



»ZIEHET DIE BAHN DURCH DEUTSCHES LAND«

GEMÄLDE ZUR REICHAUTOBAHN VON
CARL THEODOR PROTZEN (1887–1956)

Anke Gröner: „Ziehet die Bahn durch deutsches Land.“



Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte
im Nationalsozialismus

Band 8

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

Anke Gröner

„Ziehet die Bahn durch deutsches Land“

Gemälde zur Reichsautobahn
von Carl Theodor Protzen (1887–1956)

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei,
Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Carl Theodor Protzen: *Straßen des Führers* (Mittelteil),
1939, Öl auf Leinwand, 169 × 255 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrekturat: Christoph Landgraf, St. Leon-Rot
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52408-1

Inhalt

Danksagung	11
1. Einleitung	13
1.1 Quellen	15
Werkfotografien im Nachlass	15
Werkverzeichnis	17
Bildquellen	18
Weitere Quellen	19
1.2 Forschungsstand	20
1.3 Methode und Zielsetzung dieser Arbeit	35
2. Biografische Notizen	39
3. Protzens malerisches Werk im Überblick. Mehr Landschaft als Industrie	45
3.1 Gefangenschaft und erste Jahre in München, erste Verkäufe	45
3.2 Stilentwicklung und Motive ab Mitte der 1920er-Jahre bis 1933	48
Industriemotive	50
Figurative Darstellungen, Stilleben, Akte	51
3.3 1933 bis 1945: ausgewählte Werke	54
3.4 Das unentschlossene Spätwerk	57
3.5 Gebrauchsgrafische Arbeiten ab Mitte der 1920er-Jahre	59
Faschingsbälle	60
Milchwirtschaft bzw. bayerische Landwirtschaft	61
Aufträge für Schweizer Brauereien	62
Norddeutscher Lloyd	63
Weitere grafische Arbeiten	63
4. Protzens Mitwirkung in Münchner Künstlervereinigungen bis 1945.	
Kunstpolitik vor Ort	65
4.1 (Feldgrauer) Künstlerbund	67
Protzen im Vorstand des Künstlerbunds	68
Verlust des Vorstandspostens 1933	69
4.2 Münchner Künstlergenossenschaft	72
Abspaltung der Gruppe „Kunst für alle“ 1932	73
„Berliner Kunst in München“, „Münchner Künstler“, Berlin – Erste Zensurmaßnahmen gegen die MKG 1935	75

Treffen mit Adolf Hitler, Umbesetzung des Vorstands der MKG 1935	80
4.3 Verein „Krankenpflege des Dritten Ordens“ 1938, „Großeinkäufer“ Franz Xaver Schwarz	85
4.4 Kameradschaft der Künstler 1938	87
5. Die Reichsautobahnen. Die „Straßen des Führers“	91
5.1 Konzeption und Bau der RAB	92
5.2 Die ideologische Überhöhung des Autobahnbaus	100
5.3 Die Reichsautobahn als Motiv für Gemälde	106
6. Protzens Gemälde zur Reichsautobahn. Ertragreiche Kunst für Staat und Industrie	113
6.1 „Die Straße“, München (1934)	114
Konzept und Themen der Ausstellung	116
Die Ehrenhalle mit acht Wandgemälden	119
<i>Die neue Innbrücke der Reichs-Autobahn</i>	123
Die weiteren Stationen der Ausstellung (Berlin, Essen, Warschau)	125
6.2 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Talübergang bei Bergen, Querung des Altmühltals, Baustelle im Altmühltal, Donaubrücke bei Leipheim, Lautertalbrücke Kaiserslautern, Lautertalbrücke Kaiserslautern II, Autobahn und Rastplatz am Chiemsee, Brücke bei Leipheim II</i> (1936)	127
6.3 „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936)	132
Karl August Arnolds Werke zur RAB	133
„Vier malen die Reichsautobahn“	135
Konzeption der Ausstellung in München	138
Motivauswahl und Unterstützung der Künstler durch die OBK	142
Die Ausstellung in München, Berlin und Breslau	146
Verkäufe Protzens und Berichterstattung	152
Besucherzahlen und Nachwirkungen	159
6.4 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Brücke bei Leipheim Bauzustand 1937, Baustelle Donaubrücke bei Ingolstadt, Aufstieg zum Irschenberg</i> (1937)	162
6.5 Ausstellungen und Tagungen in Ulm, Berlin, München, Bayreuth (1937)	165
6.6 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Autobahnbrücke bei Jena, Bau der Autobahnbrücke bei Limburg, Brücke in der Holledau, Brücke bei Limburg, Baustelle Holledau, Baustelle Brücke Holledau</i> (1938)	167
6.7 Ausstellungen und Aufträge 1938	170
Wandkarte für den neuen Ausstellungsteil „Reichsautobahnen“ im Deutschen Museum	171

Die RAB auf den Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellungen, München	172
Ehrenhalle für die Straßenbautagung München	173
Autobahnbau in Österreich	174
6.8 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Baustelle Bärental, Straßen des Führers</i> (1939)	175
<i>Straßen des Führers</i>	176
Fund der Seitenflügel: Darstellung der Arbeit	177
Das einzige Triptychon im Gesamtwerk: Das Format trifft eine Aussage	179
Die programmatische Rahmeninschrift	182
6.9 „Kunst und Technik“, Dresden (1939)	183
6.10 Bildbeschreibung und Analyse: <i>Limburg, Mondsee, Wartburg, Saalebrücke bei Hof, Baustelle an der Burg Gleichen, Baustelle Pirk Talübergang, Saalebrücke bei Hof im Bau, Autobahndreieck Niederaula, RAB-Rheinbrücke Köln- Rodenkirchen, Rheinbrücke Köln Bauzustand No[vember] 40</i> (1940/41) ...	184
6.11 RAB-Gemälde und weitere Werke Protzens auf den Großen	
Deutschen Kunstausstellungen	190
GDK 1937	193
GDK 1938	195
GDK 1939	196
GDK 1940	199
GDK 1941	202
GDK 1942	203
GDK 1943	205
GDK 1944	206
6.12 Weitere Maler der Reichsautobahn	209
Karl August Arnold (1888–1980)	210
Albert Birkle (1900–1986)	210
Georg Fritz (1884–1967)	211
Oskar Graf (1873–1958)	212
Günther Graßmann (1900–1993)	213
Wilhelm Heise (1892–1965)	214
Ernst Huber (1895–1960)	215
Erich Mercker (1891–1973)	216
Wolf Panizza (1901/1904–1977)	219
Ernst Vollbehr (1876–1960)	220
Malerinnen der Reichsautobahnen	223
6.13 Zusammenfassung	223

