

Anpassung – Überleben – Widerstand Künstler im Nationalsozialismus

Von Klaus Kösters

Das Ausstellungsprojekt

Von November 2012 bis Juli 2014 wird in Kooperation des LWL-Museumsamtes für Westfalen mit sechs Museen eine Ausstellung gezeigt werden, die erstmalig das Schicksal einer Reihe von Künstlern aus und in Westfalen während der nationalsozialistischen Kunstdiktatur untersucht.

Die nationalsozialistischen Machthaber haben nach 1933 fast alle deutschen Künstler von Bedeutung verfolgt, ausgestoßen, ins Exil gejagt oder in den Freitod getrieben. Ihre Werke wurden aus den Museen verbannt, vernichtet oder ins Ausland verschoben. All das, was die moderne Kunst in Deutschland ausmachte und ihr Weltgeltung verschaffte, wurde ausgerottet und durch einen engstirnigen, deutschtümelnden und kleinkarierten Nationalismus ersetzt - ein Nationalismus, der die geringste freiheitliche Regung unterdrückte und alle, die sich nicht beugten, mit Kerkerhaft, Folter oder Mord terrorisierte.

Die übergroße Mehrzahl der um 1890/1905 geborenen Künstler war 1933 zu jung, um einen Namen zu haben. Sofern sie sich nicht den ideologischen Vorstellungen der NS-Funktionäre anpassten, gerieten sie ins Abseits oder gingen ins Exil. Die in Deutschland verbliebenen widerständigen Künstler wurden von den Strömungen der internationalen Kunst abgeschnitten und ihre eigenen Arbeiten als „volksschädliche Verfallskunst“ gebrandmarkt. Sie wurden mit Mal- oder Ausstellungsverbot bedroht, die ihre gesamte künstlerische und private Existenz gefährdete oder vernichtete. Sie gerieten in Vergessenheit.

Nach dem Ende der Naziherrschaft standen viele erneut vor dem Nichts. Den Bombardierungen der Städte waren auch zahlreiche Ateliers zum Opfer gefallen und unzählige Werke wurden vernichtet. Jetzt nach Kriegsende gewann die abstrakte Kunst in Westdeutschland die Vorherrschaft, während in Ostdeutschland der Sozialistische Realismus als alleiniger Kunststil verordnet wurde. Wer sich nicht anpasste, geriet zum zweiten Mal ins Abseits.

Den Künstlern dieser „verschollenen Generation“ gilt die Aufmerksamkeit dieser Ausstellung. Sie geht der Frage nach, wie Künstler während des Nationalsozialismus auf ideologische Beeinflussung, Kunstzensur, Überwachung bis hin zu Arbeits- und Ausstellungsverbot reagierten? Wie versuchten sie, ihre künstlerische Identität zu erhalten? Gingen sie in die innere Emigration, passten sie sich an, versuchten sie, so wenig wie möglich aufzufallen? Oder leisteten sie künstlerischen Widerstand durch „verbotene Bilder“, die sie malten? Sahen sie nur noch die Möglichkeit, das Land zu verlassen oder kämpften sie im Untergrund? Die Schicksale der in der Ausstellung versammelten Künstler zeigen die gesamte Bandbreite der damals möglichen Reaktionen – also nicht nur die verfemten und verfolgten Künstler, die in die innere Emigration, ins Exil oder in den aktiven Widerstand gingen, sondern auch die Angepassten und Überzeugten, die sich der nationalsozialistischen Kunstdoktrin unterordneten.

Der dumpfe Hass und die brutale Rücksichtslosigkeit der Nazi-Schergen mit denen sie sich gegen die gesamte Moderne wandten - nicht nur in der Kunst sondern auf allen Gebieten der modernen Kultur – ist beispiellos und nur auf dem Hintergrund der Entwicklung der Kunst seit der Jahrhundertwende zu verstehen. Aus diesem Grund wird die Ausstellung Kunstwerke von etwa 30 Künstlern präsentieren, die die Zeitspanne vom Expressionismus vor 1914 bis in die fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts abdecken. Die unterschiedlichen Schicksale Einzelner fügen sich zu einem Gesamtbild zusammen, das im Bereich der Kunstgeschichtsschreibung für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts neue Aspekte hinzufügen möchte. Zunächst einmal geht es dabei um die künstlerische und öffentliche Rehabilitation derjenigen, die während der Nazizeit in ihrem künstlerischen Fortkommen behindert oder sogar gestoppt wurden. Viele von ihnen machten ihre ersten künstlerischen Schritte im Expressionismus und blieben ihm und der gegenständlichen Kunst zeitlebens treu, auch wenn sie sich darüber hinaus anderen Formen der modernen Kunst öffneten.

Damit steht letztlich auch die Frage im Raum, in welchem Maße der Expressionismus in der deutschen Kunst dennoch weitergewirkt hat, nachdem er als verbindender Stil aufgegeben wurde. Erst in den letzten Jahren sind unter dem neuen Stilbegriff „Expressiver Realismus“ viele dieser vergessenen Künstler zusammengeführt und in Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert worden. Diese neue Ausstellung möchte, diesmal auf einer regionalen, westfälischen Ebene und erstmals unter Einbeziehung von völkisch und nationalsozialistisch orientierten Künstlern, die

Diskussion um das Schicksal der Künstler gerade der gegenständlichen Kunstrichtungen anreichern.

Die Ausstellung zeigt Kunstwerke, sie ist aber keine reine Kunstaussstellung. Historische und kunsthistorische Aspekte werden unter der Prämisse zusammengeführt, dass Kunst niemals abgehoben von den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Strömungen ihrer Entstehungszeit existiert. Denn einer der Trugschlüsse, mit denen die Nazis ihren Krieg gegen die Moderne führten, war die dogmatische Festlegung, dass „gute“ Kunst außerhalb der Geschichte stehe und sie deswegen immer nur zeitlos und ewig sein könne. Der dieser Ausstellung zugrunde liegende historische/kunsthistorische Ansatz sucht in den einzelnen Kunstwerken immer auch ihren Anteil an Zeitzeugschaft, was oft schon durch die Themenwahl augenfällig wird.

In den folgenden Kapiteln sollen die in der Ausstellung gezeigten Künstler auf dem Hintergrund der deutschen Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgestellt werden.

Die expressionistische Revolte, der Krieg und das konservative Deutschland

Der Expressionismus begann im Wilhelminischen Kaiserreich als Aufbruch der Jugend. Es war ein stürmischer Aufbruch, von grellen, sich überschlagenden Stimmen getragen, voller eruptiver Bilder und rauschhafter Gefühlsaufwallungen. Es war ein Aufbruch in der Krise, der gegen die abgestorbenen, lebensfeindlichen Ideale der Vätergeneration die schöpferischen Kräfte eines neuen Menschheitsfrühlings setzte. Auf der einen Seite befanden sich die erfolgreichen gründerzeitlichen Tatmenschen des Bildungs- und Besitzbürgertums, die an der Spitze des Umbaus Deutschlands zu einem modernen Industriestaat standen, auf der anderen Seite die Generation ihrer Söhne, denen die Verheißungen der technisch-rationalistischen, wissenschafts- und fortschrittsgläubigen Welt suspekt geworden waren. Sie träumten vom Aufbruch in eine neue Zeit, um die versteinerte bürgerliche Kultur mit ihrer materialistischen Leere und geistigen Öde weit hinter sich zu lassen. Sie träumten davon, in eine Welt voller vitaler, lebenserneuernder Kräfte einzutreten, die den einzelnen und die Gemeinschaft, Kultur und Leben auf einer höheren Stufe menschlicher Existenzerfüllung zusammenführen konnte. Der Maler Friedrich G. Einhoff¹ erforschte in zahlreichen Selbstporträts sein eigenes Ich. Übersteigerte Kontraste frei gesetzter Farben und zeichnerische Deformationen sind expressionistische Stilmittel, um das hinter der äußeren Anschauung liegende, tiefere Wesen der Person zu erfassen.

Der Glaube an den neuen Menschen, der sich mit Hilfe der Kunst in die höheren Sphären des Geistes oder der Humanität aufschwingen sollte, führte bei vielen Expressionisten zu der Hoffnung, der bevorstehende Krieg würde die alte Gesellschaft wegreißen und phönixgleich aus der Asche eine neue, lichterfüllte Gemeinschaft gereinigter und erneuerter Menschen entstehen lassen. Franz Marcs Traum von der Auferstehung des Geistigen aus den Trümmern der alten Welt entsprach der tragischen Fehleinschätzung einer ganzen Generation junger Intellektueller. Apokalyptische Untergangsvisionen, wie sie u. a. in den Bildern von Ludwig Meidner zum Ausdruck kommen, sind erfüllt von der Hoffnung auf den ersehnten Neuanfang. Aber die schreckliche Wirklichkeit des endlosen, mörderischen Stellungskrieges an der Front ließ diese gemalten und gedichteten Untergangsvisionen der Expressionisten als naiv und weltfern erscheinen. Der Traum vom neuen Menschen zerstob in einem Fiasko von Brutalität, Unmenschlichkeit und Rohheit. Die Erfahrung des Krieges desillusionierte den Maler Magnus Zeller, woraufhin er auf der Druckerpresse des Oberkommandos Ost, wo er als Presseoffizier arbeitete, illegale antimilitaristische Grafik vervielfältigte.

