

FOR

200 Jahre
Kunstverein München

NOW



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 unbekannteren 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 „Münchner 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

Adel, Beamt*innen und Offizieren diagnostizieren, allerdings bei zunehmender Zahl von Großbürgern (Bankiers und Kaufleuten) und Bildungsbürger*innen.¹⁸ Was das Alter der Mitglieder – und ihren Habitus und ihr Kunstverständnis – betrifft, ähnelte der dezidiert pro-monarchische Kunstverein damit stark dem überalterten Kollegium der Akademie der Bildenden Künste München.¹⁹ Phänotypisch lässt sich diese Konstellation sogar mit dem Gebäude in Verbindung bringen, denn das 1864 von Eduard von Riedel entworfene Kunstvereinsgebäude in der Galeriestraße 10, in der Nordostecke des Hofgartens, dem damaligen Standort und Vereinsheim, war Ergebnis königlicher beziehungsweise Wittelsbacher Kunstpatronage und schien „auf den ersten Blick ein Resultat des bayerischen Spätklassizismus zu sein“. Doch auf den zweiten Blick lässt sich der Bau erkennen als „bayerischer Barock klassisch-römischer, durch Frankreich vermittelter Prägung“ höfischer Repräsentationsformen.²⁰ Im Kern waren damit das Vereinsgebäude wie die Vereinsmitglieder und das Vereinsprogramm relativ hermetisch abgekapselt in der Tradition eines aufgeklärten Absolutismus verankert, der sich im Rahmen seiner Liberalisierungstendenzen mit Künstler*innen schmückte.

Vor diesem Hintergrund widersprüchlicher Wertehorizonte schienen in den langen 1920er Jahren dem Kunstverein offenbar Stagnation und Resignation, ja vielleicht sogar entschiedene Verweigerung gegenüber den Zumutungen der Gegenwart geboten. Der politische Systemwechsel wurde als Sinn- und Strukturverlust begriffen, ging aber auch mit konkreten finanziellen Einbußen einher. Es gab im Kunstverein jedenfalls offenbar keine Aufbruchsstimmung, keine emphatische Umarmung des „Neuen“ oder gar des Avantgardistischen. Zu beobachten sind vielmehr Versteifung und ein schleichender Rückzug – so sanken die Zahlen der Mitglieder und die von ihnen entrichteten Beiträge langsam, aber stetig. Auch wenn hier, wie überall, die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise anzuerkennen sind, halbierte sich der Betrag von fast 32 000 RM im Jahre 1929 auf nur noch rund 16 000 RM im Jahre 1933, um dann noch weiter zu fallen, auf nur noch 10 500 RM im Jahre 1937 und unter 9 000 RM im Jahre 1941.²¹

Der Kunstverein saß seit dem Ende des Krieges (und damit auch der Niedererschlagung der Räterepublik) programmatisch, konzeptuell und personell auf einem absteigenden Ast: Als „vegetierend“ beschrieb Erwin Pixis die Situation 1930 in Speyer bei der Hauptversammlung des Verbands deutscher Kunstvereine, und meinte damit den finanziellen und politischen Machtverlust.²² Noch immer sichtlich enthusiastiert durch die Präsentation seiner eigenen Sammlung im Kunstverein 1931 betonte Hubert Wilm genau das Gegenteil in einem Artikel für die *Münchner Neuesten Nachrichten* am 28. Januar 1932: „Wir stellen vor: Kunstvereine München. 108 Jahre alt, aber außerordentlich lebendig.“²³ Diese antizyklische Beschwörung war auch insofern unzutreffend, als 1932 die Gedenkausstellung der 1865 geborenen, im Vorjahr verstorbenen „deutschen Impressionistin“ Maria Slavona stattfand. Es ist vor diesem Hintergrund bezeichnend, dass die von Hans Eckstein (1898–1985) konzipierte, aber von Pixis 1931 durchaus engagiert organisierte Wanderausstellung *Junge Künstler in München* – die mit Ernst Andreas Rauch und Hermann Mayrhofer-Passau zwei 30-jährige, und mit Richard Hallgarten und Erwin von Kreibitz sogar zwei deutlich unter 30 Jahre alte Künstler präsentierte – ausgerechnet im Kunstverein München *nicht* zu sehen war, wohl aber in den Kunstvereinen u. a. in Mannheim, Bochum und Leipzig.²⁴

