



Kai Artinger



# GRAFIK

## FÜR DIE DIKTATUR

Die Geburt der Grafiksammlung des Kunstmuseums  
Stuttgart im Nationalsozialismus

Kai Artinger  **Grafik für die Diktatur**



Kai Artinger, Ulrike Groos (Hrsg.)

**Kai Artinger**

# GRAFIK FÜR DIE DIKTATUR

**Die Geburt der Grafiksammlung des Kunstmuseums  
Stuttgart im Nationalsozialismus**



**KUNSTMUSEUMSTUTTGART**

**V&G**



# INHALT

## DAS ENDE DER VERDRÄNGUNG 9

Gedanken von Ulrike Groos über den Aufbruch zu einer mehrdimensionalen Kunstgeschichte der Stadt Stuttgart im Nationalsozialismus 9

## 1 GEBURT IM NATIONALSOZIALISMUS: STUTTGARTS GRAFIKSAMMLUNG 12

Mehr Kaufkraft, mehr Ankäufe 15  
Die wiederentdeckte Kriegsgrafik 19

## 2 EINE SAMMLUNG MIT VIELEN FRAGEZEICHEN 23

Zorniger Existenzkampf 27  
Unbekannte Herkunft 29  
Rätsel um ein Pastell 30

## 3 SAMMELN IN DER WEIMARER REPUBLIK UND IM DRITTEN REICH 33

Wie groß war die Sammlung im Dritten Reich? 37  
Lagerung und innerer Aufbau der Sammlung 45

## 4 KÜNSTLER:INNEN 49

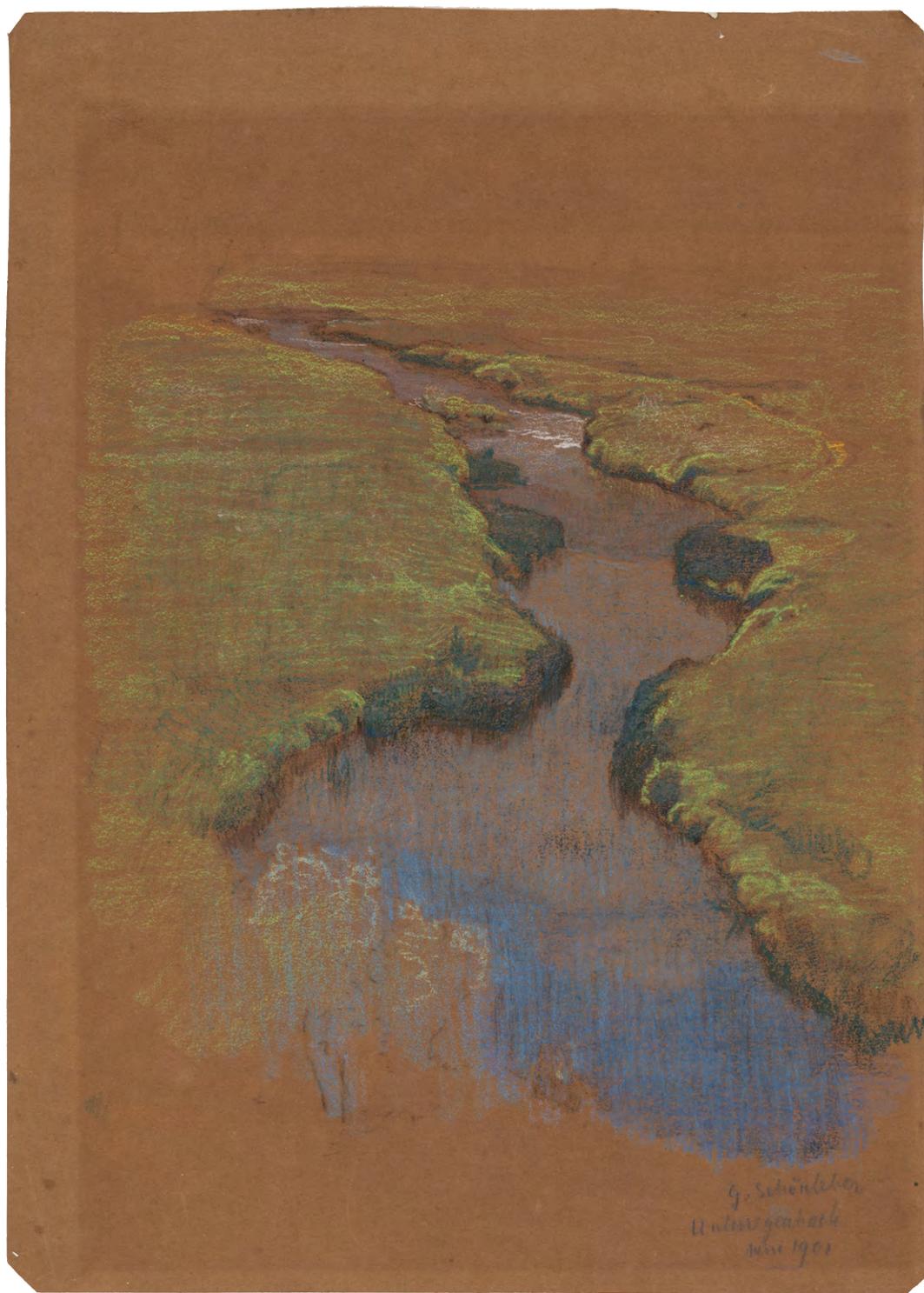
Quantitative Auswertung des geretteten Bestandes 56  
Quantitative Auswertung der Motive 58

## 5 HEIMATBILDER 64

Ehrung der Legion Condor 73  
Der „Dürer’sche“ Blick auf Stuttgart 75

<b>6 KEINE UNSCHULDIGEN BILDER</b>	<b>83</b>
Bild der NS-Bewegung	85
Bild des „Schaffenden Volkes“ und des „Volksgesichts“	<b>93</b>
Bild der Frau	99
Bild des Bauern und der Bäuerin	107
Bild einer „deutschen“ Grafik	117
Bild der NS-Kultur	123
<b>7 KRIEGSBILDER</b>	<b>129</b>
Die Frontmaler	132
Die Organisation der Kriegsmaler	140
Kriegspropaganda	148
Bild des Soldatenlebens	162
Bild des Kampfes und Todes	171
Bild der Städte und Landschaften in eroberten Ländern	175
<i>Bunker</i>	178
<i>Polen</i>	182
<i>Russland</i>	188
<b>8 UNGEWÖHNLICHE BILDER</b>	<b>196</b>
Kanoldts Olevano II	200
Weitere Expressionisten und Neusachliche in der Sammlung	203
Der japanische Irrläufer	216
Florenz	218
<b>9 DER FALL FRITZ FAISS – DIE ERFUNDENE VERFOLGUNG</b>	<b>222</b>
Das „Holocaust-Opfer“	226
Herkunft und Ausbildung	227
Die Mär von der Verfolgung	228
Die Entnazifizierungsakte	231
<b>10 KÜNSTLERINNEN</b>	<b>235</b>
Ruth Zimmermann	239
Dora Brandenburg-Polster	240
Olga Waldschmidt	245
Grete Csaki-Copony	246

<b>11 KONSERVATIVE KONTINUITÄT</b>	<b>253</b>
Karl Marx kommt in die Sammlung	257
Sammlungsstruktur und Erwerbungspolitik zwischen 1946 und 1970	264
<b>ANHANG</b>	<b>269</b>
Der Restitutionsfall Max Rosenfeld	269
<i>Kaufmann und Kunstsammler</i>	273
<i>Die Familie Rosenfeld</i>	275
<i>Im besetzten Amsterdam</i>	279
<i>Der Verbleib von Max Rosenfelds Kunstsammlung</i>	282
Ergebnis der untersuchten Grafiksammlung	285
<b>DANKSAGUNG</b>	<b>286</b>
<b>ANMERKUNGEN</b>	<b>288</b>
<b>AUSGEWÄHLTE LITERATUR</b>	<b>330</b>
<b>ABKÜRZUNGEN</b>	<b>336</b>
<b>ARCHIVE, MUSEEN, NACHLÄSSE</b>	<b>336</b>
<b>PERSONENREGISTER</b>	<b>339</b>
<b>IMPRESSUM</b>	<b>350</b>