Paul Wieghardt wurde mit 19 Jahren eingezogen, im Trommelfeuer verschüttet, so dass er seine Sprachfähigkeit für längere Zeit verlor – eine Erfahrung, die sein weiteres Leben prägen sollte. **Emil Betzler** wird später Krieg und schwere Verwundung als entscheidende Einschnitte seines Lebens bezeichnen, die ihn vor allem im künstlerischen Bereich zu einem kompletten Neubeginn führten.

Aber nicht alle Künstler erfuhren den grausamen Schock des Krieges. Paul Thesing hatte schon vorher Deutschland verlassen, zunächst zum Studium in die Schweiz, dann nach Frankreich. Im Vorkriegs-Paris gehörte er zu dem renommierten Künstlerkreis um das Café du Dôme und Henri Matisse. Es entstanden Gemälde im Stil der französischen Fauvisten und in Anlehnung an Cézanne. Gleichzeitig zeichnete er wie schon zuvor in Zürich Karikaturen, jetzt für die renommierte Satirezeitschrift *L'Assiette au beurre*. Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Deutschland ging

¹ Die gesperrt gedruckten Künstler sind in der Ausstellung vertreten. Aus urheberrechtlichen Gründen sind nicht alle Künstler mit ihren Werken abgebildet.

er vor Ausbruch des Krieges nach Mallorca. Dort malte er Landschaften. Sie zeichnen sich durch eine expressive, satte Farbigkeit aus, die seine vertiefte Auseinandersetzung mit der modernen französischen und auch spanischen Kunst zeigen. Es sind Bilder von außergewöhnlicher künstlerischer Qualität, die sicherlich einen Höhepunkt in der deutschen Malerei dieser Zeit darstellen.

Max Schulze-Sölde, der sich schon vor Kriegsausbruch in Frankreich aufgehalten hatte, wurde auf Korsika interniert. Dort konnte er sich intensiv mit der aktuellen französischen Kunst auseinandersetzen. Nach dem Krieg wird ihn allerdings sein weiterer Lebensweg zunächst von der Malerei wegführen, wie noch zu zeigen sein wird. Für den Grafiker Walter Steinecke gaben Krieg und das Erlebnis der „Kriegergemeinschaft“ den entscheidenden Anstoß für die spätere nationalsozialistische Karriere – eine Ansicht, die er mit vielen vaterländisch eingestellten ehemaligen Frontoffizieren teilte. Der Schriftsteller Ernst Jünger wird rückblickend den Krieg zu einem mystischen Erlebnis und geistiger Erneuerung stilisieren – Gedanken, die von völkischen Kreisen nur allzu gern aufgegriffen wurden.

Gerade diese letzte Bemerkung führt uns zu einem Problem, das viele Kunstgeschichten nur allzu leicht übersehen, wenn sie die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts als Abfolge avantgardistischer Stile und Künstler beschreiben. Daneben gab es auch eine eher stille Mehrheit, bei denen die schrillen Fanfaren der Avantgarde auf taube Ohren stießen. Gerade die extreme Tonlage des Vorkriegsexpressionismus erreichte nicht die Masse der kunstinteressierten Bürger. Die Avantgardenkünstler und ihre Anhänger waren eine Minderheit, nur auf wenige Galerien und Museen beschränkt. Die traditionelle Vorstellung von einer Kunst als Fluchtraum schöner Seelen prägte die Kultur- und Bildungswerte der bürgerlichen Mehrheit. Der expressionistische Aufschrei hatte für sie etwas Unreifes, Bizarres, Flüchtliges, gegen das sie das Gewicht der Tradition setzten. Begriffe wie Geist, Qualität und höhere Ansprüche galten einer Kunst, die sich aus dem in langen Jahrhunderten gewachsenen kulturellen Erbe seit dem klassischen Griechenland speiste. Und viele dieser konservativen Bildungsbürger forderten eine deutsche Kunst, die von Innerlichkeit, Volksverbundenheit und einer wie auch immer gearteten „Wesenhaftigkeit“ geprägt sein sollte. Die Dürerzeit und die Romantik galten ihnen als Blütezeiten deutscher Kunst, die sie mit einem Ewigkeitsanspruch gegen die flüchtige Moderne versahen. Julius Langbehn hatte 1890 in seiner Schrift *Rembrandt als Erzieher* dieses nationalistische und kulturkonservative Konzept formuliert und die Forderung nach einer auf dem deutschen Volkstum beruhenden, allgemeinverbindlichen Kunst eingeführt. Sein Buch gab nach dem Krieg den völkischen und nationalistischen Kreisen entscheidende Anstöße, die „deutsche Tradition“ als wehrhaftes Bollwerk gegen die internationale Moderne aufzurüsten.

Expressionistischer Aufschrei und nostalgische Verherrlichung von Tradition und Heimatkunst sind aber nur die beiden Seiten der gleichen Medaille. Sie sind auf einer tieferliegenden Ebene als Reaktionen auf die rasanten Modernisierungs- und Industrialisierungsprozesse zu deuten, die Deutschland seit der Reichsgründung 1871 von Grund auf umgestalteten. Die expressionistische Ablehnung der bürgerlichen Kultur richtete sich gegen deren auf Positivismus, Rationalismus und Fortschrittsgläubigkeit beruhendem Wertesystem. In ihrer euphorischen Hochpreisung der irrationalen, vitalen Lebenskräfte standen sie – wenn auch unter einem anderen weltanschaulichen Vorzeichen – den kulturkonservativen Schichten nahe, die mit verbissener Unversöhnlichkeit die modernen Erscheinungen der großstädtischen Lebensweise und rationalisierte Industriearbeit bekämpften. Sie ersehnten in Umkehrung der geschichtlichen Entwicklung ein agrarisches Deutschland mit seinen aus der bäuerlichen Kultur und Volkskunst gewonnenen althergebrachten Werten. In der Kunst bedeutete dies die Rückkehr zu einer eher trivialen, volkstümlichen Heimatkunst. Die politischen Konsequenzen zogen völkische Gruppierungen: Denn von der Hochschätzung deutschen Volkstums war es nur noch ein kleiner Schritt bis zur Behauptung, durch den fortschreitenden Liberalismus und die Vermischung der Rassen sei das deutsche Volk geschwächt und bedürfe einer durchgreifenden rassischen, politischen und kulturellen „Gesundung“.

Avantgardekunst gegen kulturelle Tradition – damit sind die beiden Pole beschrieben, die sich jahrzehntelang unversöhnlich gegenüberstehen werden. Der Nationalsozialismus, und das wird die Ausstellung immer wieder betonen, entwickelte keine umfassende eigene Kunsttheorie, sondern adoptierte die kulturkonservativen Einstellungen des traditionellen Bildungsbürgertums, die er dann ideologisch aufrüstete.

Revolutionen in Politik und Kunst - die Nachkriegsära

Die chaotischen, von Aufständen, wirtschaftlicher Not und Inflation geprägten Anfangsjahre der Weimarer Republik bis 1923 hatten auch tiefe Spuren in Kunst und Kultur hinterlassen. Die Mehrheit der Künstler stand links. Sie waren durch den Krieg hindurchgegangen und hatten die beängstigende Nähe des Todes gespürt. Der Erste Weltkrieg bedeutete für sie dem Ausverkauf aller bisherigen Kunst- und Weltanschauungen. Die Dadaisten verkündeten den Rundumschlag gegen jede Form der bürgerlichen Hochkultur und kultivierten die politische und ästhetische Provokation. Die Radikalsten unter ihnen wie George Grosz und John Heartfield trennten sich nach kurzer Zeit von der letztlich politisch wirkungslosen Dada-Bewegung und wandten sich einer Agitprop-Kunst zu, die mit spitzer Feder und beißendem Spott gegen Spießbürger, Militärs, Kapitalisten und Kriegsgewinnler zu Felde zog. Und je mehr sich der neue Staat als Fortsetzung des alten entpuppte, je mehr sich die sozialdemokratische Mehrheitspartei mit Reichswehr und altem Beamtentum zur Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung verbündete, umso radikaler wurden viele Künstler.

Magnus Zeller, der nach 1920 eine Zeitlang in Blomberg lebte, war schon während des Krieges mit antimilitaristischen Gemälden und Zeichnungen hervorgetreten. 1918 wurde er in Berlin in den Arbeiter- und Soldatenrat aufgenommen. Seine expressionistischen Grafikmappen „Entrückung und Aufruhr“ sowie „Revolutionszeit“ schildern seine damaligen Eindrücke. Zellers Lithographien formulieren keine bissigen politischen Anklagen à la George Grosz, sondern zeigen auf einer eher symbolischen, schicksalhaften Ebene den Zusammenbruch der alten Ordnungssysteme.

Zahlreiche revolutionär gesinnte Künstler-Bewegungen waren unmittelbar nach Kriegsende entstanden: Der „Arbeitsrat für Kunst“ und die „Novembergruppe“ wurden zum Sammelbecken für die unterschiedlichsten avantgardistischen Künstler vom Expressionismus bis zu den abstrakten Richtungen. Die 1920 gegründete „Genossenschaft für proletarische Kunst“ führte ältere und junge Expressionisten, sozialkritische und politische Künstler zusammen, um eine „proletarische Kunst“ zu befördern. Der Hagener Bauhausschüler Ernst Hilker gehörte zu ihnen. Nach frühen druckgraphischen Arbeiten am Bauhaus, die vom Expressionismus und Kubismus geprägt sind, wird er Mitte der 20er Jahre mit sozialkritischen Stadtscenen an die Öffentlichkeit treten.

