



PhD-FLHASE-7-2010
Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und
Erziehungswissenschaften

DISSERTATION

vorgestellt am 17/09/2010 in Luxembourg

zur Erlangung des Titels

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG EN HISTOIRE

DOCTEUR DE LA RUPRECHT-KARLS- UNIVERSITÄT HEIDELBERG EN HISTOIRE DE L'ART

von

Catherine Lorent
geboren am 19 Juni 1977 in München

DIE NATIONALSOZIALISTISCHE KUNST- UND KULTURPOLITIK IM GROSSHERZOGTUM LUXEMBURG 1934–1944

Prüfungskommission

Prof. Dr. Raphael Rosenberg, *Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*

Prof. Dr. Michel Pauly, *Université du Luxembourg*

Prof. Dr. Uwe Fleckner, *Universität Hamburg*

Dr. Birgit Schwarz, *Universität Wien*

PD. Dr. Thomas Schnitzler, *Historiker, Trier*

DIE NATIONALSOZIALISTISCHE KUNST- UND KULTURPOLITIK IM
GROSSHERZOGTUM LUXEMBURG 1934–1944

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
in Cotutelle mit der Université du Luxembourg

Vorgelegt von

Catherine Lorent

Heidelberg/Luxemburg, Juli 2010

Erstgutachter: Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michel Pauly

Danksagung

Viele Personen haben mit ihrer Hilfsbereitschaft und Mitarbeit zur Realisierung der vorliegenden Studie beigetragen. Sie haben nicht nur wichtige Hinweise gegeben, sondern auch mit ihrer Kritik die Diskussion bereichert.

Mein herzlicher Dank gilt den Betreuern meiner Dissertation, Prof. Dr. Raphael Rosenberg (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) und Prof. Dr. Michel Pauly (Université du Luxembourg) für ihre vorbehaltlose Unterstützung bei allen inhaltlichen und organisatorischen Fragen, die sich bei der Durchführung dieses Projekts im Cotutelle-Verfahren ergeben haben. Für ihren Rat und Kritik bin ich Dr. Paul Dostert (Centre de Documentation et de Recherche sur la Résistance), Prof. Dr. Christoph Zuschlag (Forschungsstelle Entartete Kunst – Freie Universität Berlin), Dr. Thomas Schnitzler, Dr. Barbara Schrödl, Ass. Prof. Dr. Sonja Kmec (Université du Luxembourg) sehr dankbar. Für die Zustimmung zur Nutzung und die großzügige Bereitstellung ihrer Dokumente sei an dieser Stelle gedankt: Serge Hoffmann, Corinne Schroeder, Paul Hubsch (Archives Nationales), Generalstaatsanwalt Jean-Pierre Klopp (Cour de Justice, Luxembourg), Dr. Eva-Maria Bange (Archives de la Ville de Luxembourg), Max Lauer (Bibliotheque Nationale de Luxembourg), Steve Kayser (Centre de Documentation et de Recherche sur l’Enrôlement forcé), Jean-Luc Mousset und Guy Gengler (Musée d’histoire et d’art) und ihren Mitarbeitern sowie den Privatarchiven und Sammlungen von Carlo Kerg (Archiv Théo Kerg), Viviane Goergen, Foni Le Brun, Blanche Weicherding, Christiane Schlesser-Knaaf, Lucio Wercollier, Jean-Paul Hoffmann, Marc Origer, Triny Beckius, Jan Wilbert und Jos Welter. Für ihre Inspiration und Hilfestellung in strukturellen Fragen und ihre Unterstützung bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich mich besonders bei Kristin Rieber, Connie Brintzinger, Tanja Vonseelen, Nina Kubowitsch, Lilian Peter, Dr. Pit Péporté, Dr. Florian Stilp und meiner Familie bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	9
1.1	Gegenstand und Forschungsstand.....	9
1.2	Methode und Quellenlage	17
2	AM VORABEND DES ZWEITEN WELTKRIEGES	21
2.1	Nationales Kunstschaffen.....	22
2.1.1	Künstlerische Vereinigungen und kulturelle Institutionen	22
2.1.1.1	Galerien	24
2.1.1.2	Museen	25
2.1.2	Das luxemburgische Kunstschaffen der 1930er-Jahre	27
2.1.2.1	Stil(e)	29
2.1.2.2	Artistes-Professeurs.....	39
2.2	Internationale Beziehungen	41
2.2.1	Kunststudium im Ausland	42
2.2.2	Luxemburgische Künstler auf einer Weltausstellung	45
	Paris, 1937	48
	New York, 1939	50
	EXKURS: Französische Propaganda in Luxemburg?	55
2.3	Die deutsche Kulturpropaganda 1933–1940	58
2.3.1	Die Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT)	62