7. Erwähnenswerte Ausstellungen und Aufträge. Ein Maler etabliert sich am Markt – und in der Partei	227
7.1 Ausstellung der MKG für die NS-Winterhilfe, München 1933	227
7.2 XIX. Biennale, Venedig 1934	228
7.3 Sgraffiti in der Mustersiedlung München-Ramersdorf, 1934	231
7.4 Werke für die „Führeryacht“, 1935	236
7.5 „Kleine Kollektionen“, Berlin 1938	242
7.6 Gemälde für das Deutsche Museum München, 1941	246
8. Systemkonforme Gemälde aus den eroberten Ostgebieten. Beleg deutschen Machtwillens	251
8.1 Gemäldezyklus „Deutscher Osten“	254
8.2 Münchner Kunstausstellung, Danzig 1941, „Danziger Künstler in München“, 1942	256
8.3 „Süddeutsche Maler sehen das Ordensland“, Danzig 1942	258
8.4 „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“, Krakau 1943	261
8.5 „Deutsche Künstler und die SS“, Breslau/Salzburg 1944	264
9. Zwischenfazit 1933–1945. Profiteur des NS-Systems	269
10. Protzens Schaffen nach Ende der NS-Zeit. Erneute zeitgemäße Transformation	279
10.1 Neugründung der Künstlervereinigungen	282
10.2 Streit mit Constantin Gerhardinger um die Neugründung der MKG ...	285
10.3 „Echte Experimente“ vs. „Wiederkehr der Gearteten?“ – Presseberichterstattung über die beiden MKG 1949–1956	289
10.4 Protzens Arbeiten für die Bundesautobahn 1953	297
10.5 Tod, Nachrufe und direkte posthume Ausstellungen	299
10.6 Zusammenfassung	300
II. Protzens Gemälde zur Reichsautobahn ab 1969. Vom „Führerankauf“ zum Problemfall	303
II.1 Gedächtnisausstellung im Lenbachhaus 1976	304
II.2 Weitere Ausstellungen mit Protzens Werken bis heute	307
II.3 Aufbewahrungsorte der 29 Autobahngemälde Protzens heute	312

12. Zusammenfassung, Einordnung und Ausblick	317
12.1 Interessengemeinschaft zwischen Maler und Staat?	318
12.2 Ein typischer Künstler des NS?	320
12.3 Reichsautobahnmaler der Bundesrepublik?	322
12.4 Der heutige und zukünftige Umgang mit Kunst des NS	325
13. Abkürzungen	327
14. Quellen- und Literaturverzeichnis	329
Archivalische Quellen	329
Ungedruckte Quellen	333
Gedruckte Quellen	333
Zeitschriftenbeiträge/Zeitungsartikel	333
Zeitgenössische Literatur	337
Literaturverzeichnis	343
Forschungsplattformen und Internetadressen	359
15. Tafelteil	361
16. Abbildungsnachweise	409
17. Ausgestellte Werke Protzens zwischen 1923 und 2016	411
18. Register	433

Anke Gröner: „Ziehet die Bahn durch deutsches Land.“

Danksagung

Das vorliegende Buch ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2020 an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde. Ich danke meinem Doktorvater Christian Fuhrmeister für die umfassende Betreuung und das hilfreiche Feedback auf meinen Text sowie Burcu Dogramaci als Zweitgutachterin, der ich ebenfalls wichtige Hinweise für die Überarbeitung verdanke.

Meine Dissertation führte mich hauptsächlich in Archive. Ich danke Christoph Bachmann vom Staatsarchiv München, durch den ich einige Werke zur Reichsautobahn von Protzen aufspüren konnte. Sie gehören heute teilweise der Niederlassung Südbayern der Autobahn GmbH, wo Thomas Herbrecher mein Ansprechpartner war. Danken möchte ich auch Helmut Friedel für unser Gespräch; er betreute als Volontär 1976 die einzige Ausstellung zu Protzen in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und wühlte für mich in seinen Erinnerungen. Sabine Brantl vom Archiv des Hauses der Kunst versorgte mich freundlicherweise mit Mails und Scans, weil ich wegen des ersten Corona-Lockdowns nicht persönlich vorbeischauchen konnte. Generell freute ich mich sehr über die meist unkomplizierte und schnelle Hilfe von vielen Bibliothekarinnen und Archivaren während der Schließung ihrer Häuser.

Ein Großteil der Werke Protzens befindet sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Hier danke ich den Mitarbeitenden in Bibliothek, Archiv und Depot beider Häuser, vor allem Karin Althaus, die mich auf ein bisher uninventarisiertes Konvolut im Lenbachhaus aufmerksam machte, Johannes Gramlich an den Staatsgemäldesammlungen, der mir alle Fragen zu Protzen beantwortete, sowie Oliver Kase, der mir einen sehr spontanen Depotbesuch ermöglichte. Ebenso danke ich Kai Pahl für seine Unterstützung bei der Bildbearbeitung, diversen Blogleserinnen und -lesern für ihre Geldspenden für den Abbildungsteil sowie meiner Twitter-Timeline, die während des gesamten Studiums beim Entziffern von deutscher Schreibschrift half.

Ein großer Dank gilt Felix Mendoza, der sich mit seinen klugen Fragen und Anmerkungen auch als Naturwissenschaftler als hervorragender Sparringspartner für die Kunstgeschichte erwiesen hat. Abschließend möchte ich meinen Eltern Marga und Hans-Jürgen Gröner danken, ohne deren Unterstützung ich diese Arbeit nicht hätte fertigstellen können. Meine Mutter kam als Flüchtling aus dem ehemaligen Ostpreußen über die DDR in die Bundesrepublik und ging als noch 13-Jährige von der Volksschule ab, weil ihre Mutter das Geld für eine weiterführende Schule nicht aufbringen konnte. Mein Vater wurde 1944 und erneut 1945 eingeschult und verließ als 18-Jähriger die Mittelschule. Beide haben sich stets dafür eingesetzt, dass meine Schwester und ich die Bildung genießen konnten, die vor allem meiner Mutter als Jugendliche versagt geblieben ist. Diese Arbeit ist ihnen in großer Dankbarkeit gewidmet.

Anke Gröner: „Ziehet die Bahn durch deutsches Land.“

1. Einleitung

Die Pinakothek der Moderne in München wagte 2016 ein Experiment. Im neu gestalteten Saal 13 wurden dauerhaft Werke gezeigt, die zur Zeit des Nationalsozialismus als systemkonform oder sogar beispielhaft gegolten hatten. Die Pinakothek war das erste Kunstmuseum in Deutschland, das diese Kunst als Teil seiner Sammlung öffentlich ausstellte; davor waren derartige Bilder ausschließlich in kulturhistorischen Museen wie dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg oder dem Deutschen Historischen Museum in Berlin als Zeitdokumente, aber nicht primär als Kunst zu sehen gewesen. Die Pinakothek stellte bewusst keine „etablierte[n] Meisterwerke“¹ aus, sondern einen kleinen Querschnitt von teilweise eher unbekanntem Werken. Damit wollte das Museum die Annahme widerlegen, dass Künstler und Künstlerinnen zwischen 1933 und 1945 keine Spielräume zwischen programmatischer „NS-Kunst“ und der von den Nationalsozialisten so bezeichneten „entarteten Kunst“ gehabt hätten.² Die Reaktionen auf die Neuhängung waren unterschiedlich: Die deutsche Presse reagierte eher verständnislos, während der britische *Spectator* den Saal etwas unfair als „the most interesting room in the whole museum“ bezeichnete.³

Im Saal befanden sich elf Werke, darunter auch Adolf Zieglers *Vier Elemente* (vor 1937), das zu den „bekanntesten Werken der NS-Kunst“ gehört, es hing im sogenannten „Führerbau“ in München am Königsplatz.⁴ Direkt daneben hing das Gemälde *Donaubrücke bei Leipheim* (1936, Abb. 1) von Carl Theodor Protzen. Es zeigt eine Brückenbaustelle der neu entstehenden Reichsautobahn. Große, geschwungene Bögen aus einzelnen Streben definieren das beeindruckende Bauwerk, quer durch das Bild laufen gerade Schienenstränge. Das Bild ist sehr grafisch konstruiert; erst auf den zweiten Blick erkennt man auf zwei der Brückenbögen ein paar sehr kleine Menschen, die an ihnen arbeiten. Es sind gesichtslose Gestalten, die kein wirkliches Gegengewicht zu den bildfüllenden Streben, Planken, Gerüsten und

1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, Pinakothek der Moderne, Saal 13*, München 2016, S. 4.