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Verbundenheit potenter Mäzen*innen mit wichtigen Gegenwartskünstler*innen, wie sie den Kunstverein über weite Strecken des 19. Jahrhunderts geprägt hatte, sich spätestens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sukzessiv auflöste. Soweit ersichtlich, hat Pixis vergeblich versucht, das frühere Erfolgsrezept mit den alten Ingredienzen fortzuschreiben, doch eben dieses Klammern dürfte die Isolation noch verstärkt haben.

III. GEGENWARTSBEZUG IM NATIONALSOZIALISMUS – FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Es mag zunächst paradox erscheinen, aber die Gegenwartskunst – die zeitgenössische Kunst –, die im Kunstverein München in der Weimarer Republik keine oder nur eine geringe Rolle gespielt hatte, wurde im weiteren Verlauf der 1930er Jahre immer präsenter. Es würde zu weit führen, diese markante Tendenz *en détail* zu beschreiben. Erwähnt seien hier die Retrospektive von Edmund Steppes, Mitglied der NSDAP seit Anfang 1932, im Frühjahr 1933;²⁵ die Ausstellungen der NS-Kulturgemeinde 1934/35 und 1936 („Geformte Kraft“) sowie die Wanderausstellung „Blut

^[18] Barbara Eschenburg, Werner Gross, Ingo Tornow, „Zur Geschichte des Kunstvereins München“, in: K, K, K – K. Künstler, Kunstwerk, Kommunikation – Kunstverein. 150 Jahre Kunstverein München. Zur Kunst in München heute. Dokumentationen zur Frühgeschichte des Kunstvereins: Jahresgaben des Kunstvereins 1825–1973/74, München 1974, S. 5–11, hier S. 5–6. Das gesellschaftliche Milieu der Mitglieder des Kunstvereins in den langen 1920er Jahren dürfte im Münchner Altertumsvereins e.V. von 1864 ähnlich gewesen sein, siehe Benno Gereon Engel, Heinrich Kreisel, Vorwort, in: Unbekannte Kunstwerke im Münchner Privatbesitz. Festschrift zum 90jährigen Bestehen des Münchner Altertumsverein e.V., bearbeitet von Hans Buchheit, München 1954, S. 5–13, hier S. 8–12. Vgl. Andreas Zoller, Der Landschaftsmaler Edmund Steppes (1873–1968) und seine Vision einer „Deutschen Malerei“, Dissertation Hochschule für bildende Künste Braunschweig 1999, opus.hbk-bs.de/files/4/STEPPE.S.PDF, S. 60–61: München „ist bis zur Einrichtung von Kriegsbetrieben nach 1914 zuerst ‚Haupt- und Residenzstadt‘ Bayerns, wobei der Hof für das blühende Kunstgewerbe Hauptauftraggeber bleibt. Über 30000 Menschen beschäftigte das höfische Kunstgewerbe und das reiche Kunstleben der Stadt mittel- und unmittelbar. Bedeutenden gesellschaftlichen und politischen Einfluß haben in dem Verwaltungszentrum München die Beamten der liberal-konservativen hohen Bürokratie, die zwischen Krone und Parlamentarismus vermitteln und dabei sich bis Ende der Prinzregentenzeit einen Freiraum für das eigene politische Management zu bewahren wissen. Dies erkennt man heute als eine Hauptursache für den maßvollen auch zur Moderne offenen Traditionalismus Münchens. Dies obwohl die Ministerialbürokratie die Vorstellungen des Parlamentarismus oft mißachtet, die Vorstellungen der Sozialdemokraten und des katholischen Konservatismus zu Gunsten einer moderaten Modernisierung der Gesellschaft zurückdrängen und für ein problemloses Verhältnis zum Reich sorgen.“