Nach dem Krieg wurde der Expressionismus zu einer Bewegung, der sich alle linksgerichteten Künstler anschlossen und die in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen öffentliche Beachtung erfuhr. Einig waren sich alle Künstler in der Ablehnung der bürgerlichen Kultur und deren Glauben an eine schöne und erbauliche Kunst. Einig waren sie die Künstler auch darin, dass Kunst sich gesellschaftlich engagieren müsse. Neue, nicht mehr idyllische oder symbolisch überfrachtete Themen waren dafür erforderlich. Die Kunst sollte wieder zum Leben, zu den einfachen, alltäglichen Menschen zurückkehren. Genauso radikal wie in ihrer Themenwahl gingen die Künstler auch mit den künstlerischen Mitteln um, welche die moderne Kunst ihnen zur Verfügung stellte: Die Deformierung und Auflösung des Bildgegenstandes, der Verzicht auf perspektivische Darstellung sowie harte, ungebändigte Farbkontraste führten zu einer Übersteigerung aller künstlerischen Ausdrucksformen, die vor keiner Tradition mehr Rücksicht nahmen.

Der Soester Maler Eberhard Viegeler wandte sich dem Expressionismus zu und malte die heimische Landschaft mit glühenden, leuchtenden und satten Farbflächen sowie rhythmischen Liniengerüsten, die ihre Eigenart verlieren, um nur noch Form- und Farbträger zu werden. Seine expressionistische Holzschnitt-Mappe „Der Mond über Soest“, die die renommierte Galerie Flechtheim auflegte, verleiht der alten Stadt ein geheimnisvolles, mystisches Wesen.

Die expressionistische Utopie vom befreiten Menschen hatte auch in der Literatur, vor allem der Lyrik wie bei dem Maler-Dichter Florenz Robert Schabbon, zu überspannten Erwartungen geführt. Sein malerisches Hauptwerk, ein kniender männlicher Akt, entspricht dem „O-Mensch-Pathos“ eines Nachkriegsexpressionismus, der zwischen messianischem Sendungsbewusstsein und Selbstzweifel hin und her gerissen wird. Letztlich war aber diese Kunst zu extrem, zu antibürgerlich, um von der Mehrheit akzeptiert zu werden. Die Kulturpolitik der SPD hielt an der Vermittlung des traditionellen kulturellen Erbes fest, während das konservative Bürgertum - wie schon in der Kaiserzeit - sich als alleiniger Repräsentant der Hochkultur verstand. Gegen den politisch vagen Utopismus der Expressionisten wandten sich auch die Künstler innerhalb der KPD, deren Blick auf die neue revolutionäre Kunst Russlands gerichtet war. Der Konstruktivismus, wie ihn die russischen Künstler praktizierten, die dort proklamierte neue Maschinenkunst zogen viele in ihren Bann.

Außerhalb der etablierten Parteien und Organisationen standen lebensreformerische Utopisten, die von übersteigerten Zukunftserwartungen sowie apokalyptischen Visionen angetrieben jenseits von Kapitalismus und Moderne die unterschiedlichsten Heilswege suchten. Der Maler Max Schulze-Sölde schloss sich 1920 einer Art urkommunistischen Landkommune an, bevor er dann nach

einem syndikalistischen Zwischenspiel als christrevolutionärer Prediger auftrat. Als einer der „Inflationsheiligen“ zog er mahnend durch die Lande. Sein Weltbild bestand aus einer antiintellektuellen Mischung von agrarromantischen Vorstellungen und einer chiliastischen Erlösungssehnsucht, die er als christlich-revolutionärer Missionar eine Zeitlang verkündete. Am vorläufigen Endpunkt seiner weltanschaulichen „Heilswege“ wird dann völkisches Gedankengut stehen, bevor er sich in den 30er Jahren wieder intensiver der Malerei zuwandte.

Auch der Maler und Grafiker Hans Tombrock wurde durch Krieg und Revolutionszeit aus der üblichen Bahn geworfen. Der Bergmannssohn meldete sich freiwillig zur Kriegsmarine. Am Ende standen die Desertation und die aktive Teilnahme an der Novemberrevolution. Es folgten der Eintritt in die KPD und die Beteiligung am Ruhraufstand. Nach einem Gefängnisaufenthalt kehrte er nicht mehr zu seinem bisherigen Leben zurück. Er wurde eine Art anarchistischer Vagant, der durch die Lande zog und kleine Zeichnungen anfertigte, mit denen er sein eigenes Vagantenleben und die „bürgerliche Wohlanständigkeit“ karikierte. Aber mit diesen dahingeworfenen Zeichnungen wurde er berühmt, so dass Museen seine Arbeiten ankauften. Die Machtergreifung Hitlers setzte seiner gerade begonnen künstlerischen Karriere ein vorzeitiges Ende. Tombrock musste fliehen.

Der Kult der Sachlichkeit als Fortschritt der Demokratie

Schon wenige Jahre nach Kriegsende erlahmte der expressionistische Sturm und Drang. Die künstlerisch so ungestüme Avantgarde hatte neue politische und kulturelle Zeichen setzen wollen, die von rebellisch-revolutionärer Gesinnung nur so strotzten. Aber was sie schufen waren radikale ästhetische Formgebungen, mit denen sich keine gesellschaftliche Revolution machen ließ. Ihre so aufrührerisch gedachten Kunstwerke wurden begehrte Objekte reicher Sammler und avantgardistischer Galeristen.

Je mehr die junge Republik nach inneren Aufständen und Inflation nach 1923 zur Ruhe kam, um so mehr verlor der Expressionismus an Terrain. Was blieb, war die souveräne Beherrschung der avantgardistischen Stilmittel und der Anspruch, dass Kunst sich der Gesellschaft zuwenden müsse. Was sich änderte waren die Ausdrucksformen und die dahinter verborgenen Werte: Anstelle des expressionistischen Subjektivismus trat nun die Suche nach Objektivität, anstelle von Leidenschaftlichkeit Nüchternheit. Nach den tiefen Erschütterungen des Ersten Weltkriegs und der nachfolgenden innenpolitischen Unruhen, nach der eruptiven Formenrevolte des Expressionismus und der Abstraktion trat jetzt eine ernüchterte Generation von Künstlern auf. Sie wollten durch die Erfassung der sinnlichen Erscheinungen dieser Welt wieder soliden Boden unter die Füße bekommen. Zahlreiche Künstler wie **Emil Betzler** und Eberhard Viegener wandten sich in dieser Zeit vom Expressionismus ab und wurde zu erfolgreichen Vertretern der Neuen Sachlichkeit.

Man feierte die Großstadt und das großstädtische Leben als Ausdruck moderner Liberalität und wandte sich enthusiastisch den neu entstehenden Formen der Massenkultur zu: der Vergnügungsindustrie, Reklame, Sport und den Massenmedien wie Illustrierte, Film und Fotografie. **Emil Betzler** zeichnete und malte Menschen im Café, in der Straßenbahn, in der Badeanstalt und beim Tanz. Der Iserlohner Maler Wilhelm Wessel tauchte eine triste Stadtlandschaft in ein geheimnisvolles Licht, das die gezeigten Dinge entrückt. Und der ebenfalls aus Iserlohn stammende Maler Alfons Lützkoff, der sich später dem Surrealismus zuwenden und „verbotene Bilder“ malen wird, zeigt hier in nüchterner Distanz sowie einer die Bildfläche betonenden Malerei seine spätere Frau mit ihrer Schwester.

Menschen, oft in unsentimentaler Nabsicht, Stadtlandschaften und Stilleben machen das Gros dieser neusachlichen Bilder aus. Doch zu viele Künstler klammerten dabei das aus, was alle vorher höchst leidenschaftlich verteidigt hatten: die gesellschaftskritische Aufgabe von Kunst. Diese vertraten dann umso effektiver die „Veristen“ unter ihnen. George Grosz und John Heartfield, Rudolf Schlichter und Georg Scholz wandten sich neben anderen der politischen Karikatur, der Fotomontage und Agitprop-Kunst zu. Sie folgten dem Auftrag der KPD, die Kunst als Waffe im Klassenkampf einzusetzen und griffen unermüdlich die chauvinistisch-restaurativen Kräfte in Militär, Polizei, Justiz, Wirtschaft und deutschnationalem Spießbürgertum an.

Karl Schwesig schuf seit den frühen 20er Jahren satirisch bissige Zeichnungen von den Vertretern der alten Mächte und wandte sich gegen Militarismus und Klassenjustiz. Seine alltäglichen Straßenszenen nehmen Anteil mit den Armen und Ausgestoßenen dieser Gesellschaft, mit Straßenmädchen und Bettlern. 1932 trat er der KPD bei. Mit ebenso kritischem Blick porträtierte Markus Zeller Kriegsgewinnler und Spießbürger und zeigte ebenso teilnehmend Bettler und Huren. Städtische Szenen wie „Straßenrazzien“ oder „Verfolgung“ verraten seinen sezierenden Blick auf die zunehmende politische Radikalisierung der Gesellschaft.