2.3.2	Die Rezeption der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik in der luxemburgischen Presse 1933–1940	66
3	NATIONALSOZIALISTISCHE KUNST- UND KULTURPOLITIK WÄHREND DER DEUTSCHEN BESATZUNG 1940–1944.....	77
3.1	Die strukturellen und ideellen Bedingungen der NS-Kunstpolitik.....	80
3.1.1	Die kulturpolitischen Maßnahmen und Organe.....	83
3.1.1.1	„Gleichschaltung“	83
3.1.1.2	Propaganda.....	84
3.1.1.3	Die Reichskultkammer	86
3.1.1.4	Die Volksdeutsche Bewegung	88
	EXKURS: Anmerkung zur Theaterfrage	91
3.1.1.5	Der Kulturverband Gau Moselland	93
3.1.1.6	Das Reichspropagandaamt und die nationalsozialistische Volkswirtschaft .	95
3.1.1.7	Die Landeskultkammer	96
3.1.1.8	Die 13 Kunstkreise und die Rolle der GEDELIT	97
	EXKURS: Unmittelbare Zerstörung von Kulturgut – „Gleichschaltung“ des luxemburgischen Kulturlebens	100
3.1.1.9	Die „Künstlerkameradschaft“	103
3.1.1.10	Die Volksbildung	105
	EXKURS: Anmerkung zur Museumsfrage	106
	EXKURS: Die Kulturpresse	110
3.1.1.11	Kunstakademie	116
	EXKURS: Volkskunst und Kunsthandwerk.....	116

3.1.1.12 Die <i>Großen Deutschen Kunstausstellungen</i>	123
3.1.2 Typen der Tendenzkunst	126
3.1.2.1 Der Bauer.....	131
3.1.2.2 Der Arbeiter	134
3.1.2.3 Der Held	136
3.1.2.4 Mischtypen.....	138
EXKURS: „Kampfansage an den Kitsch“.....	139
3.2 Wirken.....	141
3.2.1 Vorträge, Ausstellungen und Propaganda	142
3.2.1.1 Die „Lichtbildvorträge“	143
3.2.1.2 Die „Große“ und „Kleine“ Kunstschaus	158
3.2.1.3 Die <i>Kunstausstellung Moselland</i> in Berlin, Posen und Breslau	163
EXKURS: Der Kunst-Dienst Berlin	164
3.2.1.4 Künstlerfahrten.....	186
3.2.1.5 Die Rolle der bildenden Künste an den „Kreistagen“	190
3.2.1.6 Künstlerheime	198
3.2.1.6.1 Die Schlosser Fischbach und Senningen	198
3.2.1.6.2 Das „Stadtschloß“.....	202
3.2.1.7 Lehrschauen	205
3.2.1.8 Import einer Propagandaausstellung	206
3.2.1.9 Kunsthaus Luxemburg	209
EXKURS: Blick auf die nationalsozialistische Ausstellungspolitik in Trier und Koblenz ...	217