**Abb. 1** Gustav Schönleber, *Unterregenbach*, o. J., Pastell, 29 × 32 cm

# DAS ENDE DER VERDRÄNGUNG

## Gedanken von Ulrike Groos über den Aufbruch zu einer mehrdimensionalen Kunstgeschichte der Stadt Stuttgart im Nationalsozialismus

Seit das Kunstmuseum Stuttgart 2014 mit der Herkunftsforschung in seinen Sammlungen begonnen hat, hat es einen langen Weg zurückgelegt. Zehn Jahre ist es nun her, dass die Provenienzerschließung der Gemäldesammlung durch gezielte Förderungen ermöglicht und in der Folgezeit auf weitere Sammlungsbereiche ausgedehnt wurde. Aus den langjährigen Forschungen unseres Provenienzforschers Kai Artinger resultierte 2020 die von ihm kuratierte Ausstellung „Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus. Der Traum vom Museum ‚schwäbischer‘ Kunst“. Zusammen mit dem gleichnamigen Buch fand sie überregionale Beachtung und Anerkennung.

Die umfassenden Untersuchungen zur Museums-, Sammlungs- und Herkunftsgeschichte wurden anschließend fortgesetzt mit der Erforschung der Erwerbungen für die Grafiksammlung der Städtischen Galerie Stuttgart im Dritten Reich. Die Ergebnisse der rund vier Jahre langen Forschungsarbeit bestätigen die Erkenntnisse aus dem vorangegangenen Projekt, dass nämlich Stuttgarts Nationalsozialisten nicht nur von einem Museum „schwäbischer“ Kunst träumten und dieses planten, sondern dass auf sie auch die Gründung der Grafiksammlung zurückgeht. Viel deutlicher noch als bei der Entstehung der Gemäldesammlung lässt sich an der Entwicklung der Grafiksammlung erkennen, in welchem Ausmaß sich das städtische Kultur- und Kunstreferat der „Stadt der Auslandsdeutschen“ – so der NS-Ehrentitel Stuttgarts – bei seinen Erwerbungen von einem nationalistischen und rassistischen Weltbild leiten ließ. Es war die Geburtsstunde einer völkischen Sammlung, die zum einen den Ansprüchen an die Kunst im Dritten Reich genügen und zum anderen der Propaganda dienen sollte. Daraus ergibt sich der Titel zu der aktuellen Ausstellung über die Museumsgeschichte des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus: „Grafik für die Diktatur“.

Doch auch in der NS-Zeit war, wie die Forschungsergebnisse von Artinger deutlich zeigen, die Sammlungspolitik nicht frei von Widersprüchen. Es gibt eine Reihe schwer zu erklärender Ankäufe.

Es ist erstaunlich und faszinierend zugleich, zu lesen und zu sehen, mit welchem Detailreichtum Artinger die Geburt der Grafiksammlung darstellt – trotz des zerstörten Grafikinventars und nur wenig erhaltener

Quellen im museumseigenen Bestand. Artinger gelingt es, die nationalsozialistische Kunstpolitik in Stuttgart zu veranschaulichen, die für die Entstehung der Grafiksammlung der Städtischen Galerie verantwortlich war. Und er bringt Sammlungsbereiche ans Licht, die seit 1945 vergessen und verdrängt wurden, etwa den fragmentarisch erhaltenen Bestand von Kriegsbildern, dessen Herkunft bis vor kurzem im Dunkeln lag. Artinger spürt der Bedeutung der Werke von Kriegsmalern und Künstlern – alles Männer – im sogenannten grauen Feldrock nach und zeigt, wie das Museum für den Krieg instrumentalisiert und zu einem Teil des totalitären Systems wurde. Überdies werden die Künstler:innen in den Blick genommen, die Mitglied der NSDAP waren und vom Faschismus profitierten.

Zum ersten Mal wurde dieses bisher weitgehend nicht erzählte Kapitel Stuttgarter Kunstgeschichte derart umfassend untersucht. Vor diesem Hintergrund sprechen wir im Zusammenhang mit der Publikation und der sie begleitenden Ausstellung vom längst überfälligen Aufbruch zu einer *mehrdimensionalen* Stuttgarter Kunstgeschichte, die sich nicht mehr allein auf die Erzählung der Kunstentwicklung von den schwäbischen Impressionisten bis zur Stuttgarter Avantgarde beschränkt, sondern auch die Jahre 1933 bis 1945 einbezieht. Dadurch wird veranschaulicht, wie schnell das Vergessen nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches einsetzte. Besonders bei den Künstler:innen, die mit dem NS-Regime aus ideologischer Überzeugung oder künstlerischem Opportunismus kollaboriert hatten.

Wenn wir vom Ende der Verdrängung sprechen, dann insofern, als das Kunstmuseum Stuttgart nun jenen Bestand seiner Grafiksammlung der Öffentlichkeit zugänglich macht, der jahrzehntelang ausgeblendet war und somit ein Beispiel für die allgemeine Geschichtsvergessenheit ist, die in westdeutschen Museen nach 1945 vorherrschte und erst heute langsam überwunden wird.

Schließlich leistet das Kunstmuseum Stuttgart mit seiner fortgesetzten Provenienzforschung einen weiteren, nämlich den wichtigen Beitrag zur Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken. In diesem Fall sind es die Grafiken von Carlos Grethe, die im Besitz des Stuttgarter jüdischen Kaufmanns, Tabakgroßhändlers und Kunstsammlers Max Rosenfeld (1867–1943) waren. Gerade dieser Restitutionsfall veranschaulicht einmal mehr die Komplexität solcher Provenienzen und die Schwierigkeit, nach langer Zeit die Biografie der Opfer und ihre Sammlungen zu rekonstruieren. Die Aufklärung erfordert Ausdauer und Beharrlichkeit – und die Einsicht, dass Provenienzforschung ein *work in progress* ist.

Auch dieses Mal hat die Ernst von Siemens Kunststiftung die Publikation und Ausstellung maßgeblich gefördert. Dafür danken wir ihrem Generalsekretär Dr. Martin Hoernes sehr herzlich.

Unser großer Dank gilt den Freunden des Kunstmuseums Stuttgart, die das Projekt ebenfalls förderten.

Danken möchte ich den Erben von Max Rosenfeld aus den USA: Mark Ronald, Jeff Ronald, Jill Amy Hollenbach, Amy Goldberg, Stacy Gary und weiteren Familienmitgliedern. Sie ermöglichen dem Kunstmuseum Stuttgart, das restituierte Konvolut der Lithografien und Zeichnungen von Carlos Grethe, das einst Teil der Kunstsammlung Max Rosenfeld war, im Rahmen unserer Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, bevor es dann endgültig an die Erben in die USA geht. Diese sehr großzügige, nicht selbstverständliche Geste unterstreicht das entstandene Vertrauen zwischen der Familie Rosenfeld und dem Kunstmuseum Stuttgart. Sie zeigt zudem, dass das Museum den Washingtoner Prinzipien nachkommt und im Rahmen von gerechten und fairen Lösungen als Raubkunst identifizierte Kunstwerke an die Vorkriegseigentümer zurückgibt.

Zu danken ist der Verlagsgruppe arts + science weimar und der Verlegerin Bettina Preiß für die sehr gute Zusammenarbeit und die gelungene Gestaltung der Publikation, ebenfalls danken möchte ich der Lektorin Birgit Wüller.