Fritz Duda aus Gelsenkirchen engagierte sich seit seinem Studium an der Folkwangschule in Essen 1922/24 und dann später an der Kunsthochschule in Berlin politisch. In Berlin gründete er mit Fritz Cremer zusammen den „Roten Studentenbund“. In seinen frühen Bildern malte er Ansichten des Ruhrgebiets mit trostlosen Straßenzügen, hässlichen, zusammengewürfelten Vorstadthäusern, schwarzen Kohlegruben und Bahngleisen, die im Nichts enden - eine bedrückende, beklemmende Atmosphäre, in der die Menschen an den Rand gedrückt sind.

Andere Künstler wandten sich einer nüchternen Bestandsaufnahme der Dingwelt und einer sachlichen Behandlung der Realität zu. Gedämpfte Farben, zu Stillleben geronnene, schlichte und klare Formen bis hin zu einer fotografischen Altmeisterlichkeit zeichnen diesen Stil aus. Eberhard Viegener setzte mit seinen Stillleben neue Akzente. Alltägliche, oft überdeutlich dargestellte Gegenstände, ein unwirkliches, magisch wirkendes Licht und bis zur Unbeweglichkeit gefrorene Räume machen die Atmosphäre dieser Bilder aus, die die Kunstkritik dem magischen Realismus zuordnen wird, einem Sonderstil innerhalb der Neuen Sachlichkeit.

Risse im Fundament der Republik– Polarisierungen links und rechts

1929 endete die stabile Phase der Weimarer Republik. Als die Weltwirtschaftskrise auch auf Deutschland übergriff, Produktion und Kaufkraft rapide fielen und nur das Heer der Arbeitslosen stieg, bekamen die extremen Parteien enormen Zulauf. Angesichts der Krise rückten die bürgerlichen Parteien nach rechts und das Kabinett Brüning höhlte mit einer Fülle von Notverordnungen das demokratische Fundament der Republik aus.

Viele Künstler, Schriftsteller und Theaterleute, die noch einige Jahre vorher als Vernunftrepublikaner die demokratische Ordnung mitgetragen hatten, wählten angesichts der bedrohlichen Zunahme kommunistischer Agitation und Einflussnahme das vermeintlich kleinere Übel und unterstützten nationalkonservative Kulturkonzepte. Anstelle der bisherigen Sachlichkeitsdevisen traten diffus-mythische Gemeinschaftsvorstellungen. Noch vor kurzem bewunderte Begriffe wie technischer Fortschritt, freiheitliche Gesellschaft, allgemeiner Wohlstand wurden angesichts des sich rapide verbreitenden wirtschaftlichen Elends zu Unwörtern und durch Gemeinschaft, Volk oder Bindung ersetzt.

Jetzt zeigte sich, dass die deutsche Reaktion während der „Goldenen Zwanziger Jahre“ nicht verschwunden war. Die NSDAP, die in den Jahren zuvor kaum in Erscheinung getreten war, entwickelte sich zur Massenpartei. Ihr „Chefideologe“ Alfred Rosenberg gründete 1928 den „Kampfbund für deutsche Kultur“, der im Namen einer verworrenen deutschtümelnden Kultur die Massen gegen die Moderne aufzuhetzen versuchte. Der Ton verschärfte sich und als 1930 die Nationalsozialisten in Thüringen an die Macht kamen, wurden die ersten modernen Bilder aus einem Museum entfernt.

Während die SPD sich in ihrer Kulturpolitik weiterhin an den tradierten Kultur- und Bildungswerten festklammerte, kultivierten konservative Maler wie Georg Schrimpf, Franz Radziwill sowie der lippische Heimatmaler Ernst Röttken eine neuromantische, teilweise idyllische Malerei mit naturbezogenen, kleinstädtischen und bäuerlichen Motiven.

Das linke Spektrum in dieser Endphase der Weimarer Republik wurde von der KPD bestimmt, die in verengter Blickrichtung auf die proletarische Kultur und die kulturellen Impulse der Sowjetunion auf Konfrontationskurs ging. Alles wurde der politischen Propaganda im Klassenkampf unterstellt. Die linken Künstler schlossen sich 1928 in der „Assoziation revolutionärer Künstler Deutschlands“ (ASSO) zusammen und entwarfen agitatorische Bilder sowie Grafiken und Plakate für die KPD. Zu ihnen gehörten Fritz Duda, der ein Jahr später der KPD beitrug, und Karl Schwesig, der sich schon in der Künstlergruppe „Junges Rheinland“ kritisch hervorgetan hatte. Massenpublikationen wie die *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Filme aus dem Arbeitermilieu und durch die Lande ziehende Agitpropgruppen bekämpften in fataler Fehleinschätzung der politischen Lage vorwiegend die SPD und die bürgerliche Mitte, während die Nationalsozialisten mit einer geschickten nationalen und zugleich sozialistisch anmutenden Propaganda auf Stimmenfang gingen. Trotz der beeindruckenden künstlerischen Qualität der linken und kommunistischen Maler, trotz der Blüte des politischen Theaters und des proletarischen Films, der Aufstieg Hitlers konnte durch sie nicht gestoppt werden. Das gilt auch für die antifaschistischen Karikaturen von Paul Thesing, die er für sozialdemokratische Zeitungen anfertigte. Trotz ihres beißenden Spotts blieben sie letztlich wirkungslos.

Ideologisch aufgerüstete Trivialkunst und Hetzjagd auf die Moderne

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten trat die Hetzjagd auf die gesamte moderne Kunst und Kultur in ein neues Stadium. Vertreter der Moderne wurden aus den Ämtern gejagt, politisch unliebsame Künstler verfolgt, verhaftet und mit brutaler Härte zum Schweigen gebracht, jüdische Künstler aller Existenzmöglichkeiten beraubt. Das gesamte Kulturleben kontrollierte die Reichskammer für Kultur und schaltete alle Kulturverbände gleich.

Emil Betzler wurde wegen „bolschewistischer Zersetzung“ und seine Kunst als „artfremd“ gebrandmarkt. Als pädagogischer Fachberater degradiert, konnte aber immerhin als einfacher Lehrer weiterarbeiten. An eine künstlerische Karriere war nicht mehr zu denken. Fritz Duda wurde 1933 von der Berliner Kunsthochschule verwiesen, 1936 erhielt er Ausstellungsverbot. Reinhard Hilkers Werke wurden beschlagnahmt und er durfte ebenfalls nicht mehr ausstellen. Dem jüdischen Künstler Mordechai Gumpel wurde die Aufnahme in die Kunstakademie verweigert. Ihm und Jakob Pins gelang es, rechtzeitig aus Deutschland zu entkommen, während ihre Familien und Verwandte in den KZs umkamen. Beide werden dann in Israel eine erfolgreiche Karriere als Künstler beginnen. Florenz Robert Schabbon beging Selbstmord, weil er für sich in diesem Deutschland keine Zukunft mehr sah.

Dennoch war die NS-Kulturpolitik dieser Anfangsjahre nicht eindeutig. Das Feindbild „moderne Kunst“ wurde mit so nebulösen Etiketten wie „Teil einer jüdischen Weltverschwörung und der bolschewistischen Weltrevolution“ umschrieben und die gesamte Kunstentwicklung seit der Jahrhundertwende in einen Topf geworfen. Aber schon in der Einschätzung des Expressionismus war man sich anfangs nicht einig. Goebbels und der NS-Studentenbund standen diesem zunächst positiv gegenüber. Das änderte sich 1936/37, als die Hetzkampagne gegen die „entartete Kunst“ in ein neues Stadium eintrat und 1937 in der berüchtigten Ausstellung gipfelte. Die NS-Ideologen brachten die moderne Kunst mit allen von ihnen bekämpften politischen und sozialen Erscheinungen der Weimarer Republik in Verbindung. Dazu gehörte auch die Vorstellung, es habe 1918 eine sozialistische Revolution gegeben, an der die Kunst entscheidenden Anteil hatte. Marxismus, parlamentarische Demokratie, jüdischer Kapitalismus, alles wurde zusammengewürfelt, um den Argumenten gegen die Moderne Nachdruck zu verschaffen. Hinzu kam die Behauptung, die moderne Kunst habe sich vom Volk getrennt und sei mitverantwortlich für den allgemeinen Kulturverfall, dessen Ursache letztlich in der Mischung gesunder und minderwertiger Rassen läge.

In der Ausstellung sind mehrere Künstler vertreten, von denen zumindest einige Werke als entartet deklariert wurden. Von dem Hagener Bildhauer Karel Niestrath wurden zwei Skulpturen auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München gezeigt, eine größere Anzahl aus den Museen entfernt. Während der anschließenden Beschlagnahmeaktionen wurden Werke der Künstler **Emil Betzler**, Lis Goebel, Will Lammert, Fritz Levedag, Eberhard Viegener und anderen in der Ausstellung gezeigten Künstlern als „entartet“ verfemt und aus öffentlichen Sammlungen entfernt. Andere wie Friedrich G. Einhoff versteckten ihre früher geschaffenen Kunstwerke, damit sie der Gestapo nicht in die Hände fielen.