2 Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 4.

3 Die *Süddeutsche Zeitung* nannte den Saal in einem Kommentar einen „flauen kuratorischen Einfall“, vgl. Lorch, Catrin: „Faded Kunst“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8. 4. 2016. Vgl. zum engl. Zitat Cook, William: „Haus of ill repute“, in: *The Spectator*, 14. 1. 2017.

4 Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 24. Eine Ausführung als Wandteppich hing 1937 über dem sogenannten Ehrenpodium des Deutschen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung, vgl. Hoffmann, Heinrich: *Deutschland in Paris. Ein Bild-Buch*, München 1937, S. 55. *Vier Elemente* wurde als sogenannte Überweisung aus Staatsbesitz an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überstellt, nachdem das Bild nach Kriegsende am Central Collecting Point in München erfasst worden war. Es wurde vor allem in den 2000er- und 2010er-Jahren „auf zahlreichen Sonderausstellungen“ gezeigt, vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 24.

Schienen bilden. Das Bild wirkt in seiner technisch-kühlen Darstellung eher neusachlich; trotzdem diente es, laut Informationstext der Pinakothek, als Beispiel für die systemkonforme Kunst des Nationalsozialismus: „Protzen verherrlichte die Ingenieurleistung der gewaltigen Bogenkonstruktion und wurde bereits 1936 in der Ausstellung ‚Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst‘ präsentiert.“⁵

Der Saal wurde nach zwei Jahren umgestaltet, die meisten Werke wurden wieder abgehängt, bis der Raum Ende 2020 eine neue Funktion bekam.⁶ Protzens *Donaubrücke* sowie die *Vier Elemente* standen nach der Umgestaltung als einzige Werke im Raum beispielhaft für „NS-Kunst“. Protzens Gemälde zur Reichsautobahn waren neben dieser mehrjährigen Hängung auch auf diversen überregionalen Ausstellungen von NS-Kunst nach 1945 in der Bundesrepublik zu sehen: *Straßen des Führers* (1939, Abb. 2), ebenfalls eine Darstellung einer Brückenbaustelle der Reichsautobahn, hing unter anderem auf den Ausstellungen „Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung“ (erste Station Frankfurt am Main 1974), „Aufstieg und Fall der Moderne“ (Weimar 1999) und zuletzt „Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ (erste Station Bochum 2016). In Weimar hingen insgesamt vier Werke von Protzen zur RAB, in Frankfurt und Bochum war *Straßen des Führers* jeweils das einzige Gemälde zu diesem Thema. Wer ist dieser Maler, der mit stets dem gleichen Bildsujet präsentiert wird?

Der Forschungsstand zu Protzen ist äußerst spärlich, eine ausführliche kunsthistorische Auseinandersetzung mit seinem Werk ist nicht vorhanden. Damit gleicht Protzen vielen der Künstler und Künstlerinnen, die zur NS-Zeit erfolgreich ausstellten und teilweise überregional bekannt waren: Das kunsthistorische Interesse an ihnen war nach 1945 sehr gering. Noch 2017 wies Annika Wienert auf die „in weiten Teilen“ fehlende Grundlagenforschung selbst zu „prominentesten NS-Künstler[n]“ hin.⁷

Was ebenfalls fehlt, ist die Einordnung der Gemälde zur Reichsautobahn, dem einzigen genuinen Bildmotiv, das der Nationalsozialismus hervorgebracht hat. Die Malerei zur RAB wird in der bisherigen Forschungsliteratur zum Bau der Autobahnen meist nur als amüsante Episode angeführt. So wurde zum Beispiel die wichtigste Ausstellung zu dieser Bildgattung „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936, München, Berlin, Breslau) noch nicht kunsthistorisch aufgearbeitet.⁸ Ziel dieser Arbeit ist es daher unter anderem, die Werke von

⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2016, S. 26.

⁶ Die Pinakothek der Moderne bot eine Werkübersicht der Zweitfassung des Saals als PDF an, vgl. https://pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2020-01/Ausgestellte%20Werke_seit%2008_2018.pdf. Dort sind der Geburts- und Sterbeort Protzens falsch angegeben.

⁷ Wienert, Annika: „Warum wir uns immer wieder mit dem Nationalsozialismus beschäftigen müssen“, in: Kat. Ausst. *Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren, Städtische Galerie Rosenheim*, 24.9.–19.11.2017, Petersberg 2017, S. 18–25, hier S. 19.

⁸ Zur selben Zeit wie diese Arbeit entstand eine weitere, die sich unter anderem mit dieser Ausstellung ausführlich beschäftigt, siehe Schwerdtfeger, Paula: *Kunstaustellungen im Nationalsozialismus. Eine*

Carl Theodor Protzen zur Reichsautobahn in einen (kunst-)historischen Kontext zu setzen sowie generell der Forschung zur Autobahnmalerei eine durch Quellen und Abbildungen gesicherte Grundlage zu geben.

1.1 Quellen

Die zentrale Quelle, die für diese Arbeit ausgewertet wurde, ist der größtenteils noch unsortierte Nachlass des Malers und seiner Ehefrau, der sich im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet (DKA). Protzen starb 1956, Henriette „Henny“ Protzen-Kundmüller 1967. Der Nachlass umfasste neben schriftlichen und fotografischen Zeugnissen diverse Gemälde, die zu gleichen Teilen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München vermacht wurden mit der Auflage, den beiden Künstlern eine Gedächtnisausstellung auszurichten. Diese fand 1976 in der Städtischen Galerie statt. Für diese Ausstellung wurde der schriftliche Nachlass bereits durchgesehen und dann an das heutige DKA gegeben. Diese Arbeit nutzt die dort verwahrten Unterlagen, um die Biografie Protzens sowie Ausstellungsdaten zu ergänzen, die bisher noch nicht in der Forschungsliteratur verzeichnet sind, und um das künstlerische und in sehr kleinem Umfang auch das gebrauchsgrafische Werk Protzens näher zu beleuchten.

Im Nachlass liegen unter anderem 17 Fotoalben, in denen sich Privatfotos, Fotos einer Vielzahl der Werke von Protzen sowie Fotos von grafischen Aufträgen, hauptsächlich für die bayerische Milchwirtschaft, befinden, so gut wie alles undatiert. Ein Ordner mit Korrespondenz zwischen Protzen und seiner Familie (Vater, zwei Schwestern) umfasst die Zeit von 1919 bis 1937, zusätzlich sind Briefe zwischen Protzen und seiner Frau von Anfang der 1920er-Jahre sowie aus der Zeit um 1945/46 erhalten. An geschäftlicher Korrespondenz, die Hinweis auf Einkünfte oder Aufträge geben könnte, sind nur zwei Briefe überliefert. An offiziellen Dokumenten sind vor allem solche aus der Jugend erhalten wie Zeugnisse, Impfscheine oder die Konfirmationsbescheinigung. In vier Kartons finden sich Ausstellungskataloge von 1925 bis 1955, fast ausschließlich Schauen, an denen Protzen oder seine Frau teilgenommen haben. Zusätzlich ist ein Gästebuch des Ehepaars erhalten, das die Zeit von 1926 bis 1962 umfasst. Es finden sich außerdem Skizzenbücher von Henny Protzen-Kundmüller und wenige Skizzen aus der Akademiezeit Protzens, die für diese Arbeit nicht ausgewertet wurden.