Schließlich gebührt dem Team des Kunstmuseums Stuttgart für die Realisierung der Ausstellung und Publikation großer Dank, insbesondere Kai Artinger, der als Autor und Kurator für die inhaltliche Konzeption und Umsetzung verantwortlich ist. Besonders hervorzuheben ist auch die Arbeit der Mitarbeiter:innen des Grafikdepots, der Restaurierung, der Registratur und Bibliothek: Roger Bitterer, Britta Schmierer, Stella Eichner, Tobias Fleck, Axel Koch, Thomas Basilides und Veronika Großer. Danken möchte ich zudem dem Fotografen Frank Kleinbach. Sie alle und viele weitere Mitarbeiter:innen haben es möglich gemacht, die Grafiken und anderen Kunstwerke, die Grundlage dieser Studie und Ausstellung sind, ans Licht zu bringen.

Möge das Buch viele Leser:innen und die Ausstellung viele Besucher:innen finden.

Ulrike Groos  
Direktorin Kunstmuseum Stuttgart

# 1 GEBURT IM NATIONAL- SOZIALISMUS: STUTTGARTS GRAFIKSAMMLUNG

Als die Nationalsozialisten die Macht übernahmen, verfügte die Stadt bereits über eine städtische Gemäldesammlung, die auf eine Schenkung in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre zurückging. Eine Grafiksammlung existierte hingegen noch nicht, auch wenn die Stadt in kleinem Umfang Arbeiten auf Papier für die Städtische Galerie der Stadt Stuttgart, heute das Kunstmuseum Stuttgart, und für das 1928 gegründete Stadtarchiv angekauft hatte.<sup>1</sup> Bei den Erwerbungen der letztgenannten Institution handelte es sich vor allem um Blätter mit historiografischem Wert, bei der Städtischen Galerie wohl vor allem um sogenannten Ämterschmuck. Damit sind preisgünstige Grafiken gemeint, die zur Ausschmückung städtischer Büros und Einrichtungen wie Krankenhäuser verwendet wurden. Gerade mit Ankäufen für den Ämterschmuck wurden auch notleidende Künstler:innen im Rahmen der Künstlerhilfe unterstützt.

Die Forschungen der jüngsten Zeit zeigen, dass die Nationalsozialisten in Stuttgart einen neuen Weg in der Kultur- und Kunstpolitik einschlugen.<sup>2</sup> Zu den Zielen gehörte die Einrichtung eines städtischen Kunstmuseums mit einem grafischen Kabinett, das systematisch lokale und regionale Grafik sammelte. Im Unterschied zur Staatsgalerie Stuttgart, der württembergischen Landeskunstgalerie, war die 1924 gegründete Städtische Galerie kein Museum mit wissenschaftlicher Leitung. Die in der Villa Berg, der ehemaligen Sommerresidenz des württembergischen Königspaares Karl und Olga, untergebrachte kleine Gemäldesammlung der Stadt wurde als Dauerausstellung gezeigt, erfüllte aber nicht die Aufgaben eines Kunstmuseums. In der Ausstellung gab es nur wenige Grafiken. Ein grafisches Kabinett, das in renommierten Kunstmuseen der damaligen Zeit eine der Säulen der Sammlung bildete, hatte die Stadt Stuttgart nicht. In ihrer Verwaltung gab es auch niemanden, der über eine entsprechende Ausbildung oder Kenntnisse verfügte, um den Aufbau einer

**Abb. 2**  
Franz Heinrich Gref, *Studienkopf*, 1898, Aquarell,  
31 × 29 cm



Grafiksammlung vorzunehmen, wenn das gewünscht worden wäre. In den Reihen der Nationalsozialisten fehlte ebenfalls dieser Sachverstand. Die Leiter des 1933 geschaffenen städtischen Kultur- und Kunstreferats waren alle fachfremd. Der erste kommissarisch eingesetzte Kulturreferent war ein promovierter Studienrat mit einem Abschluss in Geologie, der zweite ein Lehrer mit Dokortitel in Geografie und der dritte ein promovierter Jurist. Sie waren auf dem Gebiet der Kunst- und Sammlungspolitik auf Unterstützung angewiesen. Deshalb gehörte die Berufung einer Kunstkommission, die den Kultur- und Kunstreferenten bei Erwerbungen beraten sollte, zu den ersten Maßnahmen der neuen nationalsozialistischen Stadtverwaltung. Von den neun bekannten Mitgliedern waren sechs in der NSDAP, zwei zudem in der SS. Weil sich im Verlauf des Dritten Reiches in allen gesellschaftlichen Bereichen und in der kommunalen Verwaltung das sogenannte Führerprinzip durchsetzte, kann davon ausgegangen werden, dass der Kunstreferent im Zusammenspiel mit seinem Dienstherrn, dem Oberbürgermeister (OB), der zugleich Vorsitzender des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart war, die wichtigste Rolle in der Erwerbungspolitik spielte. Im Gegensatz zu der seit der Jahrhundertwende in Deutschland üblich gewordenen akademisch ausgebildeten Fachleitung in Kunstmuseen bauten in Stuttgart Männer ohne kunsthistorische Kenntnisse die Grafiksammlung auf.

Es gibt jedoch noch weitere Unterschiede zu anderen bereits früher gegründeten Grafiksammlungen in Württemberg und Deutschland. Zum Beispiel wurde in der Staatsgalerie Stuttgart nur wenige Monate nach der „Machtergreifung“ die Femeausstellung „Novembergeist – Kunst im Dienst der Zersetzung“ gezeigt, um die bisherige Sammlungs- und Ankaufspolitik des Museums zu diskreditieren. Solche Attacken gab es auf die Städtische Galerie nicht. Ein „Museumssturm“ wie er in einigen deutschen Kunstmuseen erfolgte, blieb aus.

Bei der Städtischen Galerie Stuttgart mussten die Nationalsozialisten keine Abkehr von der Moderne fordern, denn die Pflege der ‚Heimatkunst‘ war seit der Gründung der Galerie Programm. Sie beherbergte nicht nur einen ausgewählten Bestand an „schwäbischer“ Malerei, die unter anderem von Stuttgarter Künstler:innen geschaffen worden war, sondern war auch bereits zu dem Zweck gegründet worden, die Sammlung mit Werken der lokalen und regionalen Künstlerschaft auszubauen. Trotzdem übten die Stuttgarter Nationalsozialisten Kritik an der bestehenden Gemäldesammlung. Sie wollten eine bessere öffentliche Sichtbarkeit, und dafür sollte ein städtisches Kunstmuseum mit einem grafischen Kabinett sorgen. Der größte Teil der Sammlung bestand aus Gemälden der „schwäbischen“ Impressionisten Heinrich Pleuer und Otto Reiniger, hinzu kamen ausgewählte Werke der Stuttgarter Sezession, in der radikal avantgardistische Tendenzen nicht vorhanden waren. Wenn überhaupt moderne Kunstwerke Eingang in die Sammlung fanden, stammten sie entweder von Vertreter:innen der Neuen Sachlichkeit,

**Abb. 3**  
Felix Hollenberg, *Baum-  
wurzel*, 1889, Bleistift,  
50 × 38 cm



das heißt des konservativen Flügels der „Romantiker“<sup>3</sup>, oder von der zweiten Generation der Expressionist:innen. Dadurch war in der Zeit von 1925 bis 1933 eine Gemäldesammlung von lokaler und regionaler Bedeutung entstanden, in der konservative Kunstvorstellungen, wie sie in der Stuttgarter Kunstszene und der Kunstakademie verbreitet waren, ihren Niederschlag fanden. Beispiele ausländischer Kunst oder der verschiedenen Spielarten der Avantgarde fehlten völlig.

Es verwundert nicht, dass fast ausschließlich auf dem lokalen und regionalen, in kleinen Mengen auch auf dem süddeutschen Kunstmarkt eingekauft wurde. Das Primat der Regionalität beim Sammeln wurde nur durchbrochen, wenn Werke besonders geschätzter Künstler:innen aus Bayern, vor allem München, erworben oder Arbeiten von überregional und international hervorgetretenen Künstler:innen angekauft werden sollten, die sich im Nationalsozialismus einen Namen gemacht hatten.

Zu diesen Persönlichkeiten gehörten Grafiker wie Georg Sluyterman von Langeweyde aus Essen und Switbert Lobisser aus dem österreichischen Klagenfurt. Auch der Düsseldorfer Akademieprofessor Paul Bindel und der Berliner Kunstprofessor Walter Klinkert sind hier zu nennen.