So widersprüchlich und angreifbar die Beweisführung der NS-Ideologen auch war, das Ergebnis kam einer Verdammung der gesamten modernen Kunst und Kultur seit dem Impressionismus gleich, die man als volkszersetzend brandmarkte und die man mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln verbieten, verbrennen, vernichten und durch eine „neue“, „gesunde“ Kunst ersetzen wollte. Der politische Druck verschärfte sich und viele Künstler wie Emil Betzler, Friedrich G. Einhoff oder Alfons Lützkoff durften oder wollten nicht mehr ausstellen. Sie zogen sich zurück. Aber dennoch funktionierte der NS-Überwachungsstaat nicht lückenlos. Fritz Cremers Plastik „Trauernde Frauen“ von 1936, die er noch als Student an der Berliner Akademie schuf, ist den Frauen gewidmet, deren Männer in den Gefängnissen der Gestapo gefoltert und getötet wurden. Seine Kommilitonen nannten das Werk heimlich „Gestapo“ und es sollte sogar aus der Akademie entfernt werden. Ausgerechnet für diese Figurengruppe erhielt er 1937 den Preußischen Staatspreis.

Diese „neue“ Kunst, die Hitler mit großem propagandistischen Aufwand feierte und seit 1937 in den Großen Deutschen Kunstausstellungen zelebrierte, war aber alles andere als neu. Theoretisch hatten er und seine Paladine den Rahmen abgesteckt: Es sollte eine Kunst sein, die nationale – vor allem nationalsozialistische Werte – vertritt. Sie sollte bodenständig sein und aus dem Volk hervorgehen. Sie sollte einen „deutschen Volksgeist“ repräsentieren, der auf einem gesunden arischen Menschentum ruht und den Einzelnen nicht als Individuum, sondern als Mitglied der Volksgemeinschaft – Familie, Sippe, Volk – versteht. Sie sollte, wie übrigens jede Kunst in totalitären Regimen, einheitlich sein, Partei ergreifen und volkserzieherisch wirken, also die zukünftige Wiedergeburt des deutschen Volkes durch den Nationalsozialismus in Form einer Heilserwartung propagandistisch vorwegnehmen. Diese zukünftige Realität war aber in Wahrheit

die des Krieges, auf den das Volk durch das Beispiel opferbereiter und siegesgewisser Heldengestalten in allen Künsten vorbereitet werden musste. In der Ausstellung werden zwei extreme Beispiele von Nazikunst von zwei westfälischen Malern über zeitgenössische Abbildungen gezeigt: Hans Schmitz-Wiedenbrücks Triptychon „Arbeiter – Bauern – Soldaten“, das eine wehrbereite, offensiv-aggressive Kampfgemeinschaft verherrlicht, sowie Udo Wendels „Die Kunstzeitschrift“, wo eine propagandistisch in Szene gesetzte Familie einträchtig die Werke nationalsozialistischer Kunst bewundert.

So das Programm! Was dabei allerdings herauskam, war in Malerei und Plastik eine konventionelle, rückwärtsgewandte, gegenständliche Kunst, die sich an älteren Kunststilen orientierte. So nimmt es kein Wunder, dass abgesehen von einigen nationalsozialistischen Vorzeigekünstlern wie Arno Breker oder Werner Peiner das Gros der auf den Kunstaustellungen vertretenen Künstler eher den traditionellen Geschmack des konservativen deutschen Bildungsbürgertums bediente. Die sogenannte „neue“ Kunst entpuppte sich nach Inhalt und Form als anspruchslose Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts, als triviale Heimatkunst oder konventionelle Plastik. Viele der Künstler, die jetzt nach oben gespült wurden, waren in der Weimarer Zeit öffentlich nicht oder nur am Rande in Erscheinung getreten. Edwin Fritzsche kann man als Beispiel dafür nehmen, wie ein eher unpolitischer Heimatmaler auf einmal mit einem NS-Propagandabild Aufmerksamkeit erringen möchte und sich selbst gleichschaltet. Es bleiben die noch mehr Angepassten, die offensiv die Kunst des NS-Regimes vertraten und seine Profiteure wurden. Ernst Röttken, ein unbekannter Heimatmaler aus Lippe, wurde aufgrund seiner öffentlichen politischen Auftritte in völkisch-militanten Organisationen für „würdig“ befunden, für Himmler einige Bildaufträge auszuführen. Er malte u. a. die Wewelsburg. Und der Grafiker Walter Steinecke trat schon vor 1933 der NSDAP bei und machte Karriere. In der Ausstellung dienen seine Zeichnungen und Aquarelle als Beispiel militanter und ideologisch verhärteter NS-Propagandakunst.

Andererseits erlaubte die nationalsozialistische Wertschätzung der traditionellen Kunst vielen Malern und Bildhauern, mehr oder minder angepasst weiter künstlerisch tätig zu sein. Damit stellt sich die Frage, welche Wahlmöglichkeiten Künstler nach 1933 überhaupt noch hatten?

Anpassung – Überleben – Widerstand

Nach dem Januar 1933 konnten viele Künstler vor allem in der Unterhaltungsindustrie weiterarbeiten, sofern sie nicht jüdischer Herkunft waren oder politisch den Nationalsozialismus bekämpft hatten. Den bildungsbürgerlichen Künstlern, die schon vorher eine eher traditionelle Richtung vertreten hatten, fiel die Umstellung auf die kunstpolitischen Vorgaben der Nazis eher leicht. Ihre Arbeiten nach 1933 unterschieden sich nicht sehr von denen, die vorher entstanden waren. Sie bevorzugten ein zeitlos-idealistisches Gedankengut und schöpften aus einer Tradition, die religiös, konfessionell, humanistisch-goethezeitlich oder auch national-historisch orientiert war. Der Münsteraner Carl Busch konnte nach 1933 seinen in den späten zwanziger Jahren begonnenen Malstil fortsetzen, später wurde er dann als Kriegsmaler eingesetzt.

Gerade das Festhalten an überzeitlichen Themen, die Mythologisches, Allegorisches, Allgemein-Menschliches, Idyllisches zumeist in Form der traditionellen Gattungsmalerei zum Ausdruck brachten, stellte auch einen Fluchraum für diejenigen Künstler bereit, die vor 1933 sich zum Expressionismus oder der Neuen Sachlichkeit bekannt hatten. Die „Innere Emigration“ konnte in ein stillschweigendes Sich-Beugen oder sogar Annehmen der offiziellen Kunstvorschriften münden, um als Künstler möglichst unauffällig weiter existieren zu können. Die meisten der Kunstwerke, die während der Naziherrschaft öffentlich ausgestellt wurden, boten keine ideologischen oder politischen Angriffsflächen. Sie passten sich dem vorgegebenen Zensurrahmen zumindest oberflächlich an.

Es ist schon erschreckend wenn man sieht, wie gute Avantgarde-Künstler der 20er Jahre nach 1933 eine Kunst schufen, die banal und trivial sein musste, um akzeptiert zu werden. Der Maler Richard Sprick, der in den 20er Jahren im Stil des expressiven Realismus sozial orientierte Porträts und Gruppenszenen geschaffen hatte, gab nach 1933 diese Malerei auf. Als Pressezeichner des Bochumer Schauspielhauses hatte er eine künstlerische Nische gefunden, mit Auftragsarbeiten aus der Ruhrindustrie, die industrielle Szenerien zeigen, fügte er sich dem verordneten Kunstgeschmack. Eberhard Viegner, in den zwanziger Jahren einer der interessantesten und erfolgreichsten westfälischen Avantgarde-Künstler zunächst des Expressionismus und dann der Neuen Sachlichkeit ging in die innere Emigration und malte fortan unauffällige Landschaftsbilder aus der Soester Börde und dem nahen Sauerland. Die Tatsache, dass er mit einer Jüdin verheiratet war, hat sicherlich seinen Entschluss bestärkt, sich stillschweigend zu beugen.

Der Münsteraner Bildhauer Aloys Röhr stellte in der Künstlergemeinschaft „Die Schanze“ bis Mitte der 30er Jahre expressionistische Holzschnitte, geschnitzte Reliefs und Porträtbüsten aus. Zwischenzeitlich fertigte er auch Schnitzarbeiten für den Bremer Kaufmann Ludwig Roselius, der in den zwanziger Jahren die Bremer Böttcherstraße ausbauen ließ. Einige Aufträge für sakrale Räume folgten. In seinem Hauptberuf war Röhr in der Gipsformerei der Münsteraner Bildhauerfamilie Mazzotti beschäftigt. 1935 fand die letzte Ausstellung mit seinen Werken statt, weshalb wohl seine expressionistische Vergangenheit den Kunstkommissaren der NSDAP verborgen blieb, als sie in Münster nach „entarteten“ Kunstwerken fahndeten.

Der Maler Max Schulze-Sölde war in den zwanziger Jahren mit expressionistischen und dann neusachlichen Bildern hervorgetreten. Nach 1933 malte er vorwiegend unverfängliche Landschaften. Er konnte auf westfälischen Kunstausstellungen seine Arbeiten ausstellen und trat auch später der Reichskulturkammer bei. Dennoch wurden bei den Beschlagnahmeaktionen 1937 eine Reihe seiner früheren Arbeiten aus Museen entfernt.

Was wäre die Alternative? Viele Künstler hatten ihren privaten Freundes- und Käuferkreis auch nach 1933 erhalten können. So waren sie freier in der Wahl ihrer Themen und Stilmittel, da ihre Kunstwerke in privaten Sammlungen der Öffentlichkeit entzogen waren. Die Hagener Malerin Lis Goebel erhielt 1942 den Auftrag, für eine Wittener Firma Arbeitsszenen zu zeichnen, die für eine Firmenfestschrift bestimmt waren. In knappster Form und gewagter Ausschnitthaftigkeit bewegen sich die entstandenen Zeichnungen an der Grenze zur Abstraktion und sind das absolute Gegenteil von den staatlich verordneten Helden-der-Arbeit-Bildern. Möglicherweise deshalb wagte es die Firma nicht, die Arbeiten zu veröffentlichen.