^[19] Eine instruktive Gegenüberstellung der Professuren der Münchner Akademie von 1919 und des Bauhauses von 1926 bei Wolfgang Ruppert, Einführung, in: Wolfgang Ruppert, Christian Fuhrmeister (Hg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968, Weimar 2007, S. 9–15, hier S. 12–13. Pixis hatte die Offizierslaufbahn eingeschlagen und im Ersten Weltkrieg die „Kraftfahrtruppen der 6. Armee“ kommandiert (Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 115/116, 25./26.4.1942, Digitalisat Kunstverein München, 2022, aus Kriegsarchiv). Pixis’ ablehnende Haltung zur Räterepublik äußert sich nicht zuletzt in seiner Funktion als Vorsitzender im Bayerischen Ordnungsblock, siehe www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Bayerischer_Ordnungsblock_(BOB)_1920-1923 (abgerufen am 8.2.2023). Zu seinem Insistieren auf „Zucht“ und „Ordnung“, siehe www.kunstverein-muenchen.de/newsletter/archiv-newsletter-no-8-3 (abgerufen am 8.2.2023).

^[20] Regine Hess, „Das Kunstvereinsgebäude von Eduard von Riedel. Ein erster Bau Ludwigs II. in München“, in: Andres Lepik, Katrin Bäumler (Hg.), Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur, München 2018, S. 168–177, hier S. 170, 173 und 175.

^[21] Bücherrevisor und Steuerberater Fritz Will, Bilanz 1937, vom 7.2.1938, mit späteren handschriftlichen Ergänzungen der Jahre 1938 bis 1942, Akten Otto Greiner, Finanzen, Jahresbilanz 1937, Digitalisat Kunstverein München, 2022.

^[22] Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Hs. 568, Akte Tagung des Verbandes Deutscher Kunstvereine in Speyer, 4. Oktober 1930, Referat von Erwin Pixis, München, „Vegetierende Kunstvereine“, zitiert nach Mues 2018 (wie Anm. 7), S. 29.

^[23] Stadtbibliothek München, Monacensia, Nachlass Wilm, M 215, Typoskript. Ein Presseauschnitt des Artikels befindet sich im Stadtarchiv in der Mappe ZA 09114.

^[24] Freundlicher Hinweis von Julia Reich, die an der LMU München zu Alfred Leithäuser (1898–1979) promoviert und Quellen zur Ausstellung u. a. im Archiv der Stadt Mannheim recherchiert hat.

^[25] Zoller 1999 (wie Anm. 18), S. 180; mit Verweis auf zwei Besprechungen der Ausstellung im Münchner Kunstverein im Völkischen Beobachter, 19.6.1933, und in den Münchner Neuesten Nachrichten, 4.7.1933.

^[26] Zur Karlsruher Station im Frühjahr 1936 siehe Zuschlag 1993 (wie Anm. 7), S. 197. Ein Begleitschreiben der NS-Kulturgemeinde vom 2.10.1935 findet sich in BayHStA, MK 51575.

^[27] So ließe sich die Forschung zur Kunstgeschichte an den Universitäten im NS aus den 2000er Jahren resümieren, da die Titel der Vorlesungen und Seminare zwar oft, aber nicht immer mit politischen Bekenntnissen in eins gesetzt werden dürfen.

^[28] In dem mit „wtg“ gezeichneten Artikel „Vier Jahre Dienst an der Kunst. Die Generalversammlung des Münchner Kunstvereins“, in: Völkischer Beobachter, Nr. 184, 2.7.1936, wird der Bericht von Pixis über die Entwicklung der Jahre 1932 bis 1935 referiert. Demnach hätten „in den letzten vier Jahren 246 verschiedene Ausstellungen“ stattgefunden. Dies wären mehr als eine Ausstellung pro Woche in den 208 Wochen von 1932 bis 1936, was die Frage nach Umfang und Reichweite dieser Veranstaltungen aufwirft.

^[29] Hermann Roth, Walther Zimmermann, Das Münchner Künstlerhaus und Künstlerhausverein 1900 bis 1938, München 1939.