Werkfotografien im Nachlass

Da Protzens Werke derzeit in keinem Museum gezeigt werden und es keinerlei eigenständige Katalogliteratur zu ihm gibt, sind vier Fotoalben aus dem Nachlass für diese Arbeit und die

Strukturanalyse, Diss. phil. München 2020.

Auseinandersetzung mit seinem Œuvre besonders wichtig.⁹ In diesen Alben befinden sich Schwarzweißfotos sowie sehr wenige eingeklebte Katalogfotos von 409 der laut dortiger Nummerierung 685 Gemälde Protzens, vermutlich überwiegend Werke in Öl. Die Alben sind zum allergrößten Teil nicht datiert; das erste abfotografierte Werk stammt von 1916, das letzte vermutlich aus dem Todesjahr Protzens 1956.

Die Alben wurden vermutlich nicht chronologisch über Jahre gepflegt, die Fotos selbst wurden allerdings sehr wahrscheinlich relativ zügig nach der Fertigstellung der Gemälde gemacht. Die Fotos in den Alben sind fast vollständig mit Werktiteln versehen, meist mit Maßen, selten mit Käufernamen oder (damaligen) Aufbewahrungsorten. Auch die Handschrift ist stets dieselbe. Es ist nicht die von Henny Protzen-Kundmüller, von der sich andere Schriftproben im Nachlass oder Archiven finden; auch Protzen selbst kommt nicht in Frage. Hier lässt sich vermuten, dass Freunde oder Verwandte, vermutlich eher von Protzen-Kundmüller, bei der Erstellung des Albums behilflich gewesen sind. Durch einen Schriftvergleich mit dem Gästebuch des Ehepaars vermute ich eine Cousine Hennys als eine der Beteiligten an den Fotoalben. Diese befasste sich teilweise auch mit der Erbschaft Protzen-Kundmüllers, wie Schriftstücke im Sammlungsarchiv des Lenbachhauses belegen.

Als Entstehungszeitpunkt der Alben schlage ich die Jahre ab 1956/57 vor. Grund für diese Annahme ist ein Foto des Werks *Saalebrücke bei Hof* (1940, *Abb. 3*). Es zeigt die Baustelle der Saalebrücke der Reichsautobahn. Vor dem Baugerüst flattert eine längliche Fahne im Wind, auf ihr ist ein Hakenkreuz zu erkennen. Das Gemälde befindet sich heute im Besitz der Autobahndirektion Südbayern,¹⁰ wo ich es begutachten konnte: Das Hakenkreuz wurde übermalt, die Fahne ist schlicht längs rot-weiß-gestreift. (*Abb. 4*) Das heißt, Protzen übermalte das Bild vor seinem Tod noch, das Foto davon wurde aber im Originalzustand, also vermutlich vor 1945, gemacht. Ich gehe davon aus, dass Protzen seine Arbeiten fotografierte, bevor sie ausgestellt oder verkauft wurden, die Alben aber erst nach seinem Tod angelegt wurden, vielleicht als Würdigung seines Lebenswerks. Einige Bildunterschriften sind mit Fragezeichen versehen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Protzen diese Fragen nicht mehr beantworten konnte. Dass Protzen selbst fotografierte, legen die weiteren Fotoalben nahe: Er verfügte früh über eine Kamera und nutzte sie ausgiebig.

Aus Platzgründen werde ich mich vielen der fotografierten Werke nicht widmen können, für eine weitere Beschäftigung mit dem Künstler ist diese Quelle allerdings essentiell.

9 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (GNM), Deutsches Kunstarchiv (DKA), Nachlass Carl Theodor Protzen, Bestandsnummer 385 (im Folgenden DKA, NL Protzen), vorläufig Signatur 18 sowie 4–6: ein Fotoalbum mit Bildern der Werknummern 1 bis 305 sowie drei Alben mit Bildern der Werke Nr. 306 bis 373, 374 bis 531 sowie 573 bis 685.

10 Die Behörde heißt seit dem 1. Januar 2021 Niederlassung Südbayern und ist Teil der 2018 gegründeten Autobahn GmbH. In den Archiven sind die Bestände allerdings unter „Autobahndirektion Südbayern“ verzeichnet, daher wird in dieser Arbeit weiterhin der ältere Begriff genutzt.

Wo es möglich war, wurde bei Bildbeschreibungen das originale Werk verwendet; sehr oft waren aber die Fotos aus den Alben die einzige Bildquelle für die Auseinandersetzung mit Protzens Schaffen.

Werkverzeichnis

Eine weitere wichtige Quelle ist das vom Maler selbst angelegte Werkverzeichnis, das die Zeit von 1916 bis ungefähr 1947/49 abbildet. Es befand sich 1976 zur Zeit der Gedächtnisausstellung im Besitz eines Albert Bormann.¹¹ Bormann erbt das Haus der Protzens in der Klugstraße 52 in München-Gern und war dort ab 1970 gemeldet.¹² Für die Ausstellung im Lenbachhaus wurde das Verzeichnis fotokopiert, die Kopie wird heute bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verwahrt. Die Kontaktversuche zu den Nachkommen Bormanns waren erfolglos, weswegen das originale Werkverzeichnis nicht eingesehen werden konnte, falls es überhaupt noch erhalten ist.

Das Werkverzeichnis listet 570 Bilder auf. Jede Zeile umfasst eine Werknummer, den Werktitel, in den meisten Fällen die Maße, wobei Protzen die Angewohnheit hatte, die kleinere Zahl vor der größeren zu schreiben, auch wenn das Werk ein Hochformat war. Diverse Gemälde liegen nicht als Foto im Nachlass-Album vor, weswegen nicht klar ist, ob das entsprechende Werk wirklich ein Querformat ist. Daher werden im Folgenden alle Bildmaße, die nicht per Foto verifizierbar sind, mit „vermutlich“ gekennzeichnet. Zwischen 1916 und 1927 notierte Protzen teilweise taggenaue Entstehungsdaten, teilweise nicht einmal das genaue Jahr. Erst ab 1927 und dann bis 1947 sind alle Jahre benannt. Bei vielen Werken, vor allem denen, die während der NS-Zeit entstanden, notierte Protzen sehr oft per Kürzel, wo sie ausgestellt waren („HDDK“ für die Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst, „Gro Mü“ für die Große Münchner Kunstausstellung etc.). Bei 146 Werken notierte er zusätzlich den erzielten Verkaufspreis und meist das Verkaufsdatum, manchmal taggenau, meist nur den Monat und das Jahr. Sein Schaffen zwischen 1933 und 1945, die Zeit, die für diese Arbeit den Schwerpunkt bildet, ist daher recht gut dokumentiert – wenn man davon ausgeht, dass dieses Werkverzeichnis alle von ihm geschaffenen Werke abbildet.

11 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (SGL), Sammlungsarchiv, Historische Akten, Gedächtnisausstellung 1976, Carl Theodor Protzen – Henny Protzen-Kundmüller (im Folgenden SGL, Sammlungsarchiv): Leihgeberliste der Gedächtnisausstellung.