3.2.1.10 Galerie-Ausstellungen und Kunsthändlungen	220
3.2.1.10.1 Ausstellungen im Buchladen <i>Das Gute Buch</i> , Haus Beffa und Werel	220
EXKURS: Arel	222
3.2.1.10.2 Kunsthändlungen	225
4 ZWISCHEN WIDERSTAND UND KOLLABORATION: REAKTIONEN IN DER LUXEMBURGER KUNSTSZENE	229
4.1 Lehrer	231
4.2 Freischaffende	236
4.3 Teilnahme, Zwang und Ablehnung	237
4.4 Künstlerfahrten	241
EXKURS: Inkompotenten in der nationalsozialistischen Kulturpolitik	243
4.5 Aktiver, passiver Widerstand.....	245
EXKURS: Schaffenszwang jenseits der Mosel	250
4.6 Kooperation, Verrat, Kollaboration	251
5 SCHLUSSBETRACHTUNG	257
6 ANHANG	
A Chronologie der NS-Kunstpolitik in Luxemburg und im „Altreich“ 1934–1944	
B Abbildungen	
C Quellenanhang	
D Quellen- und Literaturverzeichnis	
E Kurzbiografien	
F Statistische Auswertung der NS-Kunstaustellungen (Tabellen zu den NS-Kunstaustellungen 1940 – 1944 auf beiliegender CD)	

1 EINLEITUNG

Im Fokus dieser Studie stehen die Kunst und Geschichte in Luxemburg während der Jahre 1934 bis 1944. In der Kunstgeschichte Luxemburgs ist diese Dekade bis heute wenig aufgearbeitet worden. Innerhalb dieser Zeit stand Luxemburg vier Jahre lang unter nationalsozialistischer Herrschaft (1940–1944). Insbesondere die Jahre während deutscher Besatzung, die bis heute ein Tabu der Kunstgeschichtsschreibung darstellen, sollen einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Ferner soll der Versuch unternommen werden, einige der Lücken in der Aufarbeitung kultureller Aspekte der Geschichte Luxemburgs zu schließen.

Es geht im Falle Luxemburgs, das während der deutschen Besatzung Teil des Gaues Moselland war, darum, die Charakteristiken einer „regionalen“ arteigenen Kunst und zugleich ihren propagandistischen Wert für die gesamte Reichsebene „Großdeutschland“ zu ermitteln. In diesem Kontext sollen die Themen veranschaulicht werden, die regional schaffende Künstler dargestellt haben.

1.1 Gegenstand und Forschungsstand

Der kulturgeschichtliche und politische Kontext der Dekade von 1934 bis 1944 ist reich an Facetten, die sich durch die Verzahnungen innerhalb der geistesgeschichtlichen Entwicklungen Luxemburgs und seiner Nachbarländer ergaben. Im Großherzogtum, das von Belgien, Frankreich und Deutschland umgeben ist, trafen zu jener Zeit vor allem die deutsche und französische Kultur aufeinander.

In Kapitel 2 soll zunächst ein Überblick über die dominierenden Künstler, ihre Stile und Medien sowie über die institutionelle Kulturlandschaft Luxemburgs gegeben werden. Anschließend soll herausgearbeitet werden, wie sich diese Begegnung am Vorabend des Zweiten Weltkrieges gestaltete, welche Entwicklungen die bildenden Künste unter ihrem Einfluss durchliefen und auf welche Weise sie seit der Entstehung der Hitlerdiktatur 1933 auf nationaler und internationaler Ebene nach und nach ins politische Spannungsfeld gerieten. Während der nationalsozialistischen Herrschaft, die am 10.05.1940 durch den Überfall der deutschen Wehrmacht eingeläutet wurde und ihr Ende vier Jahre später am 10.09.1944 durch die Befreiung der amerikanischen Truppen fand, wurde eine Volkstumspolitik betrieben, die Luxemburg unter dem Motto „Heim ins Reich“ dem Hitler-Staat zueigen machen sollte.

In Kapitel 3 und 4 soll durch die vorbehaltlose Aufarbeitung der kunst- und kulturpolitischen Eingriffe der Nationalsozialisten in Luxemburg sowie anhand der Darstellung der dabei eingesetzten Methoden der Oppression veranschaulicht werden, wie die bildenden Künste für den Nationalsozialismus im Hinblick auf die Germanisierungspolitik dienlich gemacht wurden.