In ihrem heutigen Erhaltungszustand weist die grafische Sammlung nur ein einziges ausländisches Kunstwerk auf, einen japanischen Holzschnitt aus dem 19. Jahrhundert. Die Arbeit des Österreicher Lobisser wird hier wegen des „Anschlusses“ von Österreich an das Deutsche Reich 1938 nicht als ausländischer Beitrag mitgezählt, obwohl sie aus heutiger Sicht ein solcher ist. Während für die Gemäldesammlung im Krieg einige wenige Bilder von Künstler:innen zum Beispiel aus Bulgarien, den Niederlanden und Rumänien angekauft wurden, gibt es im grafischen Bestand keine derartigen Spuren von Internationalität (bis auf die Ausnahme Fritz Kimm, Volksdeutscher aus Rumänien). In dieser drastischen Beschränkung wird das nationalsozialistische und rassistische Weltbild erkennbar. Dementsprechend gab es auch keine Arbeiten von Künstler:innen mit jüdischem Hintergrund, weil diese nicht die geforderten „völkischen Wurzeln“ hatten.

In diesem Kontext offenbart die Grafiksammlung der Stadt Stuttgart noch deutlicher als ihre Gemäldesammlung eine Konzentration auf die ‚Heimatkunst‘. In ihrer Konzeption scheint die Vision einer deutschen und schwäbischen Sammlung auf, die von einer totalitären Kunstanschauung beherrscht wird. Im Kern kennzeichnete die Sammlung eine Kunstfeindlichkeit, weil sie alle zu dieser Anschauung in Widerspruch stehenden Tendenzen als „undeutsch“ und/oder „jüdisch-bolschewistisch“ ablehnte, verfolgte und ausschloss. Infolgedessen war die Grafiksammlung der Städtischen Galerie Stuttgart stark provinziell geprägt.

## Mehr Kaufkraft, mehr Ankäufe

Ein Großteil der in der Grafiksammlung der Städtischen Galerie Stuttgart vertretenen Künstler:innen war im überregionalen Kunsthandel und in den großen deutschen Auktionshäusern nicht präsent, sie hatten nur regionale Bedeutung und wurden von Sammler:innen in Württemberg und in der Landeshauptstadt geschätzt. Ihre ökonomische Lage war nach dem Ersten Weltkrieg in der Zeit der Inflation, in den Jahren der Weltwirtschaftskrise und in den Dreißigerjahren bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs teils prekär, oft zumindest sehr angespannt und schwierig. So hieß es im Spruch des Entnazifizierungsverfahrens des regional bekannten Stuttgarter Malers und Grafikers Roland Niederbühl (1896–1958): „Seine damals schlechte wirtschaftliche Lage [sein Einkommen gibt er im Jahr 1932 mit 1800 RM, im Jahr 1934 mit 1500 RM an] veranlasste ihn, der Partei beizutreten, da er sich dadurch eine Besserung seines Lebensstandards versprach.“<sup>4</sup> Die

Stuttgarter Nationalsozialisten hatten die in der Weimarer Republik ins Leben gerufene Künstlerhilfe kritisiert, mit der in Not geratene Künstler:innen unterstützt worden waren, sie führten sie jedoch mit ihrer Erwerbungs politik fort. Das erklärt vielleicht auch, warum Arbeiten angekauft wurden, die heutzutage nicht in ein Museum kämen, weil sie nicht den Qualitätsstandards genügen.

Die Erwerbungen der Städtischen Galerie wuchsen aber noch aus einem anderen Grund im Dritten Reich. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs stand wesentlich mehr Geld für Ankäufe sowohl von privater als auch öffentlicher Hand zur Verfügung. Nicht nur Privatleute, sondern auch die Stadt kaufte mehr Kunst. Daher expandierte die Grafiksammlung. Die höhere Kaufkraft war bedingt durch steigende Löhne und die fehlende Möglichkeit für Privathaushalte, in der Kriegswirtschaft Geld in Konsumgüter oder dauerhaften Werten anzulegen. Dazu haben sich von vier Künstlern, die in der Grafischen Sammlung vertreten sind, bemerkenswerte Aussagen erhalten: August Hirsching (1889–1962) war Maler, dessen künstlerischer Nachlass in den Sechzigerjahren der Galerie der Stadt Stuttgart (früher Städtische Galerie, heute Kunstmuseum Stuttgart) übergeben wurde; Walter Klinkert (1901–1959) war Grafiker und Professor an der Staatlichen Kunsthochschule Berlin; Walter Romberg (1898–1973) war ein bekannter Radierer von Landschaften und Städtebildern, der sich in den 1920er-Jahren in Stuttgart niedergelassen hatte; und Roland Niederbühl. Alle vier Künstler mussten sich nach dem Krieg der Entnazifizierung unterziehen und ihre Einkünfte von 1933 bis 1945 offenlegen.

Das NSDAP-Mitglied Hirsching befand sich bis zum Kriegsbeginn im September 1939 in dauerhafter Finanznot. Er schreibt:

„Weshalb ich seiner Zeit im Mai 1933 zur N.S.D.A.P. gestossen bin, habe ich Ihnen bereits ausführlich geschrieben. Ich habe dabei nicht an die Ausnützung irgendeiner Konjunktur gedacht, sondern lediglich an meine persönliche Notlage, die manchmal größer war, als Sie wahrscheinlich vermuten. Mein Vermögen war durch die Inflation verloren gegangen, mein Verdienst mehr als bescheiden. Ich habe dann [...] keineswegs 3000 M [Reichsmark] jährlich verdient, sondern meistens keine 2000. [...] Ich habe selten mehr als 150–200 M pro Monat verdient, oft 2–3 Monate gar nichts und war dann jeweils gezwungen, von meinen damals sehr bescheidenen Ersparnissen von oft nur wenigen hundert Mark u. namentlich auch von den Zuschüssen meines [1944 verstorbenen] Vaters zu leben, der als Pfarrer i. R. in [Stuttgart-Bad] Cannstatt wohnhaft war. Man muss schon sagen: *traurigerweise ist das erst im Krieg anders geworden, als die Leute Bilderkaufen anfangen, da sie nichts anderes mehr (zu Geschenken etc. etc.) bekommen konnten* [Hervorhebung K. A.]. Aber auch dann wurde, durch meine Einberufung zur Schutzpolizei u. namentlich durch die vielen

Fliegerschäden, besonders den Totalschaden von Wohnung und Atelier dafür gesorgt, dass es einem nicht wohl wurde.“<sup>45</sup>

Klinkert, der im Vergleich zu seinem älteren Kollegen künstlerisch erfolgreich war und bereits vor 1933 Verkäufe an große nationale Museen vorweisen konnte, hatte 1934 nach seiner Rückkehr von einem mehrjährigen Studienaufenthalt in der Villa Massimo / Deutsche Akademie in Rom 1934 große finanzielle Sorgen. Er und seine Frau, die ebenfalls Künstlerin war, bekamen von ihrem Bruder, einem Berliner Studienrat, ein Darlehen. Klinkert, der kein Mitglied der NSDAP war, gelang es dann, 1937 eine Anstellung als Lehrkraft an der Hochschule für Kunst- und Kunstgeschichte in Berlin zu erhalten. Anschließend wechselte er im Krieg als Professor an die Staatliche Kunst- und Kunstgeschichte Berlin. Dadurch verfügte er über ein regelmäßiges jährliches Einkommen in Höhe von circa 4500 Reichsmark. In Kriegsjahren kamen noch Einkünfte aus freier künstlerischer Tätigkeit hinzu, die um ein Vielfaches höher waren. Erst im letzten Kriegsjahr, in dem kein Unterricht an der Hochschule mehr stattfand und das Ehepaar Klinkert sich vor den alliierten Fliegerangriffen in Berchtesgaden in Sicherheit brachte, sanken die Einkünfte rapide ab. Zu seiner finanziellen Situation im Dritten Reich gab Klinkert an:

„Die Besserung meiner wirtschaftlichen Lage zwischen 1937–1944 ist nicht die Folge einer Beziehung zur Partei oder zu einer sonstigen Organisation politischer oder kunstpolitischer Art. Das hat damit überhaupt nichts zu tun, sondern ist eine Folge erhöhter allgemeiner Kaufkraft. Erhöhte Einkommen sind in diesen Jahren ausnahmslos festzustellen. So auch bei den Künstlern [...]. In meinem Fall entspricht das erhöhte Einkommen einer ebenso gesteigerten Arbeitsleistung und ist kein bequemer Konjunkturgewinn.“<sup>46</sup>

Auch das NSDAP-Mitglied Romberg musste im Entnazifizierungsverfahren seine Einkommensentwicklung darlegen. Als selbstständiger Kunstmaler und Grafiker verdiente er 1932 3000 bis 4000 Reichsmark. In den nächsten Jahren stiegen seine Einnahmen. 1938 hatte er einen Jahresverdienst von ungefähr 6000 Reichsmark und ein steuerpflichtiges Vermögen von rund 37 000 Reichsmark. Fünf Jahre später, 1943, lag sein Jahresverdienst bei 29 000 Reichsmark; sein steuerpflichtiges Vermögen war im Vergleich zum Jahr 1938 doppelt so hoch: 74 000 Reichsmark. Im letzten Kriegsjahr hatte er mit 5490 Reichsmark immer noch ein höheres Jahreseinkommen als zu Beginn des Dritten Reiches, und sein steuerpflichtiges Vermögen war auf 87 754 Reichsmark angewachsen. Diesen bemerkenswerten Einkommens- und Vermögenszuwachs erklärte Romberg mit der Flucht der Besitzer:innen von Vermögen in Sachwerte: „Meine erhöhten Einnahmen begründen sich darauf, dass ich als Künstler immer bekannter wurde. Meine Bilder wurden in Kunsthandlungen und öffentlichen Ausstellungen verkauft. Die gesteig-

gerte Nachfrage beruhte auch darauf, dass Bilder dem Preisstop nicht unterworfen waren und ein grosser Teil der Käufer die Vermögenswerte in Bildern anlegte.“<sup>7</sup>

Dieses Ausweichen in Sachwerte führte auch der Nationalsozialist Niederbühl als Erklärung für seine im Krieg gestiegenen Einnahmen an.<sup>8</sup> Dass der Staat in erheblichem Maße Rombergs und Niederbühls Bilder und Grafiken angekauft hatte, verschwiegen die Künstler der US-amerikanischen Militärregierung. Und sie erfuhr auch nicht, dass Romberg als Künstler für die Wehrmacht tätig gewesen war. Gerade er, aber auch Niederbühl hatten von der städtischen Ankaufspolitik für die Grafiksammlung des zukünftigen Museums profitiert. Alle vier Künstler erklärten übereinstimmend, ihre gestiegenen Einkünfte wären durch die allgemein angewachsene Kaufkraft der Durchschnittsdeutschen während der Kriegsjahre und durch die Investition von Vermögen in Kunstwerten bedingt gewesen.

Im Jahr 1936 verdienten in Deutschland 14,5 Millionen Menschen, 62 Prozent der Steuerzahlenden, im Jahr weniger als 1500 Reichsmark. Sie hatten einen Wochenlohn von rund 60 Reichsmark und einen Stundenlohn von rund 60 Pfennig. Weitere 5 Millionen Angestellte und Arbeiter, 21 Prozent, verfügten über ein Jahreseinkommen zwischen 1500 und 2400 Reichsmark. Ein Einkommen von über 2400 Reichsmark hatten nur 17 Prozent aller Steuerzahlenden.<sup>9</sup> Hirsching erreichte mit seinem Jahreseinkommen von meistens rund 2000 Reichsmark bis zum Kriegsbeginn gerade einmal das Einkommen eines besserverdienenden Arbeiters und Angestellten. Anders dagegen sah die Situation des Hochschuldozenten und späteren Kunstprofessors Klinkert und des freien Künstlers Romberg aus, die zur kleinen Gruppe derjenigen gehörten, die über ein Jahreseinkommen von über 2400 Reichsmark verfügten. Mit ihren jeweiligen Jahreseinkünften bildeten Hirsching und Niederbühl auf der einen Seite und Klinkert und Romberg auf der anderen wahrscheinlich die beiden Pole, zwischen denen sich wohl auch die Einkünfte der Künstler:innen in Württemberg insgesamt und in Baden bewegten, wobei Klinkert und Romberg zur Gruppe der Privilegierten gezählt werden müssen. Ihr kommerzieller Erfolg spiegelt sich in den hohen Einkünften, die sie als freie Künstler in den Kriegsjahren erwirtschafteten. Viele ihrer Kolleg:innen, die keinen festen Nebenerwerb zum Beispiel in der Werbung, Illustration oder Trickfilmproduktion hatten oder hauptberuflich in der Kunstpädagogik arbeiteten, lebten nach den schwierigen Inflationsjahren und der Weltwirtschaftskrise entweder in Armut oder waren fortwährend davon bedroht und deshalb auf staatliche Hilfen angewiesen. Der von den Nationalsozialisten erhöhte Ankaufsetat für die Städtische Galerie konnte da nur bedingt für Linderung sorgen, doch immerhin bot sich hier neben dem normalen Ausstellungsbetrieb und dem Kunstmarkt mit seinen Verkaufsmöglichkeiten eine zusätzliche Einnahmequelle. Und die Stadt sorgte im Dritten Reich dafür, dass in einem weit höheren Maß als in der Weimarer Republik Ankäufe für



**Abb. 4**  
August Philipp Henneberger, *Bei der Einnahme von Brüssel*, 1940, Bleistift, 28,8 × 47,8 cm

die städtische Kunstsammlung getätigt wurden, weil sie das städtische Kunstmuseum schaffen wollte.<sup>10</sup> Die Grafiksammlung war somit das Produkt der nationalsozialistischen Kunst- und Museumspolitik. Sie und die Gemäldesammlung legten das Fundament des städtischen Kunstmuseums – des heutigen Kunstmuseums Stuttgart. Wie vielleicht an keinem anderen Ort lässt sich an ihr die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer öffentlichen Grafiksammlung im Nationalsozialismus studieren. Und das, obwohl das Grafikinventar der Stadt Stuttgart im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde und dadurch die wichtigste Quelle zur Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte und Herkunft der Kunstwerke fehlt. Dennoch können Erkenntnisse über die Konzeption der Grafiksammlung gewonnen und an ihr die nationalsozialistische Kunst- und Erwerbungspolitik veranschaulicht werden.

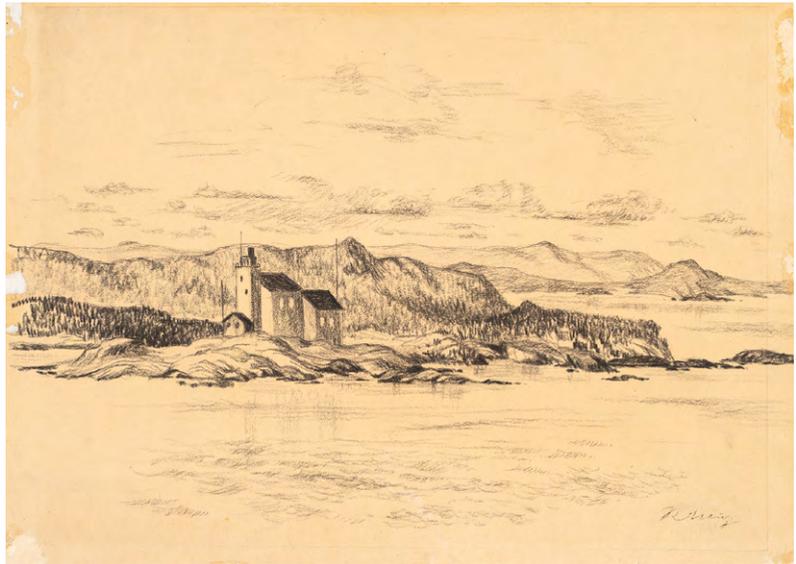
## Die wiederentdeckte Kriegsgrafik

Erstmals wird der Bestand der Kriegsgrafik aus dem Zweiten Weltkrieg vorgestellt, dessen Provenienz bis vor kurzem völlig im Dunkeln lag. Er zeigt, von welcher Bedeutung die grafischen Arbeiten von Kriegsmalern und „Künstlern im grauen Feldrock“, die ausschließlich Männer waren, für die Sammlung damals waren. Gerade dieser Grafikbestand zeugt davon, wie sehr sich der von den Nationalsozialisten verursachte Zweite Weltkrieg im zukünftigen städtischen Kunstmuseum von Stuttgart niederschlug und in welcher Art und Weise dieser Kulturinstitution die Aufgabebefreiung, mit visuellen Mitteln insbesondere den Vernichtungskrieg im Osten zu legitimieren.