12 Im Münchner Adressbuch 1969 findet sich im Eintrag zur Klugstraße 52 die Formulierung „Protzen Henr. Erben“, 1970 dann „Albert Bormann Kfm. Angestellter (Henr. Protzen Erben)“. Helmut Friedel, der als Volontär die Ausstellung 1976 verantwortete, verneinte, Bormann selbst einmal getroffen zu haben; er war im ehemaligen Haus der Protzens, sprach dort aber nur mit vermutlich der Tochter oder Schwiegertochter Bormanns, vgl. die Aufzeichnung eines Gesprächs der Verfasserin mit Friedel, 21. 2. 2020. Dass Albert Bormann der Bruder von Martin Bormann (1900–1945) gewesen war, kann nicht belegt, aber auch nicht ausgeschlossen werden.

Ich stelle allerdings die These auf, dass Protzen noch ein weiteres Verzeichnis führte, was im Abschnitt „Weitere Quellen“ erläutert wird.

Im Folgenden werden für diese beiden zentralen Quellen die Bezeichnungen „Nachlass-Album“ bzw. „NL-Fotoalbum“ sowie „Werkverzeichnis“ bzw. „WV“ verwendet. Da die Bildtitel aus beiden Quellen nicht immer identisch sind, werden in dieser Arbeit die vom Künstler selbst gewählten im Werkverzeichnis verwendet; wo es nötig ist, wird auf unterschiedliche Titel hingewiesen. Beide Quellen sind hiermit unmissverständlich beschrieben und verortet, daher wird im Text auf Fußnoten als Beleg zu ihnen verzichtet.

Bildquellen

Die Werke Protzens, die er zu Lebzeiten nicht verkaufen konnte, blieben im Besitz seiner Frau und gelangten nach deren Tod zu einem großen Teil in die Erbmasse der Städtischen Galerie im Lenbachhaus sowie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Landeskonservator Leo Cremer schickte im Dezember 1968 an das Bayerische Kultusministerium die jährliche Schenkungsanzeige, in der er mitteilte, dass die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1968 „zweihundertachtzehn Gemälde durch Nachlassbestimmungen“ erhalten hätten, einige davon hätten die Inventarnummern 13849–14049 erhalten.¹³ Die Liste der Inventarnummern von Carl Theodor Protzen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen führt nach fünf kleineren Nummern ab der Nummer 13940 bis zur Nummer 14048 fast durchgehende Eingänge auf, es fehlen dort nur fünf Werknummern, die zu Werken von Protzen-Kundmüller gehören.¹⁴

Die Museen nahmen allerdings nicht alle ihnen angebotenen Werke an, wie ein Schreiben vom Konservator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Eberhard Ruhmer an den Nachlassverwalter Heinz Roth vom Mai 1969 zeigt. Dort erwähnte Ruhmer, dass es Bilder gab, „die weder von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen noch von der Städtischen Galerie übernommen wurden und zur Vernichtung bzw. Nutzbarmachung in gemeinsamer Beratung bestimmt worden waren.“ Von diesen Bildern entnahmen die Herren „Ziegler, Kreuzer und einige andere“ aus dem Umfeld der Protzens Werke: „[E]ine genaue Liste der von den genannten Privatpersonen übernommenen Bilder liegt bei mir vor.“ Diese Liste ist nicht im Aktenbestand erhalten. „Wie weiterhin vereinbart, wird Herr Ziegler den Rest dem Berufsverband bildender Künstler als Material übergeben.“¹⁵ Es konnte nicht geklärt

13 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), Bestand Bayerische Staatsgemäldesammlungen (BStGS), Registratur, Archiv Nr. 597: Landeskonservator Leo Cremer an das Bayerische Ministerium für Unterricht und Kultus, 12. 12. 1968.

14 Inventarnummern 14031, 14033, 14034, 14039 und 14040, vgl. die Online-Sammlung der Pinakotheken unter <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/>.

15 Alle Zitate BayHStA, Bestand BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2596: Eberhard Ruhmer an Heinz Roth, 21. 5. 1969.

werden, um welche oder auch nur um wie viele Werke es sich dabei gehandelt hatte und wer die genannten Personen waren.¹⁶

109 von Protzens Werken befinden sich heute im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 116 Gemälde gehören der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, ein uninventarisiertes Konvolut nicht mitgezählt. Ein Großteil der Werke ist an diverse Behörden ausgeliehen und konnte nicht begutachtet werden. Es war zudem nicht möglich, sämtliche 29 Gemälde Protzens zur Reichsautobahn wiederzufinden, es kann davon ausgegangen werden, dass nicht mehr alle existieren. Ihr Weg aus Protzens Atelier zum heutigen Aufbewahrungsort wird im letzten Teil dieser Arbeit zusammengefasst, wo es um die Gemälde nach 1945 bzw. ihre öffentliche Ausstellung geht.

Straßen des Führers gehört heute dem Deutschen Historischen Museum in Berlin und ist als einzelnes Gemälde bekannt. Im Werkverzeichnis wird es allerdings als Triptychon geführt. Es ist mir gelungen, die Seitenflügel des Werks zu finden, die in dieser Arbeit erstmals beschrieben und abgebildet werden.

Weitere Quellen

Eine für die Forschung bisher noch nicht ausgewertete Quelle ist ein Konvolut von Arbeiten Protzens auf Papier, das sich in einer ungeordneten Mappe und uninventarisiert in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befindet. In diesem Konvolut liegen einige Werke, die meiner Meinung nach im Glaspalast München 1927 und 1929 ausgestellt wurden. In den betreffenden Abschnitten wird für diese Quelle die Bezeichnung „Konvolut im Lenbachhaus“ verwendet und auf einzelne Fußnoten verzichtet.

Falls Protzens Werke gerahmt wurden, versah er den Rahmen grundsätzlich mit einem Aufkleber, auf dem sein Name, seine Adresse, die jeweilige Werknummer sowie der Werktitel zu lesen waren, ab 1934 und bis 1945 auch seine Mitgliedsnummer der Reichskammer der bildenden Künste. (*Abb. 5*) Bei den Gemälden, die im Werkverzeichnis notiert wurden, ist die Werknummer nur das: eine reine Nummer. Bei den Werken im Konvolut, die teilweise als Passepartout vorliegen und daher ebenfalls einen Aufkleber tragen, ist der Ziffer meist noch ein Buchstabe vorangestellt. Diese Art der Notation findet sich nicht im Werkverzeichnis. Da es nicht sinnvoll ist, Werken eine Nummer zuzuordnen und sie dann nirgends zu notieren, kann davon ausgegangen werden, dass Protzen noch ein zweites Werkverzeichnis führte, eventuell für seine Arbeiten auf Papier. Dieses Werkverzeichnis liegt nicht vor, falls es überhaupt noch existiert. Bis auf das Konvolut im Lenbachhaus sind mir auch keine weiteren Werke bekannt, die über mehr als Ziffern zu ihrer Identifizierung verfügen.

¹⁶ E-Mails des Berufsverbands bildender Künstler, 7. 2. 2020 und 4. 6. 2020; weder Materialien noch Schriftverkehr zu diesem Thema sind erhalten.