Die Erörterung des kunst- und kulturpolitischen Einflusses des neuen Deutschlands auf Luxemburg beginnt mit der Darstellung der pro-deutschen Propaganda der Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT)¹ in ihrem Gründungsjahr 1934 und endet mit der Präsentation über die letzte ausstellungspolitische Aktion, der *I. Frühlingsausstellung moselländischer Künstler im Kunsthause Luxemburg* im Frühjahr 1944.

Neben der Untersuchung dieser Maßnahmen drängen sich u. a. zwei Fragen auf. Erstens: Wie bewältigten die bildenden Künstler die ungeheuren politischen und sozialen Umwälzungen in ihrem Land? Und zweitens: Waren Widerstand oder Kollaboration die einzigen Optionen in dieser Zeit der kulturellen Repression? Daher soll eine Betrachtung der Auswirkungen der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik auf das Kunstschaaffen sowie ein Überblick über die von der luxemburgischen Regierung durchgeföhrten Entnazifizierungskampagnen (*épuration*)² unmittelbar nach Kriegsende das dritte Kapitel abschließen.

¹ Die Funktion und Struktur dieser Vereinigung wird unter Punkt 2.3.1 und 3.1.1.8 ausführlicher dargestellt.

² In dieser Studie wird die französische Bezeichnung „épuration“ anstelle des deutschen Begriffs „Säuberung“ verwendet, um hervorzuheben, dass nach Kriegsende ausschließlich die französische Sprache in der Entnazifizierungskampagne zum Einsatz kam.

Die Vorgängerarbeit dieser Untersuchung mit dem Titel *L'expansion culturelle national-socialiste au Grand-Duché de Luxembourg 1940–1944*, die 2006 im Rahmen eines Master-2-Studiengangs erstellt wurde, präsentiert bereits in stark eingegrenzter Form einen Überblick über die nationalsozialistische Kulturexpansion in den Bereichen der visuellen und darstellenden Künste Luxemburgs: Die Betrachtung bezieht sich auf die bildenden Künste, das Theater und den Film und spart dabei die Sparten Musik und Literatur aus, obwohl in letzteren beiden Bereichen die nationalsozialistische Einflussnahme ebenfalls mit zahlreichen Veranstaltungen zu Buche schlug – vor allem aufgrund des organisatorischen Eifers der GEDELIT.

In der vorliegenden Studie steht nur noch ein Bereich der visuellen Künste im Mittelpunkt der Betrachtung: die bildende Kunst. Die Eingrenzung des Themas auf die Entwicklungen in der bildenden Kunst ist vor allem durch den Forschungsstand bedingt, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

Untersuchungen zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in den Gauen des Altreichs wurden seit Ende der 1980er-Jahre unternommen.³ Diese Feststellung geht auf Martina Steber zurück, die in ihrem Aufsatz mit dem Titel *Fragiles Gleichgewicht. Die Kulturarbeit der Gau zwischen Regionalismus und Zentralismus*, veröffentlicht im 2007 erschienenen Tagungsband *Die NS-Gaue*⁴, die fattenreiche Verschränkung regionaler Eigenheiten mit den Forderungen der nationalsozialistischen Ideologie veranschaulicht. Die Arbeit Wojciech Kunickis mit dem Titel *...auf dem Weg in dieses Reich. NS-Kulturpolitik und Literatur in Schlesien 1933–1945*⁵ legt neben der Veranschaulichung des komplexen Verhältnisses zwischen Politik und Literatur in Schlesien widersprüchliche Beziehungen zwischen Autoren und Kulturfunktionären offen, während Christoph Schmidts Studie *Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord*⁶ sich vor allem mit den Kompetenzen und Einflussebenen in den Strukturen der nationalsozialistischen Kulturpolitik befasst. Die Funktion der bildenden Künste stellt er im Zusammenhang mit der Heimatpflege auf lokaler Ebene dar, ohne jedoch auf die einzelnen Medien oder Themen der Werke einzugehen. Der Aufsatz Adam S. Labudas *Das Kunstgeschichtliche Institut an der Reichsuniversität Posen und die „nationalsozialistische Aufbauarbeit“ im Gau Wartheland 1939–1945*⁷ beleuchtet die

³ Siehe hierzu: Steber 2007, S. 141.