Die Kriegsgrafik lag 75 Jahre lang in den Museumsdepots und blieb bis auf eine Inventarisierung nach dem Krieg unbeachtet – man könnte auch sagen: Sie wurde verdrängt. Da verwundert es kaum, dass sie über diesen langen Zeitraum fast vollständig in Vergessenheit geriet. Erst

**Abb. 5**

Richard Neuz, *Oslofjord*, 1940, Kohle, 45,8 × 63 cm



im Jahr 2020 wurden einige wenige dieser Kriegsbilder im Rahmen der Ausstellung „Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus“ der Öffentlichkeit gezeigt, ohne jedoch zu diesem Zeitpunkt wissenschaftlich aufgearbeitet worden zu sein. Das holt diese Untersuchung nach.

Noch mehr als die Biografien anderer Künstler:innen, die im Dritten Reich tätig waren, werfen die Arbeiten von denjenigen württembergischen Künstlern Fragen auf, die als Kriegsberichterstatter für die deutsche Wehrmacht in den Krieg zogen oder in anderer Funktion Bilder vom Krieg und aus den besetzten Ländern schufen. Darunter findet sich der Maler, Grafiker und zeitweise Kamera-Assistent Heinrich Kübler (1905–1965), von dem bis heute erzählt wird, er hätte zu den verfeimten Künstler:innen gehört, obwohl er 1940 in der Frühjahrsausstellung des Württembergischen Kunstvereins und 1942 in der Ausstellung „Künstler im feldgrauen Rock“ vertreten war (siehe S. 132–140).

Die Geschichte über die Entstehung der Grafiksammlung des Kunstmuseums Stuttgart und die Provenienzgeschichte der von 1933 bis 1945 erworbenen Grafiken leisten einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung der Biografien von Künstler:innen, deren Arbeiten im Dritten Reich Eingang in die städtische Kunstsammlung fanden. Blicken wir auf die Geburtsjahre der hier besprochenen Künstler:innen, die Grafik im Nationalsozialismus produzierten, fällt auf, dass die meisten von ihnen in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. und den ersten beiden des 20. Jahrhunderts zur Welt kamen.<sup>11</sup> Von 35 der circa 150 im Grafikbestand vertretenen Künstler:innen ist die NSDAP-Mitgliedschaft bekannt.<sup>12</sup> Das sind 23 Prozent. Unter den Künstler:innen, die entweder Parteimitglieder waren oder mit der NS-Ideologie offen sympathisierten, waren auch zu ihrer Zeit innerhalb der Bewegung bekannte Namen wie Switbert Lobisser (1878–1943) und Georg Sluyterman von

Langeweyde (1903–1978). Gerade die Herkunft der angekauften Arbeit des Letzteren gibt Rätsel auf, weil Sluyterman von Langeweyde in keiner direkten Beziehung zur Stadt und Region stand und die Erwerbung über das Konzept der Sammlung des künftigen Museums hinausging. Dagegen kann der Österreicher Lobisser mit einer Ausstellung in Stuttgart in Verbindung gebracht werden. Doch der Ankauf gerade der Holzschnitte beider Künstler illustriert auch einen Schwerpunkt nationalsozialistischer Sammlungstätigkeit, denn vor allem diesem Medium wurde in der Kunst des Dritten Reiches eine große Bedeutung beigemessen. Lobisser, Sluyterman von Langeweyde und Erich Feyerabend (1889–1945) gehörten zu den profiliertesten Grafikern, die durch Arbeiten im Holzschnitt überregionale Bekanntheit erlangten und bei führenden Nationalsozialisten größtes Ansehen genossen.

Besonders junge Menschen leisteten einen Beitrag dazu, das Ende der Weimarer Republik einzuleiten, denn die zwischen 1902 und 1918 Geborenen hatten in der Kindheit das materielle Elend und die Unsicherheit der Kriegs- und Inflationszeit erlebt und in der Weimarer Republik „stark nach neuer Bindung in einer ‚Volksgemeinschaft‘ gesucht“.<sup>33</sup> Die älteren Frontkämpfer waren Vorbilder. Angesichts von Arbeitslosigkeit und Perspektivmangel erschien ihnen der Nationalsozialismus als eine Chance, und deshalb trugen sie von 1930 an am stärksten zu den Wahlsiegen der Partei bei.

Die hier behandelten Künstler:innen waren zu Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten überwiegend zwischen 24 und 45 Jahre alt. Sie standen entweder noch am Beginn der künstlerischen Laufbahn oder hatten das erste Jahrzehnt ihrer beruflichen Tätigkeit bereits hinter sich. Die Allermeisten waren bis dahin nur regional oder lokal bekannt. Das NS-Regime bot ihnen die Chance, sich in der gleichgeschalteten Kunstwelt zu etablieren und öffentliche Aufträge zu erhalten und/oder bei Ankäufen berücksichtigt zu werden. Diese Gelegenheit für Anerkennung und Auskommen ließen sich die Künstler:innen, die zuvor oft in schwierigen finanziellen Verhältnissen gelebt hatten, nicht entgehen. Ihre neue Stellung scheinen sie allerdings mit einem systemkonformen Verhalten erkaufte zu haben und mit einer Kunst, die sich entweder offen zum Regime bekannte oder sich affirmativ verhielt. Ihre Grafik war für den Nationalsozialismus. Was im Dritten Reich das Fundament der städtischen Grafiksammlung legte, war Grafik für die Diktatur.

Nach dem Zusammenbruch des Faschismus setzten schnell das Verdrängen und Vergessen

**Abb. 6**  
Kurt Weinhold, *Das zerstörte Stuttgart*, 1946,  
Bleistift, 64,7 × 50 cm



ein. Das geht deutlich aus den Entnazifizierungsakten der Künstler:innen hervor, die Nationalsozialist:innen gewesen waren. Ein typisches Beispiel ist Roland Niederbühl, Mitgliedsnummer 3900000, der zeitweise Blockwart und für die Reichskammer der bildenden Künste lokal tätig gewesen war. Er behauptete, sich nie mit Politik befasst zu haben und ahnungslos in die NSDAP eingetreten zu sein. Nach 1945 schreckte man nicht davor zurück, den Titel einer seiner Radierungen, die der Propaganda gedient hatte, zu verfälschen. Geschichtsmanipulation statt Geschichtsaufarbeitung. Auch von solcher „Geschichtsbewältigung“ wird im Folgenden die Rede sein.