Im Nachlass im DKA liegen diverse Ausstellungskataloge, die bereits bekannte und in Künstlerlexika verzeichnete Ausstellungen ergänzen. In ihnen befinden sich teilweise handschriftliche Anmerkungen Protzens, hauptsächlich zu Verkaufspreisen. Ebenfalls von Interesse war der Spruchkammerbogen, den Protzen im Mai 1946 ausfüllte und in dem er diverse Vereinsmitgliedschaften aufzählte. Beide Quellen konnten durch verschiedene Archivalien, vor allem Zeitungsberichte, abgeglichen werden, genau wie durch Notationen im Werkverzeichnis; so konnten Ausstellungsbeteiligungen ergänzt sowie oft sogar konkrete, dort gezeigte Werke identifiziert und Verkaufserlöse benannt werden. Das ermöglichte es, eine vermutlich annähernd vollständige Ausstellungshistorie Protzens zu erstellen und an dieser aufzuzeigen, welche Werke von ihm selbst für ausstellungswürdig gehalten wurden.¹⁷

Grundsätzlich wurde beim Zitieren der Quellen die originale Schreibweise behutsam für eine bessere Lesbarkeit korrigiert; eine Ausnahme bilden Zitate von Protzen, die unverändert wiedergegeben werden. Zeitungsartikel, die nur einmal im Text genannt werden, erscheinen nur in der Fußnote und nicht erneut im Literaturverzeichnis.

1.2 Forschungsstand

Kunst im „Dritten Reich“ sollte im Gegensatz zur Zeit der Weimarer Republik keine Lösung von künstlerischen Problemstellungen mehr sein, sondern wurde in den Dienst der NS-Ideologie gestellt – genau wie ihr Genuss: „Deutsche Kunst und Kunstbetrachtung ist mehr inhaltlich-ethisch gerichtet als formal-ästhetisch. Sie will aufrütteln, belehren, erziehen, aber nicht nur unterhalten und ergötzen.“¹⁸ Von Anfang an machten die NS-Machthaber klar, dass Kunst, genau wie jede andere Maßnahme des nationalsozialistischen Lebens, Träger einer Idee sein sollte, „Mittel im Kampf der Geister [...] im Dienste der Gemeinschaft.“¹⁹ Künstler und Künstlerinnen schufen daher durchaus eindeutig politisch konnotierte Kunst; gleichzeitig – und das lässt sich auf Forschungsplattformen wie GDK-Research²⁰ gut nachvollziehen – zogen sie sich aber in großer Mehrheit auf eher unpolitische Sujets wie Landschaften, Tierbilder und Stillleben zurück. Kunst sollte zwar „die Darstellung einer weltanschaulichen Idee mit bildnerischen Mitteln“ sein,²¹ war aber vornehmlich die Fortführung altmodischer Genremalerei und der weitgehende Ausschluss der Moderne.

17 Siehe dazu Anhang: Ausgestellte Werke Protzens zwischen 1923 und 2016.

18 Jokisch, Gotthold: *Das dynamische Gestaltungsprinzip der deutschen Kunst*, Berlin 1941, S. 85.

19 Ebd., S. 84.

20 <http://www.gdk-research.de/>. Auf dieser Plattform ist ein Großteil der Werke der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München 1937–1944 versammelt.

21 Hellack, Georg: „Architektur und bildende Kunst als Mittel nationalsozialistischer Propaganda“, in: *Publizistik* 2 (1960), S. 77–95, hier S. 81.

Um möglichst vielen Menschen die NS-Weltanschauung über den Umweg der Kunst nahezubringen, fanden Ausstellungen nicht mehr nur örtlich begrenzt statt, sondern wurden teilweise als Wanderausstellungen konzipiert.²² Nicht nur in großen Bauten wie dem 1937 eröffneten Haus der Deutschen Kunst in München, sondern auch in vielen weiteren Galerien, aber auch Fabriken und Bürogebäuden fanden Ausstellungen statt, um Kunst niedrigschwellig zum Betrachter zu bringen.²³ So wurden zwischen 1934 und 1943 über 3000 Fabrikausstellungen gezeigt, in denen meist Drucke zu geringen Preisen erworben werden konnten.²⁴ 1937 wurde die Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* (später *Die Kunst im Deutschen Reich*) gegründet, die in hochwertiger Gestaltung und im großen Format vornehmlich Werke aus der Leistungsschau der deutschen Kunst, der Großen Deutschen Kunstausstellung in München, zeigte. In bildungsbürgerlichen Monatsheften wie die von Westermann oder Velhagen & Klasing wurden vielfach farbige Aufnahmen als Rubrikentrenner genutzt. Außerdem berichteten beide Publikationen in so gut wie jeder Ausgabe über Ausstellungen oder einzelne Künstler. Zeitschriften wie die *NS-Frauen-Warte*, die mit 1,5 Millionen monatlicher Exemplare zu den auflagenstärksten Publikationen im Reich zählte,²⁵ veröffentlichten Abbildungen von (meist älteren) Kunstwerken, die „völkischer Kultur und Kunst“ entsprachen.²⁶ Auch wer nie ein Museum betrat, erlebte so künstlerische Produkte auf anderen Wegen in seinen Alltag eingebunden. Das war ganz im Sinne Hitlers, der 1935 auf der Kulturtagung des Reichsparteitags in Nürnberg meinte: „Ich bin [...] davon überzeugt, dass die Kunst, weil sie die unverdorbenste und unmittelbarste Wiedergabe des Seelenlebens eines Volkes ist, unbewusst weitaus den größten Einfluss auf die Masse der Völker ausübt.“²⁷

Die kunsthistorische Forschung nach 1945, wenn sie denn stattfand, übernahm diese Wunschvorstellung der Kunst des Nationalsozialismus unkritisch und schrieb ihr damit eine Bedeutung ein, die erst seit Kurzem hinterfragt wird.²⁸ Gleichzeitig wurden falsche

22 Vgl. die Aufzählung bei Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1984 (Erstauflage 1974), S. 46, der unter anderem auch „Deutscher Bauer – Deutsches Land“ (1938) sowie „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ (1936) erwähnt, an denen Protzen teilnahm.

23 1941 fanden im Deutschen Reich 1033 Ausstellungen statt, vgl. Hellack 1960, S. 79.

24 Tymkiw, Michael: *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis/London 2018, S. 74.

25 Marchal, Stephanie/Zeising, Andreas: „Aus des Blutes Stimme. ‘Vermittlung und (Re-)Kontextualisierung von NS-Kunst in der Zeitschrift NS-Frauen-Warte“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2016/17, Kunsthalle Rostock 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2017*, Bonn 2016 (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 89–101, hier S. 90.

26 Vgl. zum Beispiel das Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs 1935/36, in dem die Artikel zu Kunst und Kultur dem Abschnitt „Die nationalsozialistische Schulung der deutschen Frau“ untergeordnet und gleichwertig zu Bereichen wie „Rassenkunde und Bevölkerungspolitik“ angesehen wurden.