⁴ John/Möller/Schaarschmidt 2007.

⁵ Kunicki 2006.

⁶ Schmidt 2006.

⁷ Labuda 2003.

Rolle der Kunstgeschichte in ihrem volksbildenden Charakter, ohne jedoch auf die überregionalen Zusammenhänge des wartheländischen Kunstschaaffens als sogenannte Grenzlandkunst hinzuweisen.

In der luxemburgischen Historiografie gibt es zahlreiche Studien, die sich mit den politischen Ereignissen der Geschichte des Großherzogtums, insbesondere während des Zweiten Weltkrieges beschäftigen. Dabei sind die nationalsozialistische Gewalt, ihre Volkstumspolitik sowie der luxemburgische Widerstand wohl am eingehendsten untersucht worden⁸. Die Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung dagegen scheint sich diesem Kapitel in der luxemburgischen Geschichte eher selten zu widmen.

Allgemein sind Studien zur NS-Kulturpolitik in besetzten Ländern mit Schwerpunkt auf die Situation der bildenden Künste, Ausstellungen und Propaganda rar,⁹ sodass sich das Großherzogtum als Fallstudie anbietet. Bereits 1995 wies Volker Dahm in seinem Aufsatz mit dem Titel *Nationale Einheit und partikulare Vielfalt* darauf hin, dass in der großen Zahl der vorliegenden regional- und lokalgeschichtlichen Studien Untersuchungen die Auswirkungen der zentralistischen Kulturpolitik des NS-Staates auf die kulturellen Verhältnisse in bestimmten Regionen gar nicht oder nur am Rande untersucht werden und keine repräsentativen Ergebnisse herausgearbeitet werden können.¹⁰ Ein vergleichbar regionalhistorischer Ansatz befindet sich dennoch den Beiträgen des Sammelbandes „Kulturhauptstadt des Führers“, *Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich*, insbesondere im Aufsatz Birgit Kirchmayrs mit dem Titel „Kulturhauptstadt des Führers“? *Anmerkungen zu Kunst, Kultur und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz*.¹¹ Zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Kulturpolitik in der Geschichte der Stadt Trier stellt Thomas Schnitzler in seinen erst kürzlich veröffentlichten Aufsätzen kritische Beobachtungen zur Verfügung.¹²

Eine Aufarbeitung der nationalsozialistischen Kunspolitik im Dritten Reich und in Österreich liefert die Studie Christoph Zuschlags *Entartete Kunst – Ausstellungsstrategien im Nazi-*

⁸ Wie beispielsweise Dostert 1985, Kettenacker 1977 oder Krier 1977.

⁹ Zwei relevante Studien befinden sich hierzu in Arbeit: Tessa Rosebrock untersucht die nationalsozialistische Kulturpolitik im Elsass mit dem Blick auf die Situation der Museen. Die historiografische Studie Bernard Thomas in französischer Sprache, zur Zeit im Druck, legt Luxemburgs Position in der Westforschung offen und veranschaulicht dabei den ideologischen Hintergrund der Germanisierungspolitik.

¹⁰ Dahm 1995.

¹¹ Siehe hierzu Kirchmayr 2008a und 2008b.

¹² Schnitzler 2009 und 2010.

Deutschland.¹³ Sie liefert u. a. eine vollständige Auflistung der „Schandausstellungen“ innerhalb der Grenzen des Altreichs und thematisiert zugleich den „volksbildenden“ Charakter von Wanderausstellungen, der auch in der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielt. In die kunstpolitische Struktur der *Großen Deutschen Kunstaustellungen (GDK)* im Haus der deutschen Kunst in München, die in der vorliegenden Untersuchung von Bedeutung sind, bietet die 2007 erschienene Untersuchung *Hitler's Salon: The Grosse Deutsche Kunstaustellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937–1944* von Ines Schlenker¹⁴ einen vortrefflichen Einblick. Immer währende Aktualität und eine hilfreiche Dokumentation bieten nach wie vor die 1963 erschienene Studie Hildegard Brenners *Die Kunstopolitik des Nationalsozialismus*¹⁵ und die im selben Jahr veröffentlichte Dokumentation Joseph Wulfs mit dem Titel *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*.¹⁶

Im Bereich des Films ist die Situation während der NS-Herrschaft in der Studie *Heim ins UFA-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944* des luxemburgischen Historikers Paul Lesch eingehend dargestellt worden.