## 2 EINE SAMMLUNG MIT VIELEN FRAGEZEICHEN

Wie wichtig die Grafik für die Sammlung des zukünftigen städtischen Kunstmuseums Stuttgart war, zeigt folgende Begebenheit: Die Erwähnung des „Museums“, das die Nationalsozialisten planten, taucht erstmals in einem Sitzungsprotokoll der von der Stadt neu eingesetzten Kunstkommission auf, die das Kultur- und Kunstreferat bei Ankäufen beriet. In der sechsten Sitzung der Kommission am 28. August 1933 sprachen die Mitglieder über die Erwerbung einer Kohlezeichnung, die von dem Direktor der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, dem Bildhauer, Maler und SS-Obersturmführer Professor Arnold Waldschmidt (1873–1958), stammte. Er selbst war Kommissionsmitglied und gehörte zu den führenden Nationalsozialisten in Württemberg (Abb. 7).<sup>14</sup> Das Sitzungsprotokoll vermerkt: „Während der Begutachtung seiner Kohlezeichnung *Stierpflüger* hat sich Prof. Waldschmidt entfernt. Die übrigen Mitglieder der Kunstkommission sind einheitlich der Auffassung, dass der Erwerb dieses Bildes für die Stadt Stuttgart eine wesentliche Bereicherung ihres Museums bedeutet.“<sup>15</sup>

Waldschmidt war zu Beginn seiner Laufbahn Matrose zur See, absolvierte dann die Ausbildung zum Offizier der Handelsmarine und wurde anschließend aktiver Offizier in einem Infanterieregiment in Köln. Seine



**Abb. 7**  
Arnold Waldschmidt,  
*Studie zur Arbeit Stier-  
pflüger*, 1904/05, Kohle-  
zeichnung, 155 × 222 cm  
(Kriegsverlust)

militärische Karriere setzte er in der kaiserlichen Marine auf einem Kriegsschiff fort. Der Dienst in der Kriegsmarine entsprach jedoch nicht seinen Vorstellungen, er quittierte ihn und begann ein Studium an der Berliner Kunstakademie. Hier verweilte er jedoch nur ein Semester, um dann wieder zur See zu fahren. Erst nach zwei Jahren entschied er sich schließlich für den Künstlerberuf und setzte das Studium an der Karlsruher Kunstakademie fort. Bereits nach kurzer Zeit verbuchte er künstlerischen Erfolg und machte sich einen Namen als Vertreter des „naturalistischen Expressionismus“<sup>16</sup>. 1904 ernannte ihn Arthur Kampf zum Professor einer Malklasse an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin, und 1908 sorgte Max Liebermann dafür, dass er als Mitglied in die Berliner Sezession aufgenommen wurde. 1914 berief ihn der Verein Württembergischer Kunstfreunde als Maler nach Stuttgart, und 1917 wurde er Professor sowie Leiter der Akt- und Komponierklasse an der Kunstakademie Stuttgart, die er ab 1927 als Direktor leitete.

Waldschmidt hatte sich von April bis Mai 1920 mit Mitgliedern des Schutz- und Trutzbunds an der Gründung der NSDAP in Stuttgart beteiligt. Anfang Juni 1920 war er der nationalsozialistischen Bewegung beigetreten, 1922/23 war er der erste Vorsitzende der Ortsgruppe Württemberg. Mit Adolf Hitler war Waldschmidt gut bekannt und half 1925 bei der Neuorganisation der NSDAP in Württemberg. Er wurde „Stellvertreter des Führers für Württemberg“ und Träger des SS-Totenkopfrings. Anfang 1936 führte er den Dienstgrad eines Scharführers des Sturmes, 1940 wurde er ehrenhalber in den Rang eines SS-Standarten- und schließlich SS-Obergruppenführers erhoben. Im Frühjahr 1945 stand er kurzzeitig einem Außenlager des Konzentrationslagers Ravensbrück in Sassnitz als Kommandant vor, wo er seine Forschungen über Seealgen als Nahrungsmittel fortsetzte, die er während des Krieges in Norwegen begonnen hatte. Am Kriegsende floh er mit seiner Frau, der Künstlerin Olga („Olly“) Waldschmidt (1898–1972), deren Vater zu den Geldgebern der NSDAP gehört hatte, nach Sassnitz auf Rügen, wo ihn Russen festnahmen und als Kriegsgefangenen in die Sowjetunion brachten. Dort wurde er zu 25 Jahren Arbeitslager verurteilt. Erst nach der Begnadigung kehrte er 1953 nach Deutschland zurück.<sup>17</sup>

In seinem 1936 verfassten Lebenslauf vermerkt Waldschmidt: „1933 übernahm ich nach einer Besprechung mit dem Führer die Landesleitung des neugegründeten Reichskartells der bildenden Künste und wurde in der hieraus entstandenen Reichskammer der bildenden Künste zum reichsamtlichen Landesleiter für Württemberg ernannt.“<sup>18</sup> Gekrönt wurde seine erfolgreiche akademische Karriere durch die Ernennung zum Professor und Leiter eines Meisterateliers für Bildhauerei an der preußischen Akademie der Künste in Berlin 1938, der kurz darauf seine Wahl zu deren Senator folgte.

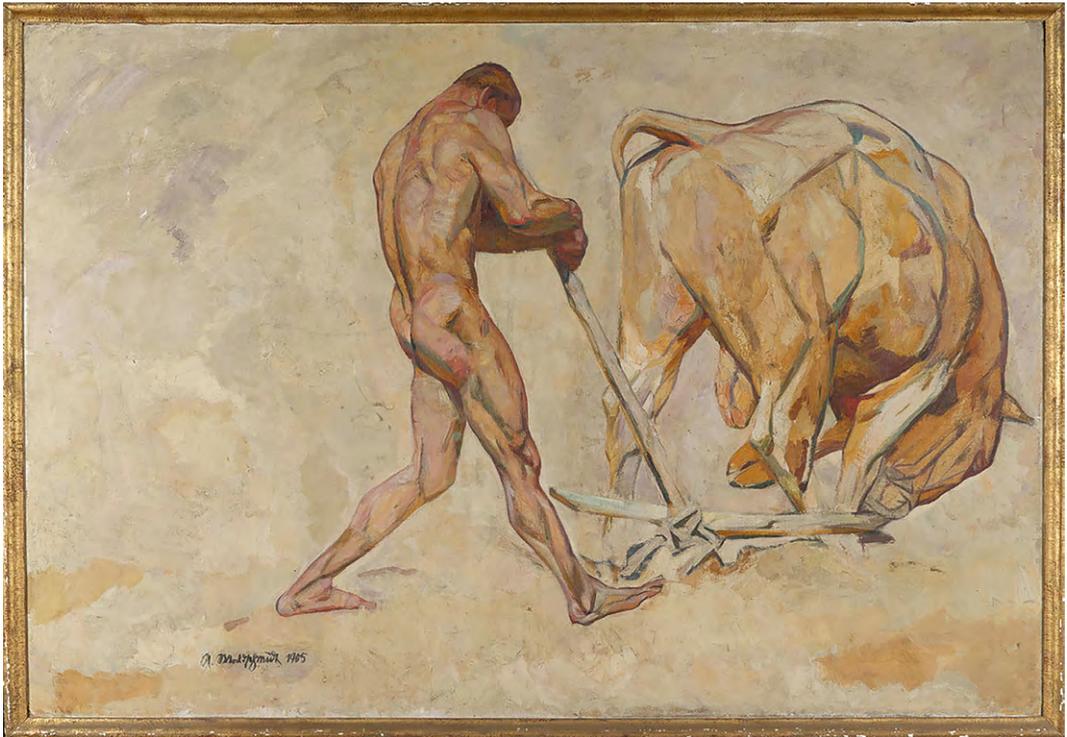
Als überzeugter Faschist und Antisemit bezog Waldschmidt Stellung gegen die moderne Kunst. An Hitler schreibt er am 23. September 1936:

„Die heutigen Akademien sind aus dem ursprünglich staatlichen Einfluss in die Kulturbedürfnisse des Bürgertums hinübergeglitten. Der individualisierende Kunstmarkt und das nivellierende Ausstellungswesen diktierten gewissermaßen die Aufgaben der bildenden Kunst und somit auch immer mehr den Lehrgang der staatlichen Akademien. [...] Nach dem Weltkriege setzte für die deutsche Kunst das eigentliche Verhängnis ein. 15 Jahre lang durchsetzte jüdischer Geist mit politischen Tendenzen das deutsche Kunstschaffen.“<sup>19</sup>

Waldschmidt gehört zu den weitgehend vergessenen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Einen Überblick über sein Œuvre zu gewinnen und einzelne Werke wie die Kohlezeichnung *Stierpflüger* einzuordnen, ist schwierig. Daher könnte man fälschlicherweise annehmen, bei der Zeichnung handle es sich um eine in den 1930er-Jahren entstandene Arbeit aus seiner damals aktuellen Produktion und als solche wäre sie von der Kunstkommission der Stadt angekauft worden. Tatsächlich ist es jedoch eine frühe Arbeit, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden und die Vorstudie zu einem seinerzeit bekannten Gemälde war. Auch an diesem Sachverhalt wird deutlich, dass die Stuttgarter Nationalsozialisten schon zu Beginn des Dritten Reiches an dem Aufbau einer Grafiksammlung arbeiteten, die Museumsstandards entsprechen sollte. Dabei wurden auch ältere Werke ausgewählt, die die Entwicklung eines Künstlers zeigten.