Einige wenige wagten es aber dennoch, angesichts der allumfassenden Überwachung verborgene Kritik zu äußern. Magnus Zeller malte heimlich antifaschistische Bilder und Karikaturen, die, wenn sie bekannt geworden wären, ihn ins KZ gebracht hätten. Er tarnte sich, indem er unauffällige Landschaftsbilder öffentlich ausstellte. Andere versuchten ihre frühere avantgardistische Phase zu verheimlichen. Friedrich G. Einhoff wurde 1933 von offizieller Seite bescheinigt, dass ihm sämtliche Fähigkeiten zum Malen fehlten. Um als Lehrer nicht entlassen zu werden, versteckte seine expressiven Arbeiten der 20er Jahre und stellte nicht mehr aus. Alfons Lützkoff ging bis 1940 das hohe Risiko ein, surrealistisch verschlüsselte, systemkritische Bilder zu malen, die ihn als Lehrer ebenfalls die Existenz gekostet hätten. Als Beamter war er gezwungen, der NSDAP beizutreten. Den inneren Konflikt zwischen dem nach außen hin angepassten Lehrer und dem illegalen Künstler hielt er nicht mehr aus. Er bemühte sich um Aufnahme in die Reichskulturkammer und fertigte fortan systemkonforme Arbeiten an. Der junge Kunststudent Fritz Cremer schuf schon vor Kriegsbeginn Figuren trauernder Mütter und sterbender Soldaten. Robert Schmidhagen konnte seine Antikriegsmappen „Guernica“ und „Die andere Front“ in der relativen Sicherheit der Schweiz fertigstellen. Der Bauhausschüler Fritz Levedag, dessen Kunst als „entartet“ gebrandmarkt wurde, passte sich nicht an legte während der Nazizeit die Grundlagen für eine neue, zukunftsweisende Form- und Farblehre, die er nach dem Krieg bis zu seinem frühen Tod fortsetzen konnte.

Es gibt zahlreiche Beispiele dieses mutigen, eher stillen Widerstands, der sich nur im Verborgenen äußern konnte.

Die politisch engagierten Künstler der Weimarer Zeit hatten einen ungleich schwereren Stand. Karl Schwesig, der ab 1928 in der ASSO und ab 1932 in der KPD aktiv war, wurde schon 1933 verhaftet, von der Gestapo gefoltert und ins Gefängnis gesteckt. Nach seiner Entlassung blieb ihm nur die Emigration. In seinem Exilland Frankreich ließ ihn das Vichy-Regime erneut verhaften und überstellte ihn als unliebsamen Deutschen in ein französisches Lager, bevor er 1943 der SS übergeben und erneut inhaftiert wurde. Fritz Duda, ebenfalls kommunistischer Aktivist, arbeitete nach 1933 im Widerstand und hatte Glück, denn er wurde nicht enttarnt. Nachdem er als Künstler nicht mehr arbeiten durfte, kam er in einem Berliner Architektenbüro unter, wo er Zeichnungen und Modelle anfertigte. Nach dem Krieg blieb er in Ostberlin und arbeitete als freischaffender Künstler. Der Bildhauer Will Lammert, zeitweise Leiter der Keramikwerkstatt auf der Margaretenhöhe in Essen und seit 1932 Mitglied der KPD, zahlte dagegen einen höheren Preis. 1933 klagte man ihn des Hochverrats an, doch gelang ihm die Flucht in die Sowjetunion. Die zurückgelassenen Werke vernichteten die Nazis. In Moskau wurde er Opfer der stalinistischen Verfolgungen und nach Kasachstan verbannt. Der ehemalige Dichter und Minister für Kultur der DDR, Johannes R. Becher, holte Lammert 1951 nach Deutschland zurück, wo er an der Akademie der Künste der DDR eine Professur erhielt. Carl Baumann aus Hagen studierte ab 1936 an der Kunstakademie in Berlin und bekam Kontakt zu der kommunistischen Widerstandsgruppe die „Rote Kapelle“. 1941 malte er ein spektakuläres und mutiges Bild, das die führenden Köpfe der „Roten Kapelle“ zeigt – getarnt als Bauingenieure. Die Porträtierten wurde kurze Zeit später verhaftet und

hingerichtet. Baumann, der unter Verdacht geraten war, wurde ebenfalls verhaftet, hatte aber Glück, da man ihn „nur“ zu einer „Bewährungseinheit“ abkommandierte. Das Bild ließ die Gestapo unbehelligt, weil sie die eigentlich dargestellten Personen nicht erkannte.

Wer das Glück hatte, schon vor 1933 im Ausland zu leben, konnte wie Paul Thesing als moderner Künstler wenigstens weiter arbeiten. Trotz schwierigster wirtschaftlicher Verhältnisse im Exil in Ibiza, und dann nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges auf Ischia, gelangen ihm außergewöhnliche, expressive und kraftvoll farbige Landschaftsbilder seiner jeweiligen Wahlheimat, wo er all seine weitreichenden Kenntnisse der modernen französischen und spanischen Malerei höchst erfolgreich einsetzte. Als er 1939 nach Deutschland zurückkehren musste, ließ er sich unter dem Druck der Verhältnisse in die Reichskulturkammer aufnehmen und machte szenische Illustrationen für DEFA-Filme. Als früherer ausgewiesener Regimegegner, der mit seinen Karikaturen den Nationalsozialismus scharf attackiert hatte, versuchte er jetzt möglichst unauffällig zu bleiben und akzeptierte sogar für kurze Zeit, Propagandazeichnungen für die NS-Presse zu machen.

Paul Wieghardt gelang es in den dreißiger Jahren als einem der wenigen Deutschen, eine Karriere in Paris zu machen. Zunächst konnte er noch im nationalsozialistischen Deutschland, vor allem seiner Heimatstadt Lüdenscheid, ausstellen, obwohl sich die Gegenstimmen gegen den „Ausländer“ Wieghardt mehrten. 1938 ging er mit seiner jüdischen Frau nach Norwegen. Nach nur wenigen Jahren der Ruhe flüchteten sie unter Zurücklassung vieler Kunstwerke vor den herannahenden deutschen Truppen. Auf abenteuerlichen Wegen gelangten sie in die USA, wo Paul Wieghardt und seine Frau eine erfolgreiche neue künstlerische Karriere begannen.

Nach der Machtergreifung Hitlers wurde Hans Tombrock aufgrund seiner politischen Vergangenheit denunziert. Um der Verhaftung zu entgehen floh er mit seiner Familie zunächst in die Schweiz, wurde aber wenig später dort wegen seiner antifaschistischen Agitation ausgewiesen. Über Umwegen gelangte er nach Schweden, wo er sich in der Nähe von Stockholm niederließ. 1937 bürgerte ihn das nationalsozialistische Deutschland aus. In Schweden verkehrte Tombrock im Kreis der deutschen Emigranten, wo er den Schriftsteller Bertolt Brecht kennen lernte. Zwischen beiden entwickelten sich eine Freundschaft und eine enge Zusammenarbeit. Tombrock schuf mehrere Brecht-Porträts und Illustrationen für dessen *Leben des Galilei*, während Brecht Tombrocks malerische Anfänge in der *Parabel vom Me-Ti im Volkshaus* und verschiedenen Vierzeilern verarbeitete. Tombrock illustrierte im Exil auch Brechts Zyklus *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Daneben schuf er Tafeln zu Brecht-Gedichten für schwedische Volkshäuser.

Zu viele Künstler, Schriftsteller, Musiker, Filmleute waren gezwungen ins Exil zu gehen, ein ungeheurer Verlust für die deutsche Kultur. Aber von einer einheitlichen antifaschistischen Exilkunst zu sprechen ist nicht möglich, zu unterschiedlich waren die persönlichen Einstellungen und politischen Meinungen, mit denen man sich schon während der Weimarer Zeit bekämpfte.

Einen Sonderfall unter all denen, die sich dem NS-Staat anpassten und unterwarfen, stellt die Biographie des Malers Wilhelm Renfordt dar. Ab 1920 war er am Aufbruch der modernen Kunst in Osnabrück mit expressionistischen und dann neusachlichen Arbeiten beteiligt. Zugleich war er im SPD-nahen Volksbildungsverein aktiv. 1933 bekam er Ausstellungsverbot und seine künstlerische Existenz wurde vernichtet. In dieser Notsituation entschloss er sich – auf Drängen von Freunden, wie er später rechtfertigen wird – in die SS als Sportwart einzutreten. Danach malte er altmeisterliche Porträts von SS-Offizieren, Industriebilder und kriegerische Wandgemälde für Kasernen. Wieso er als engagierter moderner Maler ausgerechnet in die SS eintrat, begründete er in seinen Entnazifizierungsunterlagen mit seinem unpolitischen sportlichen Engagement und seiner damaligen wirtschaftlichen Notlage – eine Rechtfertigung, die bis heute mehr Fragen als Antworten offen lässt.