Zur Architektur und der damit eng verknüpften Theaterfrage wurden mehrere Artikel publiziert, die einen Einblick in die urbanistischen Vorhaben der Nationalsozialisten in Luxemburg geben und auch die propagandistische Bedeutung eines Theaterneubaus sowie die Planung eines Kulturforums veranschaulichen.¹⁷ Diese Untersuchung beschränkt sich auf die künstlerischen Medien Malerei, Grafik und Plastik. Die Entwicklung der Fotografie und der Architektur als selbstständige künstlerische Ausdrucksmittel in Luxemburg können aus platz- und zeittechnischen Gründen nicht betrachtet werden. Der dieser Studie würde dabei weit überschritten: Es müsste ein umfangreicher Überblick zur Architekturgeschichte des Großherzogtums einer großen Zeitspanne geleistet werden, weil es an verwettbaren Studien mangelt. In dieser Studie wird an einer bestimmten Stelle dennoch auf städtebauliche Maßnahmen der Nationalsozialisten eingegangen. Als anregende Vergleichsstudie zum annexierten Elsaß sei an dieser Stelle die Publikation Wolfgang Voigts *Planifier et construire dans les territoires annexés, Architectes allemands en Alsace de 1940 à 1944*¹⁸

¹³ Zuschlag 1995.

¹⁴ Schlenker 2007b, siehe auch Schlenker 2007a, den Essay derselben Autorin mit dem Titel *Die Großen Deutschen Kunstaustellungen und ihre Auswirkung auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb*, in: Berlin 2007 (Kunst und Propaganda im Streit der Nationen).

¹⁵ Brenner 1963.

¹⁶ Wulf 1963.

¹⁷ Beck 2002, Thewes 2002.

¹⁸ Voigt 2008.

hervorzuheben. Die Fotografie scheint in jener Epoche weit davon entfernt gewesen zu sein, als künstlerisches Medium zu dienen und akzeptiert zu sein. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Werkes des international renommierten Fotografen Edward Steichen (1879–1973) in seinem Heimatland Luxemburg lässt den Schluss zu, dass die Fotografie in Luxemburg lange Zeit lediglich der Berichterstattung diente. Zur Geschichte der Architektur in Luxemburg wäre eine gesonderte Untersuchung der städtebaulichen Maßnahmen in der Zwischenkriegszeit erforderlich. Anschließend könnten die Projekte des Stadtplaners Hubert Ritter (1866–1967) zur Umgestaltung der Stadt Luxemburg während der Besatzungszeit untersucht werden.

In der vorliegenden Arbeit ist die Internationalisierung des nationalen und regionalen Kunstschaffens von großer Bedeutung. Die zu jener Zeit aktiven luxemburgischen Künstler hatten ihre Studien in mindestens zwei verschiedenen Ländern – vor allem in den Nachbarländern – absolviert. Die bildende Kunst spielte in den 1930er-Jahren zudem eine wichtige Rolle bei der Repräsentation Luxemburgs im Rahmen seiner Außenpolitik wie etwa auf den Weltausstellungen von 1937 und 1939. Während der nationalsozialistischen Herrschaft sollten wiederum mehrere luxemburgische Künstler und ihre Werke durch die Propaganda in weite Teile des Dritten Reiches verbreitet werden.

Thematisiert wird dieses Phänomen in der monografischen Gesamtdarstellung Edmond Thills¹⁹ über Joseph Kutter, den wohl prominentesten luxemburgischen Maler des 20. Jahrhunderts, in der das Wirken des Künstlers in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang gebracht wird. Es handelt sich dabei um die bislang einzige Publikation, die den Anspruch erhebt, neben der biografischen Darstellung des Malers und der vollständigen Katalogisierung seiner Werke mit zahlreichen überprüfbaren Quellen- und Literaturverweisen auch Kutters Schaffensumfeld kunsthistorisch zu skizzieren und den zeitgeschichtlichen Kontext in die Untersuchung mit einzubeziehen.