27 Zitiert nach Hinz 1984, S. 139.

28 Fuhrmeister, Christian: „Die (mindestens) doppelte Zurichtung der ‚gewordenen Kunst‘“, in: Kat. Ausst. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum*

Annahmen über zum Beispiel die Wirkmächtigkeit der Reichskammer der bildenden Künste übernommen, die sich durch einen Blick in die Quellen zumindest abschwächen lässt.²⁹ Auch die angebliche Übermacht von ideologischer Kunst gegenüber Landschaften, Stillleben und Tierporträts, die zudem so gefährlich-verführerisch sei, dass sie unter Verschluss bleiben sollte,³⁰ ist falsch.³¹

Bereits in den ersten Auseinandersetzungen nach 1945 wurde diese richtige Einteilung in zahlenmäßig vorherrschende Genrebilder und die in deutlich geringerem Umfang vorhandene Politikunst notiert, aber im Laufe der Jahre zugunsten einer Fehleinschätzung revidiert. Hildegard Brenner führte 1963 in ihrem Standardwerk *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* aus, dass auf der GDK 1937 „Landschaften weit an der Spitze“ standen; sie bildeten 40 Prozent der gezeigten Kunstwerke. „Es folgten, nach der Häufigkeit gemessen, Typen von Menschen und Rasse: ‚Frauen- und Mannestum‘, Bauern, Sportler, Jugend (insgesamt 20%); dann namentlich gekennzeichnete Porträts (15,5%), Tiere (10%), Stilleben (7%). Unter den Berufen, soweit sie ausdrücklich dargestellt oder ablesbar waren, führten wiederum die Bauern (7%), während Handwerkerberufe am seltensten waren (0,5%).“³²

2016/17, *Kunsthalle Rostock 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2017*, Bonn 2016 (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung), S. 103–109, hier S. 107. Vgl. auch Joseph Wulf, der bereits 1963 eine Quellensammlung zur Kunst im NS veröffentlichte und die ihr zugrunde liegende *self-fulfilling prophecy* erwähnte: „In Erwartung späterer Begründung begnügte man sich mit vorläufiger Anerkennung verschiedener Aussagen als Wahrheit; so wurde auch die Kunst erfunden, über Probleme zu diskutieren, ohne sie lösen zu wollen, und Behauptungen sind mit dem Hinweis bewahrheitet worden, sie seien allgemein angenommen.“ Wulf, Joseph: *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 9.

- 29 Erst 2015 fragte Nina Kubowitsch, ob eine von staatlicher Seite oktroyierte Einteilung in systemkonforme und verbotene, sogenannte „entartete“, Künstler überhaupt so radikal stattgefunden habe und ob eine Einordnung der RKK „als totalitäre Institution“ aufrechterhalten werden kann. Kubowitsch belegte ihre Verneinung dieser Frage mit zahlreichen Beispielen, vgl. Kubowitsch, Nina: „Die Reichskammer der bildenden Künste“, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 75–96, hier S. 75.
- 30 Vgl. die Äußerungen von Julia Voss, die nach der Beschäftigung mit GDK-Research schrieb, dass man sich nach Jahrzehnten ohne Kenntnis der Werke die NS-Kunst wie eine Drachenhöhle vorgestellt habe, nun aber erkennen müsse, dass diese nur von Eidechsen, Molchen und Lurchen bewohnt sei, vgl. Voss, Julia: „Ablasshandel Moderne. Wie Deutschland die ‚entartete Kunst‘ hinter sich brachte“, in: *Merkur* 763 (2012), S. 1171–1178, hier S. 1173.
- 31 Auf der GDK 1941 hatten gerade einmal 3,4 Prozent der Werke einen eindeutig ideologischen Inhalt, was den Höchstwert aller GDK darstellte, vgl. Fuhrmeister, Christian/Klingen, Stephan: „Die ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ 1938. Relektüre und Neubewertung“, in: Atlan, Eva/Crüwell, Konstanze/Voss, Julia (Hrsg.): *1938. Kunst, Künstler, Politik*, Göttingen 2013, S. 189–208, hier S. 204.
- 32 Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 112.

Selbst wenn man alle Abbildungen von „Menschen und Rasse“ als politisch motivierte Kunst werten würde, wären sie mit einem Fünftel aller 1937 gezeigten Werke immer noch in der Minderheit gegenüber den 40 Prozent Landschaften. Daher ist es erstaunlich, im Katalog zur ersten großen Ausstellung von systemkonformer Kunst des NS nach 1945 im Frankfurter Kunstverein 1974 folgende Kapitel zur Malerei zu finden: „Die Darstellung des Bauern, Darstellung der Arbeit, Die Darstellung der Frau, Die Darstellung des Krieges.“³³ Landschaften fehlten völlig, Bauerndarstellungen waren zahlenmäßig im Übermaß vorhanden. Damit schuf die Frankfurter Ausstellung einen Kanon der Kunst des Nationalsozialismus, dem bis heute nur selten widersprochen wird.

Mitkurator der Frankfurter Ausstellung Berthold Hinz veröffentlichte 1974 *Die Malerei des Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, das ebenfalls als Standardwerk gelten darf. Er erkannte die Kontinuität zwischen „vorhandenen Traditionen“ von zum Beispiel lokalen Kunstvereinen und -gesellschaften und der NS-Kunst.³⁴ Eberhard Frommhold meinte 1978, dass die „allgemein aufgestellte Antithese: Kunst im Widerstand – Nazikunst [...] kunstgeschichtlich nicht haltbar“ sei.³⁵ Aber noch 2016/17 hingen in Bochum, Rostock und Regensburg auf der Ausstellung „Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ thematisch die gleichen Bilder wie 40 Jahre zuvor, kontrastiert mit Werken der klassischen Moderne, obwohl es in der Zwischenzeit Ansätze einer kritischen Aufarbeitung gegeben hatte.

Günter Aust kritisierte im Katalog zur umstrittenen Ausstellung „Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“ (1977),³⁶ die in München, Essen und Zürich zu sehen war, die linksgerichteten Texte von Hinz und setzte die systemkonforme Kunst des NS „zumindest äußerlich“ mit der Malerei und Plastik „in den von Kommunisten beherrschten Ländern“ gleich.³⁷ Diesen denkfaulen Trugschluss der angeblichen Übereinstimmung von

33 Kat. Ausst. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1974, Hamburg 1974/1975, Stuttgart 1975, Ludwigshafen 1975, Wuppertal 1975, Berlin 1975, Frankfurt am Main 1974*, S. 5.

34 Hinz 1984, S. 44: „Es kann nicht ernsthaft behauptet werden, der Faschismus habe eine eigene Kunst, eine eigene Malerei aus dem Boden gestampft; er hat nur die Personen reaktiviert, über die die Entwicklung der modernen Kunst hinweggerollt war und die nach 1933, als durch die Liquidierung der Moderne Platz geschaffen wurde, schlicht und einfach zur Stelle waren und ihre Chancen wahrten.“

35 Frommhold, Erhard: „Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945“, in: Kat. Ausst. *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Akademie der Bildenden Künste Berlin, 17.9.–29.10.1978*, Berlin 1978, S. 7–17, hier S. 17.

36 Die Ausstellung stellte offizielle Kunst des NS neben die in dieser Zeit verbotenen, verfehmten und zur Vernichtung freigegebenen Werke, erweckte aber den Eindruck, beides hätte nebeneinander existieren können. Jürgen Morschel nennt die Ausstellung in seiner Besprechung 1977 „irreführend“ und „skandalös“, vgl. Morschel, Jürgen: Rez. „Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“, in: *Das Kunstwerk* (April 1977), S. 88–89.

37 Aust, Günter: „Traditionalismus und Trivialität“, in: Kat. Ausst. *Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München, 11.2.–17.4.1977, Museum Folkwang Essen, 30.4.–3.7.1977*,

sozialistischem Realismus und Kunst des Nationalsozialismus übernahm in Ansätzen die Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ (Weimar 1999), die den Weimarer Bilderstreit auslöste.³⁸

Auch diese Ausstellung wiederholte den falschen Überblick über die sogenannte NS-Kunst, den Frankfurt 1974 begründet hatte – dieses Mal allerdings bewusst. So schrieb Mitkurator Achim Preiß über seine Bildauswahl, dass sein Kollege Thomas Föhl und er „eine Auswahl von 140 Arbeiten“ getroffen hätten, „wobei wir im Wesentlichen die Landschaften weggelassen haben, die uns gerade in ihrer Masse doch zu eintönig, banal und langweilig erschienen, um wenigstens die übrigen Sujets und Themen einigermaßen repräsentativ vorstellen zu können.“³⁹ Damit wurde der Öffentlichkeit auf dieser, laut Selbstaussage, „größte[n] Zusammenschau nationalsozialistischer Kunst, die es seit 1945 gegeben hat“,⁴⁰ bewusst ein stark verzerrtes Bild präsentiert. Gerade die „eintönigen, banalen und langweiligen“ Werke unterstützten die Aussage, dass Kunst im NS nicht immer das hochpolitische Schulungsmaterial war, als das sie gesehen wurde. Gleichzeitig hatten sie aber eine Funktion, die eindeutig propagandistische Werke nicht besaßen: Sie gaukelten eine staatsfreie Welt vor, die im NS nicht existierte.

