausgrenzung zu entschuldigen, und schlug eine Präambel zur heutigen Satzung vor:

Der Kunstverein München bittet für seine Zusammenarbeit mit der Reichskulturkammer um Entschuldigung und erkennt seine wesentliche Mitverantwortung an den Unrechtstaten der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste an.

Besonders bittet der Kunstverein München für die Aufnahme des Absatz (d), Paragraph 8 in die Vereinssatzung am 30.06.1936 um Verzeihung.

Der Kunstverein München erklärt, dass er sich den Grundsätzen der Nicht-Diskriminierung und Gleichbehandlung gegenüber Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern dauerhaft verpflichtet.⁴⁷

Juliane Bischoff hat diese bemerkenswert konzeptuelle Adressierung präzise verortet:

Die Realisierung der Nichtdiskriminierung mag wie eine unlösbare Aufgabe erscheinen, doch verschiebt sich mit Schlingelhoffs Vorschlag mindestens ein Stück des normativen Rahmens für institutionelles Arbeiten, in dem Fragen der Deutung und Beteiligung immer wieder neu ausgehandelt werden müssen. [...] Die zunehmenden geschichtsrevisionistischen, antisemitischen wie rassistischen Tendenzen und eine sinkende gesellschaftliche Bereitschaft, sich mit der

43 Kuchtner 1983, S. 130.

 43 Vorwort, in: *130 Jahre Münchner Kunstverein*, München 1953, ohne Paginierung. Das folgende Zitat ebd.

 44 Christian Fuhrmeister, „Punkt und Panorama, Kunstwerk und Kunststadt, Mikro und Makro“, in: Karin Althaus, Sarah Bock, Lisa Kern, Matthias Mühlmg, Melanie Wittchow (Hg.): *Kunst und Leben 1918 bis 1955*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Berlin/München 2022, S. 20–35, hier S. 29.

 45 Thomas Drachenberg, Vorwort, in: *Der »Auftrag Speers« der Staatlichen Bildstelle Berlin. Zur wissenschaftlichen Erschließung eines fotografischen Bestandes im Messbildarchiv des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums*, (Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, hrsg. von Thomas Drachenberg, Bd. 60), bearbeitet von Katharina Steudtner, Berlin 2022, S. 7.

46 Satzung des Kunstvereins München E.V., 1936, Bestand Kunstverein München e.V., Monacensia Bibliothek, C/C/6, München.

47 Der Vorschlag wurde den Mitgliedern des Kunstvereins München bei einer außerordentlichen Mitgliederversammlung am 19. August 2021 zur Wahl gestellt und mit einer Zweidrittelmehrheit angenommen. Vgl. www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/ausstellungen/rueckblick/2021/lea-schlingelhoff (abgerufen am 15.3.2023).

 48 Juliane Bischoff, „HISTORY’S GHOSTLY PRESENCE“, in: *Texte zur Kunst*, 8. Oktober 2021, www.textezurkunst.de/de/articles/historys-ghostly-presence/ (abgerufen am 15.3.2023).

NS-Geschichte auseinanderzusetzen, lässt eine Konfrontation mit der Vergangenheit und ihren Kontinuitäten innerhalb öffentlicher Institutionen umso dringlicher erscheinen. Historisches Wissen prägt die ästhetische wie die gesellschaftliche Urteilskraft.⁴⁴⁸

Der Kunstverein München hat mit der Ausstellung *No River to Cross* einen Prozess katalysiert. Denn Artefakte, Quellen, Strukturen, Räume und Biografien konstituieren das dissonante Erbe des NS, zu dem wir eine Haltung entwickeln müssen. Auch weil die materielle und die strukturelle Überlieferung des Nationalsozialismus in unsere Gegenwart hineinragt, gibt es keine Alternative zur Fortsetzung der begonnenen Forschungsbemühungen. Wer, wenn nicht wir, sollte diesem Segment des kulturellen Erbes Aufmerksamkeit zukommen lassen? Es sind die heute Lebenden, die zu einem dezidiert kritischen Umgang mit den Auswirkungen und Folgen der NS-Kunstpolitik, mit strukturellen toxischen Narrativen aufgefordert sind. Es gilt dabei, Netzwerke und Seilschaften weiterhin präzise zu rekonstruieren, Rahmenbedingungen und asymmetrische Machtverhältnisse investigativ zu explorieren. Diese aktive Adressierung des Nationalsozialismus – durch den Kunstverein, aber auch durch uns – ist letztlich Ausdruck von Zeitgenossenschaft.