Die im Krieg zerstörte Zeichnung *Stierpflüger* war der Karton<sup>20</sup> zu dem gleichnamigen großformatigen Ölgemälde (155 × 222 cm), das 1905 entstand. Es wurde 1912 für das Kölner Wallraf-Richartz-Museum erworben (Abb. 8).<sup>21</sup> Zu den vorbereitenden Studien gehörte auch das Ölgemälde eines Stiers, das sich heute in der Sammlung des Kunstmuseums Stuttgart befindet.<sup>22</sup> Der Karton und das Gemälde wurden in Ausstellungen gezeigt, Ersterer beeindruckte den Kunstkritiker und Kunstschriftsteller Carl Einstein.<sup>23</sup> Die maßstabsgerechte Vorzeichnung *Stierpflüger* war also die Vorarbeit zu einem Kunstwerk, das Waldschmidt schon vor dem Ersten Weltkrieg Anerkennung einbrachte und in die Sammlung eines der bedeutendsten deutschen Kunstmuseen aufgenommen wurde. Damit war die Zeichnung selbst eine museumswürdige Arbeit und eignete sich für die neue grafische Sammlung der Stadt Stuttgart, wobei Waldschmidts Stellung im gleichgeschalteten Kunstbetrieb eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte. Aber waren dies die einzigen Gründe, die für den Ankauf des Kartons sprachen? Oder fiel auch der Stil ins Gewicht? Warum entsprach der *Stierpflüger* dem NS-Kunstgeschmack?

Aus heutiger Sicht waren das Ölgemälde und die Studien mit dem NS-Kunstgeschmack kompatibel, denn Waldschmidt war bereits im wilhelminischen Kaiserreich zu Erfolg gelangt und wurde bekannt als Vertreter der sogenannten Monumental- und Stilkunst um 1900. In seinen frühen Arbeiten kamen jene „volkhaft-heimatkünstlerischen



**Abb. 8**

Arnold Waldschmidt,  
*Stierpflüger*, 1905, Öl auf  
Leinwand, 155 × 222 cm,  
Walraff-Richartz-  
Museum & Fondation  
Carboud, Köln

und neudeutsch-monumentalen<sup>24</sup> Tendenzen zum Ausdruck, die Jost Hermand als kennzeichnend für die Stilkunst in Deutschland um 1900 definierte und die den Boden mit bereitet für eine präfaschistische, völkische Ideen propagierende Kunst. Sie gehörte zur Vorgeschichte des Nationalsozialismus. Es kommt somit nicht von ungefähr, dass sich Waldschmidt schon sehr früh an der faschistischen Bewegung beteiligte.

Seinem Wesen nach war Waldschmidt ein Draufgänger, er liebte den Wettkampf und das Risiko und lebte nach der im Kaiserreich verbreiteten sozialdarwinistischen Maxime, dass nur der Stärkste den Überlebenskampf gewinnt. Als junger Mann übte er den Box- und Motorrad-Sport aus und gewann internationale Rennen.<sup>25</sup> Noch mit 66 Jahren machte er das goldene Sportabzeichen. Dieser Männlichkeitskult erinnert an Benito Mussolini, den Führer der italienischen Faschisten, für den Körperkult und Sport wichtig waren. Waldschmidts weltanschauliche und politische Haltung, die von den rauen Verhältnissen in der Seefahrt sowie dem Geist des preußischen Militarismus und Nationalismus in der Kriegsmarine geprägt waren, dürften seine Hinwendung zum republikfeindlichen Rechtsextremismus befördert haben. Eine weitere Rolle spielte, dass Waldschmidt nach dem Ersten Weltkrieg trotz seiner leitenden akademischen Position nicht mehr an frühere Erfolge anknüpfen konnte. Als Professor und Direktor war er zwar finanziell gut versorgt und ein arriviertes Gesellschaftsmitglied, doch die Arbeiten des 1919 46-Jährigen fanden

keine überregionale Beachtung mehr. Mit dem Kaiserreich war auch sein Stern untergegangen. Die Nachkriegsverhältnisse frustrierten und bestärkten ihn in seinem Kampf gegen die junge Republik und die neuen Kunsttendenzen.

## Zorniger Existenzkampf

Mit Blick auf die Biografie von Arnold Waldschmidt und den gesellschaftlichen Kontext, in dem seine Kohlezeichnung *Stierpflüger* entstand (siehe S. 23–26), war das Werk zum Zeitpunkt seines Ankaufs für die Grafiksammlung 1933 eine Arbeit aus Waldschmidts inzwischen lange zurückliegender Blütezeit. Mit der Erwerbung des Kartons würdigte die Kunstkommission die Lebensleistung des inzwischen 60-Jährigen und eine ihrer Ansicht nach historische und vorbildhafte Arbeit. Heute ist das nur noch schwer verständlich. Daher ist es notwendig, sich eingehender mit dem *Stierpflüger* zu befassen.

Dargestellt ist ein Mann beim Pflügen. Der Pflug wird von einem mächtigen Stier gezogen, der so groß ist wie der Mann. Der Bauer trägt keine Kleider, sein Körper ist muskulös. Das Bild stellt die anstrengende Arbeit von Mensch und Tier dar. Besonderen Ausdruck findet dieses Moment in der Kraft, die beide Figuren aufbringen müssen und bei der ihre Muskulatur zum Reißen gespannt ist. Irritierend ist die Darstellung als Aktfigur. Kein Bauer bestellt nackt sein Feld. Warum also wurde der Mann hier so wiedergegeben? Mit dem Männerakt knüpft Waldschmidt möglicherweise an das Adam-Motiv und an Darstellungen vom ersten Menschen in der christlichen Kunst an. Adam als Bauer, der, nach der Vertreibung aus dem Paradies, im Schweiß seines Angesichts für seine Existenz schuften muss. Die Zeichnung erweckt den Eindruck, die menschliche Zivilisation entspringe dem Ackerbau; der Bauer als Ursprung der Geschichte. Menschliche Kraft spiegelt sich im Tier. Der Stier als Symbol von (männlicher) Stärke. Das Bild des Pflügens zeigt den Menschen noch nah am Ursprung, nah an der Natur. Zugleich ist der *Stierpflüger* ein metaphorisches Bild für Manneskraft und patriarchale Ordnung. Der Pflüger beherrscht das Tier und die Erde, er macht sich die Natur untertan.

Diese Bedeutungsdimension sahen schon die Zeitgenoss:innen. 1914 schrieb der Kunstkritiker Felix Lorenz:

„Er [Waldschmidt] greift auf die letzten Symbole zurück, die Schicksal und Menschendasein umkreisen und führt zu Vorstellungen, die schon immer in unserem Geschlecht lebten, also zeitlos und ortlos sind. [...] Seine übermenschlichen Gestalten dröhnen ihre Schicksale zu uns herab und fühlen mit Ergriffenheit, daß sie nur ins Riesenhafte übertragene Spiegelbilder von uns selbst sind! Sie sind Symbole unserer von Fatum überschatteten Wanderung,



**Abb. 9**  
Olga Waldschmidt,  
Arnold Waldschmidt,  
1928, Bleistift,  
43,5 × 34 cm