Schwieriger Neuanfang

Nach 1945 war die Lage für die meisten Künstler trostlos: Sie hatten 12 Jahre Isolation von den internationalen Kunstzentren sowie eingeschränkte oder verhinderte Arbeitsmöglichkeiten hinter sich, oft genug war ein Großteil ihrer Arbeiten durch den Bombenkrieg vernichtet worden. Der existentielle Überlebenskampf in den zerstörten Städten setzte andere Prioritäten als den Kauf von Kunstwerken. Dennoch gab es ein großes Publikumsinteresse an der von den Nazis verbotenen Moderne. Doch dieses richtete sich vor allem auf die Kunst vor 1914 und einige wenige entartete Künstler. Die meisten anderen konnten sich auf der Anonymität, in die sie 1933 gefallen waren, nicht mehr befreien. Die Kunst der Weimarer Republik geriet aus dem Blickfeld, vor allem die der politisch und gesellschaftlichen engagierten Künstler. Die Naziherrschaft hatte sämtliche politische

Kunst für lange Zeit diskreditiert – und unter dieses Verdikt fielen auch die Künstler der zwanziger Jahre.

In Westdeutschland entstand eine neue, junge Kunstszene, die keinerlei Verbindung zur Kunst der Weimarer Zeit mehr hatte. Sie versuchte möglichst schnell und umfassend Anschluss an die internationale Hochkunst zu bekommen, und die war von der amerikanischen und französischen Abstraktion geprägt. Die neue ungegenständliche Kunst wurde im Westen zum Dogma erhoben und als Kunst des freien Westens gegen die politisch gegängelte und staatlich zensierte realistische Kunst des Ostblocks gestellt.

Ein Großteil der gegenständlich arbeitenden Maler und Bildhauer war nach dem Krieg in die SBZ, bzw. DDR gegangen. Die westdeutsche Ablehnung richtete sich nicht nur gegen den sozialistischen Realismus, sondern gleich gegen jede nicht abstrakte Kunst. Die im Westen verbliebenen gegenständlichen Maler und Bildhauer gerieten ins Abseits und verschwanden aus dem öffentlichen Blickwinkel. Sie wurden vergessen. Einige versuchten noch mit der abstrakten Kunstszene mitzuhalten, doch nur wenigen war das Glück beschieden, dort respektable Leistungen zu erbringen. Außerhalb eines engen lokalen Bereichs wurden sie kaum noch wahrgenommen.

Dennoch, einige wenige hatten Erfolg. Wilhelm Wessel machte 1931 die Abschlussprüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen und war bis 1939 im Schuldienst tätig. 1934 wurde er Jungzugführer in der Hitlerjugend und 1936 als „entarteter“ Künstler eingestuft. 1937 trat er der NSDAP bei, wahrscheinlich wie viele andere aufgrund seines Status als beamteter Lehrer. Auf den regionalen Kunstschauen war er mit unauffälligen Landschaftsbildern vertreten. Er hatte sich mit dem System arrangiert. 1939 wurde er eingezogen. Nach einer Verwundung 1942 wechselte er in eine Staffel von Kriegsmalern, die auf Befehl Adolf Hitlers gegründet wurde und den Krieg verherrlichen sollte. Wessel begleitete die kämpfenden Truppen in Nordafrika und Italien und veröffentlichte aus eigenem Antrieb darüber zwei illustrierte Bücher, die ihm die persönliche Wertschätzung Hitlers eintrugen. 1945 kehrte er in seine Heimatstadt Iserlohn zurück und beschloss, zukünftig als freier Maler zu arbeiten. Wessel engagierte sich erfolgreich als Ausstellungsmacher, um die junge deutsche Kunst im Ausland bekannt zu machen, besonders in Frankreich. Ab 1954 malte er ungegenständliche Bilder. Er hatte Erfolg und seine Werke wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt.

Die in der DDR verbliebenen Künstler, die dort eine Karriere machten, hatten es im anderen Teil Deutschlands besonders schwer. Fritz Duda wurde im Westen – bis auf seine Heimatstadt Gelsenkirchen – so gut wie nie ausgestellt. Das gleiche gilt für Fritz Cremer und Will Lammert. Auf der anderen Seite steht Fritz Levedag, der sich kurz nach dem Krieg u. a. auch in Weimar für eine Lehrstelle beworben hatte. Dort wurde er als „abstrakter Bauhausmaler“ abgelehnt.

Die wechselseitige Missachtung der jeweiligen Kunst in Ost und West war also gegenseitig. Erst seit den späten 60er Jahren und dann vor allem seit der Wende fallen immer mehr Barrieren, die vorher die Künstler und die Kunststile getrennt hatten.

Fazit

50 Jahre deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst und ihrer Künstler. Rund 30 Biographien zeigen die Vielfalt der Schicksale und Lebenswege, die diese Generation von Künstlern durchlaufen hat. Wenn die Ausstellung etwas deutlich machen möchte, dann dies: Eine eindeutige Zuordnung in „gute“ und „böse“ Künstler, also einerseits in Künstler, die sich der Naziherrschaft widersetzen – sei es im aktiven Widerstand oder in passiver, verschlüsselter Kritik – sowie andererseits in Angepasste und Mitläufer, die der Zensur des Systems nichts entgegensetzen konnten und um ihre Familien und wirtschaftliche Existenz bangten, eine solche eindeutige Schwarz-Weiß-Malerei gibt es nicht. Kunst muss nicht in jedem Fall widerständig sein und nicht jeder Künstler ist aufgrund seiner Persönlichkeit und Lebensumstände dazu fähig. Doch es gibt eine Grenze, und auch das möchte diese Ausstellung zeigen: Diese wird dann überschritten, wenn Künstler sich freiwillig der NS-Kunst doktrin unterwarfen und zu Profiteuren des Regimes wurden.

Liste der vorgesehenen Künstler:

Carl Baumann (Hagen 1912 – Hagen 1996), **Emil Betzler** (Kamen 1892 – Frankfurt a. M. 1974), Carl Busch (Münster 1905 – Münster 1973), Fritz Cremer (Arnsberg 1906 – Berlin 1993), Fritz Duda (Gelsenkirchen 1904 – Berlin 1991), Friedrich G. Einhoff (Celle 1901 – Soltau 1988), Edwin Fritzsche (Obergrünberg 1876 – Oerlinghausen 1952), Lis Goebel (Hagen 1884 – Herdecke 1970), Mordechai Gumpel (Lemgo 1912 – Maoz Zion 2009), Reinhard Hilker (Hagen 1899 – Hagen 1961), Will Lammert (Hagen 1892 – Berlin 1957), Fritz Levedag (Münster 1899 – Wesel 1951), Alfons

Lützkoff (Iserlohn 1905 – Kotzenbüll 1987) , Karl Niestrath (Bad Salzuflen 1896 – Hagen 1971), Jacob Pins (Höxter 1917 – Jerusalem 2005), Wilhelm Renfordt (Altena 1889 – Osnabrück 1950), Aloys Röhr (Münster 1887 – Albersloh 1953), Ernst Röttken (Detmold 1882 – Detmold 1945), Florenz Robert Schabbon (Bielefeld 1899 – Berlin 1934), Reinhard Schmidhagen (Schalksmühle 1915 – Marburg 1945), Max Schulze-Sölde (Dortmund 1887 – Theiningen 1967), Karl Schwesig (1898 Gelsenkirchen – Düsseldorf 1955), Richard Sprick (Herford 1901 – Bad Salzuflen 1968), Walter Steinecke (Pützlingen 1888 – Lemgo 1975), Paul Thesing (Anholt 1882 – Darmstadt 1954), Hans Tombrock (Dortmund 1895 – Stuttgart 1966), Eberhard Viegner (Soest 1890 – Bilme 1967), Wilhelm Wessel (Iserlohn 1904 – Iserlohn 1971), Paul Wieghardt (Lüdenscheid 1897 – Wilmette/Chicago 1969) und Nelly Bar-Wieghardt (Köln 1901 – Foulkeways 2001), Magnus Zeller (Biesenrode 1888 – Berlin 1972).

Ausstellungsorte:

Stadtmuseum Münster: 18. 11. 2012 – 24. 03. 2013
Lippisches Landesmuseum Detmold: 03. 05. – 28. 07. 2013
Erinnerungs- und Gedenkstätte Wewelsburg 1933-1945: 15. 09. – 24. 11. 2013
Städtische Galerie Iserlohn: 29. 11. 2013 – 16. 02. 2014
Museen der Stadt Lüdenscheid: 28. 02. – 18. 05. 2014
Wilhelm-Morgner-Haus und Stadtarchiv Soest: 25. 05. – 06.07 2014

Das Begleitbuch zur Ausstellung wird im Aschendorff-Verlag in Münster und in Kooperation mit dem Lippischen und dem Westfälischen Heimatbund erscheinen.