Die Jahre während der deutschen Besatzung Luxemburgs jedoch werden bis heute in übergreifenden Publikationen über die Entwicklung der bildenden Künste in Luxemburg und in Künstlerbiografien schlichtweg ausgeklammert. So zum Beispiel in dem 2006 erschienenen hochwertigen Bildband *L'art au Luxembourg*, in dem ein Rundumschlag zur Entwicklung der bildenden Künste im Großherzogtum von der Renaissance bis heute durchgeführt werden

¹⁹ Koltz/Thill 2008.

sollte.²⁰ Dieses Phänomen beschränkt sich keineswegs auf das Großherzogtum. Auch ein kürzlich erschienener Katalog zur Ausstellung *Raue Schönheit, Eifel und Ardennen im Blick der Künstler* im Simeonsstift Trier, in dem mehrere Werke und Biografien von Künstlern verzeichnet sind, die in der vorliegenden Studie einen Bezug zur nationalsozialistischen Kunstpolitik haben, vermeidet jede kritische Auseinandersetzung mit der propagandistischen Instrumentalisierung des Kulturraumes Eifel/Ardennen durch die Nationalsozialisten.²¹

Im öffentlichen Kulturleben Luxemburgs haben sich allerdings zwei Ausstellungen im Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg ansatzweise mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik befasst: Die Ausstellung... *et wor alles net sou einfach* (... es war alles nicht so einfach, 2002) und das dazu erschienene *Lesebuch zur Ausstellung*²² werfen zehn Fragen zu Luxemburg und dem Zweiten Weltkrieg auf und messen auch dem so leidlichen Thema der Kollaboration einen bedeutenden Stellenwert in der Diskussion bei. Die Ausstellung *Le grand pillage* (2005) und die dazu erschienene Aufsatzsammlung mit dem Titel *Ausgeraubt*²³ befassen sich mit dem Raub von Kunst und Kulturgut durch die Nationalsozialisten im internationalen Kontext. Aufgrund der dürftigen Quellenlage kann im Rahmen dieser Studie nicht näher auf diesen Aspekt eingegangen werden. Zur Untersuchung der „Verwertung“ jüdischen Eigentums durch die Nationalsozialisten während der Besetzungszeit wurde 2001 eine Kommission ins Leben gerufen, die sogenannte *Commission spéciale pour l'étude des spoliations des biens juifs au Luxembourg pendant les années de guerre 1940–1945*. Unter der Leitung des luxemburgischen Historikers Paul Dostert veröffentlichte sie 2009 ihre Ergebnisse in einem Bericht, der im Internet einsehbar ist.²⁴ Die Durchführung dieser „Verwertung“ von jüdischem Eigentum oblag der „Verwaltung des jüdischen und sonstigen Vermögens“ (Abteilung IV A) beim Chef der Zivilverwaltung (CdZ). Kunstwerke machten einen sehr geringen Teil jener Gegenstände aus, die ihren Besitzer wechselten: Anhand von Erklärungen über Kriegsverluste stellte die Kommission eine Liste mit 40 Gemälden zusammen, die in jüdischem Besitz waren.²⁵ Diese stammten zum größten Teil von luxemburgischen Malern, u. a. von Guido Oppenheim, der im Konzentrationslager Terezin ums Leben kam. Zudem hat das Musée d'histoire et d'art eine Liste des Inventars über zahlreiche Gegenstände – insbesondere

²⁰ Art au Luxembourg 2006.

²¹ Siehe Dühr/Henschel 2010.

²² Luxembourg 2002.

²³ Luxembourg 2007.

²⁴http://www.gouvernement.lu/salle_presse/communiques/2009/07-juillet/06-biens-juifs/rapport_final.pdf (27.06.11)

²⁵http://www.gouvernement.lu/salle_presse/communiques/2009/07-juillet/06-biens-juifs/rapport_final.pdf (27.06.11), S. 108.