^[30] Bericht über das 108. mit 111. Geschäftsjahr 1932 mit 1935, Typoskript, 8 Blatt, davon 7 Blatt VS und RS, hier Bl. 7 RS und Blatt 8. Digitalisat Kunstverein München, 2022.

^[31] Siehe Bettina Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des ‚Deutschen Kunstberichtes‘ aus den Jahren 1927–1933, Karlsruhe 1938; Cara Schweitzer, „Bettina Feistel-Rohmeder“, in: Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss (Hg.), 1938. Kunst, Künstler, Politik, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Göttingen 2013, S. 89–96.

^[32] Protokollbuch des Erlanger Kunstvereins, zitiert von Hermann Wilhelm, Der Kunstverein Erlangen e.V. Eine kritische Darstellung, ungedrucktes Manuskript, Stadtarchiv Erlangen, 32, Nr. 84, zitiert nach Schmitz 2001, (wie Anm. 6), S. 453.

^[33] Zum Eklat bei der Vorbesichtigung der für die Erste GDK ausgewählten Exponate siehe Goebbels’ Tagebucheintrag vom 6. Juni 1937, in: Elke Fröhlich, Die Tagebücher von Joseph Goebbels, 1987, Bd. 3, S. 166, www.degruyter.com/database/TJGO/entry/TJG-3584/html (abgerufen am 11.3.2023), zitiert nach Marlies Schmidt, Die „Große Deutsche Kunstausstellung, 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“, Rekonstruktion und Analyse, Diss. Universität Halle 2010, digital.bibliothek.uni-halle.de/hs/download/pdf/1430376?originalFilename=true, S. 48 (abgerufen am 8.2.2023).

und Boden“ 1935,²⁶ oder die Schau mit Arbeiten von Ernst Vollbehrr, Am Westwall. Feldzug gegen Frankreich 1940; genannt sei hier exemplarisch auch Münchner Künstler erleben den Krieg im Frühjahr 1941. Auch wenn nicht alle Präsentationen in Katalogen dokumentiert sind und auch wenn Titel grundsätzlich sowohl eine programmatische Affirmation als auch eine reservierte Haltung zum NS-Regime zum Ausdruck bringen können, also eine gewisse Spannung von „Verpackung und Inhalt“ bestehen kann,²⁷ so ist die Zuwendung zu aktuellen Phänomenen gleichwohl unübersehbar.

Zugleich scheint die Taktung ausweislich der unvollständigen, aber fortlaufend ergänzten Chronik des Kunstvereins, auf die ich mich hier beziehe, nach Kriegsbeginn deutlich intensiviert worden zu sein: Wurden ab 1924 nur ein oder zwei Ausstellungen pro Jahr gezeigt (derzeit sind offenbar gar keine in den Jahren 1919, 1920–1923, 1926 und 1928 bekannt), so nahm die Zahl in den 1930er Jahren immer stärker zu (1933 und 1934 je drei, 1935, 1936, 1939 und 1940 je fünf Ausstellungen)²⁸ und erreichte mit jeweils neun Ausstellungen in den Jahren 1941 und 1942 ihren Höhepunkt. Es scheint, als habe der Kunstverein mit seinem Motor Pixis den Turbo gezündet und sich – ausgerechnet – in dem extrem kompetitiven Umfeld von „Großer Deutscher Kunstausstellung“ (GDK), „Großer Münchner Kunstausstellung“ und Kameradschaft Münchner Künstler, also zwischen dem regimekonformen „Haus der Deutschen Kunst“, dem Maximilianeum und dem Künstlerhaus am Lenbachplatz,²⁹ erfolgreich etablieren können.

Der Netzwerker Pixis hatte, mit anderen Worten, den Austausch beziehungsweise die Adaption und Transformation der politischen Eliten außerordentlich effektiv genutzt und proaktiv gestaltet. Voraussetzung für diese ab ungefähr 1935 wohl reibungslose Konvergenz des Kunstvereins mit den (durchaus heterogenen und anlassbezogen variablen) Kunstvorstellungen des Nationalsozialismus war fraglos die Übereinstimmung in den entscheidenden ideologischen und weltanschaulichen Parametern wie der ästhetischen formalen Prämissen und motivischer Präferenzen. Ausdrücklich legt der Rechenschaftsbericht vom 30. Juni 1936 diese Deckungsgleichheit dar:

Ein kurzes Wort sei noch gesagt über die Tätigkeit des Vereins nach den stolzen Tagen der nationalen Erhebung.