Auskunft erteilt: Klaus Kösters. Email: mail@kkoesters.de

Literatur: 1. Allgemein

Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902-1933, Ausst. Kat. Westfälisches Museumsamt, Münster 1999
Basis Bauhaus ... westfalen, Ausst. Kat. Westfälisches Museumsamt, Münster 1995
Martin Damus, *Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1981
Jost Hermand, *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006
Jost Hermand, Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1988
Berthold Hinz, *Die Malerei des deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München, Wien 1984
Rolf Jessewitsch, Gerhard Schneider, Axel Wendelberger (Hrsg.), *Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider*, Olpe/Bönen 2001
Rolf Jessewitsch und Gerhard Schneider (Hrsg.), *Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider*, Bönen/Olpe 2008
Kassandra. Visionen des Unheils, hrsg. v. Stefanie Heckmann und Hans Ottomeyer, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2008
Rita Kauder-Steiniger, *Die „Freie Künstlergemeinschaft Schanze“ in Münster 1919 bis 1933*, in: *Westfalen*, 74. Band, 1996, S. 181-200
Klaus Kösters, *100 Meisterwerke westfälischer Kunst*, Münster 2011
Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein und Arbeitsgruppe des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Frankfurt i. A. der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 41980
Kunst im Widerstand. Malerei – Graphik – Plastik 1922 bis 1945, hrsg. u. eingeleitet von Eckhardt Frommhold, Vorwort von Ernst Niekisch, VEB Verlag der Kunst Dresden 1968
Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, hrsg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Droll, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2007
Die >Kunststadt< München 1937. Nationalismus und <Entartete Kunst>, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1987
Rembrandt als Erzieher, von einem deutschen, Leipzig 77-841922
Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, hrsg. v. Badischen Kunstverein, Karlsruhe, in Zusammenarbeit mit Elefanten Press Berlin, Berlin 1980
John Willett, *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917-1933*, München 1981
Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975*, Düsseldorf, Wien 1980

Literatur: Einzelne Künstler

- Carl Baumann Zeichnungen und Gemälde*, Ausst. Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen 1989
Siegfried Kessemeier: *Carl Baumann, Die Rote Kapelle Berlin, 1941*, Kunstwerk des Monats Juli 1991, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1991
Carl Baumann – wahr nehmen, hrsg. v. Randi Crott und Klaus Martens, Hagen 2010
Emil Betzler. *Ein Beitrag zum Expressionismus*, hrsg. v. Hans Meyer, Frankfurt/M 1968
Susanne Wichert-Meissner, *Der Künstler Emil Betzler (1892-1974)*, Diss. Frankfurt 1996
Fritz Cremer, *Der Weg eines deutschen Bildhauers*, mit einer Einleitung von Hans Lüdecke und einer autobiographischen Skizze des Künstlers, VEB Verlag der Kunst Dresden 1956
Fritz Cremer. *Leben – Werke – Schriften – Meinungen*, gesammelt und dargestellt von Dieter Schmidt, VEB Verlag der Kunst Dresden 1972
Fritz Cremer. *Bronzen und Arbeiten auf Papier*, Ausst. Kat. Sauerland-Museum Arnsberg des Hochsauerlandkreises, Arnsberg 1991
Fritz Cremer *Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag*, Ausst. Kat. Sauerland-Museum in Arnsberg, Arnsberg 1996
Werner Röhr, *Fritz Duda*, VEB Verlag der Kunst Dresden 1980
Fritz Duda *Malerei*, hrsg. v. Verband Bildender Künstler der DDR, Magistrat von Berlin, Ausst. Kat. Ephraim-Palais, Berlin [1988]
Maler – Muse – Industrie. Friedrich G. Einhoff (1901-1988). Wiederentdeckung eines verschollenen Werks, Ausst. Kat. Galerie Oltmanns, Unkel 2000
Verschollen und wiederentdeckt. Friedrich G. Einhoff (1901-1988). Industrielandschaften von 1920-1935, hrsg. Stadt Gelsenkirchen, Kommunale Galerie, Unkel o. J. [2001]
Lore Blanke, Edwin Fritzsche (1876-1952) – Ein Maler und seine Stadt, in: *Bad Salzuflen 2002, Jahrbuch für Geschichte und Zeitgeschehen*, hrsg. v. Franz Meyer und Stefan Wiesekeopsieker, Bielefeld 2002
Lis Goebel 1884-1970. Übersicht über das Gesamtwerk der Malerin, Ausst. Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, 1985
Damenbesuch, kunstdialog hagenwest, Ausst. Kat. Hagen 2006
Mordechai Gumpel, Mosaic of Dreams, Jerusalem 2002
Will Lammert Gedächtnisausstellung, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1959
Fritz Levedag 1899-1951 – Gemälde und Zeichnungen, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Greven 1991
Fritz Levedag 1899-1951 – Die Jahre in Ringenberg. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Derick-Baegert-Gesellschaft e.V., Atelierzentrum Schloss Ringenberg, Hamminkeln, Bönen 1999
Levedag. Zeichnungen 1924-1951, Texte von Joachim Büttner und Frédéric Voiley, Weingarten 1985
Uwe Hauptenthal und Rainer Danne (Hrsg.), *Alfons Lützkoff (1905-1987)*, Husum 2005
Karel Niestrath, Ausst. Kat. Museum am Ostwall Dortmund, Dortmund 1973
Christine Longère, Manfred Strecker, *Jacob Pins – Künstler Sammler Freund*, Jacob Pins Gesellschaft, Kunstverein Höxter. Höxter 2008
Wilhelm Renfordt, in: Hanns-Gerd Rabe, *Osnabrücker Kunst und Künstler – 1900 bis 1970*, in: Osnabrücker Mitteilungen 81. Band, 1974
Wilhelm Renfordt, Akten in Staatsarchiv Osnabrück: ERW A 23 Nr. 9, 10, 11, 15
Rommé, Barbara (Hrsg.), *Aloys Röhr. Bildhauer und Grafiker aus Münster*, Bönen 2009
Vera Scheef, Imke Tappe-Pollmann, *Ernst Rötteken 1882-1945. Leben und Werk des lippischen Künstlers*. Ausst. Kat. Lippisches Landesmuseum, Detmold 1995
Reinhard Schmidhagen 1914-1945. Gemälde und Graphiken, Ausst. Kat. Museum Bochum, Bochum 1990
Florenz Robert Schabbon: *Unveröffentlichte Tagebücher* (Privatbesitz Bielefeld)
Der Maler Max Schulze-Sölde, von Ernst Sylvanus, Soest, in: *Heimatkalender Soest* 1942, S. 48-51
Möller, Reimer, Der Maler Max Schulze-Sölde auf dem ‚Lindenhof‘ in Kleve in der Wilster Marsch – ein agrarromantisches ‚edelmunistisches‘ Siedlungsexperiment, in: *Soester Zeitschrift* 107/2005, S. 88-102
Real, Caroline Theresia, *Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde (1887-1967)*, maschinenschriftl. Diss. Münster 2005
Karl Schwesig, Schlegelkeller, Hrsg. v. d. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1983
Karl Schwesig 1898-1955. Gemälde – Grafik – Dokumente. Ausst. Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Städt. Galerie Schloss Oberhausen, Alte Synagoge Essen, Düsseldorf 1984
Karl Schwesig. Ausgewählte Werke 1920-1955. Ausst. Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1988
Revier-Atelier, Karl Schwesig, hrsg. v. Jörg Loskill, Essen 2008
Richard Sprick 1901-1968, maschinenschriftliches Manuskript von Karen Kestermann, Bochum 2002

- Clemens Kreuzer, *Richard Sprick als Bochumer Künstler der 20er/30er Jahre*,
maschinenschriftliches Manuskript, o. J.
- Walter Steinecke, *Auf der Insel Staumühle... Geschichte einer Gefangenschaft im deutschen
Vaterland*, Lemgo 1955
- Walter Steinecke, *Siebzig Jahre Licht und Schatten*, Lemgo 1958
- Susanne Thesing, *Paul Thesing, Maler und politischer Zeichner. Eine Künstlervita zwischen
Kaiserreich und Demokratie*, Nürnberg o. J.
- Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil*, hrsg. v.
Rainer Noltenius unter Mitarbeit von Eva Meyer und Volker Zaib, Essen 2004
- Kerber, Bernhard, *Der Maler Eberhard Viegener*, Soest 1982
- Tjardes, Ilse, *Studien zu Leben und Werk des westfälischen Künstlers Eberhard Viegener (1890-
1967)*, Münster 1989
- Eberhard Viegener 1890-1967*, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, Wilhelm-Morgner-Haus Soest, Soest 1990
- Wilhelm Wessel 1904-1971. Malerei und Materie*, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für
Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Städt. Galerie Iserlohn, Otto-Dix-Haus, Gera, Köln
2002
- Paul Wieghardt 1897-1969. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle*, Ausst. Kat. Lüdenscheid – Hamm –
Witten, Lüdenscheid 1972
- Paul Wieghardt. Europa und Amerika*, Begleitband zur Ausstellung hrsg. v. Eckhard Trox,
Lüdenscheid 2003
- Magnus Zeller. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Druckgraphik*, Ausst. Kat. Staatliche Galerie
Moritzburg Halle in Zusammenarbeit mit dem VEB Mansfeld Kombinat „Wilhelm Pieck“
Eisleben, Halle 1988
- Magnus Zeller. Entrückung und Aufruhr*, hrsg. v. Dominik Bartmann, Ausst. Kat. Stiftung
Stadtmuseum Berlin, Berlin 2002

Bildnachweis:

Verlag für moderne Kunst vorderer Umschlag, S. 1, S. 1 unten, 2. Umschlagseite
Galerie Remmert & Barth S. 2, S. 9, beide, S. 20 oben links, und rechts
Städt. Kunstsammlung Iserlohn S. 8 beide, S. 18 unten, S. 19 unten
Lippisches Landesmuseum Detmold S. 11 oben, S. 15 links
Jakob Pins Gesellschaft, Höxter, S. 12 oben links
Stadtmuseum Münster S. 17
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Sabine Ahlbrand-Dornseif, Abdruck
erfolgt mit Zustimmung des Inhabers der Urheberrecht, S. 20 Mitte links,
Die restlichen Aufnahmen stammen vom Verfasser.