Immerhin erkannte Preiß, dass die Werke, die im Haus der Deutschen Kunst gezeigt wurden, genau diese politisch gewünschte Erziehungsaufgabe nicht erfüllten. Er nannte sie abfällig „Trivialkunst, jene gemalten, gekneteten und gemeißelten Groschenromane.“⁴¹ Damit fiel er von einem Extrem – NS-Kunst als perfider, ideologischer Verführer der Massen – ins andere: NS-Kunst als aussagelose, schlechte Dekorationsware. Selbst wenn man diesem Urteil folgen möchte, rechtfertigt es nicht, sie mit mangelhaftem didaktischen

Kunsthau Zürich, 11.8.–2.10.1977, München 1977, S. 65–95, hier S. 89/90. Die falsche Gleichsetzung von Faschismus mit Kapitalismus erläuterte zum Beispiel Thomas Nipperdey 1990: „Die faschistischen Regime verfolgten nicht die Interessen des Kapitals, sondern ihre eigenen, sie unterwarfen sich die Kapitalisten, und die antikapitalistischen Elemente des Faschismus – Krieg, Gewalt, Antisemitismus, Primat von Politik und Staat, organisierte Gemeinschaft – kann man nicht als Maske des Kapitalismus wegerklären; die wichtigsten kapitalistischen Gesellschaften schließlich sind bekanntlich nicht faschistisch geworden.“ Vgl. Nipperdey, Thomas: „Probleme der Modernisierung in Deutschland,“ in: Ders.: *Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays*, München 1990, S. 52–70, hier S. 67.

38 Dass einzelne Aspekte der beiden Systeme durchaus Gemeinsamkeiten hatten, zeigt der Aufsatz „Diktaturenvergleich“ von Detlef Schmiechen-Ackermann an Fallbeispielen, vgl. seine Veröffentlichung auf der Forschungsplattform des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, Docupedia, unter http://docupedia.de/zg/schmiechen_ackermann_diktaturenvergleich_v1_de_2014.

39 Preiß, Achim: „Die Kunst dem Volke – Die Sammlung Adolf Hitlers“, in: Kat. Ausst. *Aufstieg und Fall der Moderne*, 9.5.–1.8.1999, Schlossmuseum Weimar; *Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler/Offiziell, inoffiziell – Die Kunst der DDR*, 9.5.–9.11.1999, Mehrzweckhalle Weimar, Ostfildern-Ruit 1999, S. 406–418, hier S. 407.

40 Preiß 1999, S. 407/408.

41 Ebd., S. 410.

Apparat⁴² zu präsentieren, um ihr den Stellenwert von Kunst zu nehmen. Noch weniger sinnvoll ist es, große Teile bewusst in der Ausstellungspräsentation auszulassen.⁴³

Dabei war es gerade um die Zeit der Jahrtausendwende wichtig, sich offen der Kunst im NS zuzuwenden. Zeitzeugen begannen zu verschwinden, die NS-Zeit wurde für viele eine historische Episode. Das führte allerdings auch wieder zu einer Belebung des Interesses. Die Forschungsliteratur zur NS-Kunst wandte sich in den letzten Jahren vermehrt der Arbeit über einzelne Künstler und Künstlerinnen oder Protagonisten im Betriebssystem Kunst zu, um eben dieses System und dessen Netzwerke zu verstehen und sich endgültig von Allgemeinplätzen wie „Gute Kunst, böse Kunst“ zu verabschieden.⁴⁴ Gerade in der Analyse einzelner Künstler und Künstlerinnen bzw. ihrer Werke wird das Problemfeld zwischen Verdrängung und Aufarbeitung deutlich, in dem sich die Kunstgeschichte bewegt. Anja Hesse wies 1995 in ihrer Arbeit zu Werner Peiner (1897–1984) darauf hin, dass die nicht stattgefundene Aufarbeitung das Fach Kunstgeschichte davor bewahrt hat, „über

42 Preiß nannte diese museale Mindestanforderung im nach der Ausstellung veröffentlichten Buch über den Bilderstreit „Bildungsvorschriften“, vgl. Preiß, Achim: „Die Debatte um die Weimarer Ausstellung ‚Aufstieg und Fall der Moderne‘“, in: Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, Weimar 2000, S. 9–25, hier S. 11.

43 Eine generelle Anmerkung zum notwendigen Zeigen und Ansehen von Kunst des NS traf Werner Jehle bereits 1975 in seiner Rezension der Frankfurter Ausstellung: Die „Kunstgeschichte zeigt sich als Instrument der herrschenden Ideologie, wenn sie heute neben der Nazi-Kunst auch die Kunst des Sozialismus [...] ausklammern will aus ihren Betrachtungen und gar anfängt[,] unerlaubte Vergleiche anzustellen zwischen Nazi-Kunst und sozialistischem Realismus.“ Jehle wies auch auf die Filmwissenschaft hin, die seiner Meinung „schon weiter“ war, indem sie seit den 1960er-Jahren Spielfilme des „Dritten Reichs“ analysiere, ohne dass jemand daran Anstoß nähme. Jehle abschließend: „Die ästhetischen Produkte der NS-Zeit bewusst ausklammern aus der Historie kann einer nur, wenn er die Verbrechen der NS-Zeit als einmaligen Betriebsunfall der Geschichte betrachtet und nicht als Folge einer auf ganz spezifischen ökonomischen und weltanschaulichen Voraussetzungen beruhenden Politik.“ Jehle, Werner: „Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung“, in: *Kunstmeldungen* 3 (1975), S. 57–61, hier S. 61.

44 Als besonders eklatantes Beispiel für voreingenommene Betrachtung sei Arthur Kampf (1864–1950) genannt. Andreas Schroyen befasst sich mit Kampf und seinen Werken *Im Walzwerk* (1901) sowie *Venus und Adonis* (1927), die in diversen Publikationen über die NS-Kunst vorkommen, ohne überhaupt aus der Zeit des Nationalsozialismus zu stammen, vgl. Schroyen, Andreas: „NS ist nur drin, wenn NS draufsteht? Die Rezeption der Arbeitsdarstellung von Arthur Kampf im 3. Reich und ihre Aufarbeitung durch die Kunstgeschichte nach 1945“, in: Türk, Klaus (Hrsg.): *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Stuttgart 1997, S. 110–118. Kampfs *Im Walzwerk* wurde im Katalog zur Ausstellung „Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939“ (1980, Paris/Berlin), auf der auch Protzens *Bau der Autobahnbrücke Limburg* (1939) gezeigt wurde, auf 1939 datiert, vgl. Kat. Ausst. *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, Centre Pompidou Paris, 17. 12. 1980–20. 4. 1981, Staatliche Kunsthalle Berlin, 16. 5.–28. 6. 1981*, München 1980, S. 124.