Viele Jahre hindurch – man kann sagen seit Beginn des 20. Jahrhunderts . [sic] ist unseren Ausstellungen in Tagesbesprechungen, fachwissenschaftlichen Aufsätzen und sonstigen Beurteilungen recht häufig der Vorwurf der Rückständigkeit gemacht worden, weil sich Vorstandschafft wie Ausstellungsausschuß niemals bereit zeigten, mit der Mode zu gehen und Tagesgrößen zu Wort kommen zu lassen, die Kunsthandel und an ihm interessierte Kreise auf den Schild gehoben hatten.

Das hat die Arbeit wesentlich erschwert und viel Entsagung gekostet. Es wäre in diesen Zeiten bequemer und erfolbringender gewesen, mit dem Strom zu schwimmen.

Daß der Verein sich von all dem frei gehalten hat, was man heute mit Recht „entartete Kunst“ nennt, darf ihn heute mit berechtigtem Stolz erfüllen und trug insofern seinen Lohn in sich selbst, als er nach der Machtergreifung durch unsern Führer Adolf Hitler nicht, wie so viele andere, einen Frontwechsel vorzunehmen hatte. Darum fällt es uns auch nicht schwer, uns freudig zu den Grundsätzen zu bekennen, die das Dritte Reich für Pflege der deutschen Kunst aufgestellt hat und mit unsern besten Kräften an Münchens künftiger Sendung mitzuarbeiten, zum Wohl der Münchener Kunst und der Münchener Künstler.³⁰

Dieses Narrativ des rückdatierten vorauseilenden Gehorsams war auch von anderen konservativ-reaktionären Personen und Organisationen in Anspruch genommen worden, etwa von der völkischen Antisemitin Bettina Feistel-Rohmeder in Karlsruhe³¹ oder vom Kunstverein in Erlangen, der festhielt, 1933 sei „weder eine Änderung der Arbeitsrichtung noch der Vereinsleitung notwendig, nachdem der Kunstverein schon immer in eindeutiger Weise den völkischen Gesichtspunkt in der Kunstpflege betont hatte“³². Das Eigenlob – eine Umstellung sei nicht erforderlich, weil man bereits vor 1933 aus innerer Überzeugung auf Linie gewesen sei – diente zugleich der Selbstvergewisserung in einem bis Sommer 1937 unübersichtlichen Feld; unübersichtlich, weil zwar die rassenideologischen, parteipolitischen und weltanschaulichen Gegner*innen wiederholt diffamiert worden waren, aber die positive Bestimmung einer genuin nationalsozialistischen Kunst sehr vage geblieben war.³³

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

der Reichskanzlei, die 1930/31 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.

^[1] 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

^[2] 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.

^[3] 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.

^[4] 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 der Reichskanzlei, die 1930/31 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.

^[5] 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

^[6] 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.

^[7] 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.

^[8] 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

^[9] 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

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 Organisationsgeschichte sschreibung 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

^[10] Vorwort, in: 130 Jahre Münchner Kunstverein, München 1953, ohne Paginierung. Das folgende Zitat ebd.

^[11] Christian Fuhrmeister, „Punkt und Panorama, Kunstwerk und Kunststadt, Mikro und Makro“, in: Karin Althaus, Sarah Bock, Lisa Kern, Matthias Mühlring, 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.

^[12] 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.

^[13] Satzung des Kunstvereins München e.V., 1936, Bestand Kunstverein München e.V., Monacensia Bibliothek, C/C/6, München.

^[14] Der Vorschlag wurde den Mitgliedern des Kunstverein 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/bea-schlingelhoff (abgerufen am 15.3.2023).

^[15] 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.