Mobiliar und Gebrauchsgegenstände – die zwischen 1940 und 1944 vom Museum erworben wurden, zur Einsicht freigegeben.²⁶ Obwohl laut des Berichts der Untersuchungskommission kein Kunstwerk durch die Abteilung IV A²⁷ in den Besitz des Museums gelangten, gibt es allerdings ein paar Hinweise über einige wertvolle Gemälde, die in Luxemburg während des Krieges verloren gingen.²⁸

In oben angeführtem Band, der in einer hohen Auflage erschienen ist, befindet sich erstmals ein kleiner Aufsatz, der sich mit der Situation der bildenden Künste Luxemburgs während der nationalsozialistischen Herrschaft befasst: *Die Okkupation der Luxemburger Kultur: Geförderte und verfemte Künstler*.²⁹ Die darin geäußerte Behauptungen der Autorin Line Malané, dass es sich bei den drei im besetzten Luxemburg stattgefundenen „Großen Moselländischen Kunstausstellungen“ um die gleichen gehandelt habe wie bei den zuvor in Berlin, Posen und Breslau gezeigten und dass diese Ausstellungen zudem das „künstlerische Ideal der Zeit“³⁰ präsentierten, sind als Fehlinformation zu betrachten. Zudem ist das Herausgreifen und die Konfrontation einzelner antagonistischer Schicksale (Malané zeigt z. B. nur je eine Abbildung der Werke des im Konzentrationslager Terezin ermordeten Malers Guido Oppenheim und des Künstlers Théo Kerg, der ja nur einer von vielen luxemburgischen wie auch deutschen Künstlern war, die in den NS-Ausstellungen vertreten waren) wohl nicht als angemessener Schritt in Richtung einer „vorbehaltlosen Aufarbeitung“³¹ dieses komplexen Themas der luxemburgischen Kunstgeschichte zu betrachten.

Angesichts dieser Gegenüberstellung drängt sich die Frage auf, bis zu welchem Grad luxemburgische Künstler durch ihre Ausstellungsbeteiligungen während der deutschen Besatzung zu Kollaborateuren oder gar Nationalsozialisten wurden. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Problematik der Kollaboration in Luxemburg während des

²⁶Siehe hierzu: Inventaire du MNHA pendant les années de guerre 1940-1945 (<http://www.mnha.public.lu/actualite/autres/index.html>)(27.06.11).

²⁷http://www.gouvernement.lu/salle_presse/communiques/2009/07-juillet/06-biens-juifs/rapport_final.pdf (27.06.11), S. 25.

²⁸Siehe hierzu

http://www.gouvernement.lu/salle_presse/communiques/2009/07-juillet/06-biens-juifs/rapport_final.pdf (27.06.11), S. 83: Nach Kriegsende erklärte Hermann Kantorowicz, der 1936 nach Luxemburg geflüchtet war und Luxemburg am 10.05 1940 verlassen hatte jeweils ein Gemälde von Max Beckmann, Max Liebermann, Karl Schmidt-Rotluff, Carl Spitzweg und ein niederländisches Gemälde (Alter Holländer) als gestohlen. Allerdings ist keines dieser Werke in den Akten oder Archives nationales oder vom Musée national d'histoire et d'art vermerkt. Paul Dostert vermutet, dass sie vom Militär, das das Haus der Familie Kantorowicz am Abend des 10. Mai 1940 überfiel, sie gestohlen haben könnte. Siehe auch den Artikel Michel Pauly: *Woher stammt das Bild?* In: *Forum* Nr. 249/2005, S. 52 f.

²⁹Luxembourg 2007, S. 21.

³⁰Ebd.

³¹Ebd.

Nationalsozialismus zu den komplizierten bzw. heiklen und tabuisierten Themen in der luxemburgischen Gesellschaft zählt. Es darf, wie auch der luxemburgische Historiker Benoît Majerus in seinem Essay *Kollaboration in Luxemburg: die falsche Frage?*³² darstellt, keineswegs durch eine Schwarz-Weiss-Malerei der Kollaborateure und Widerständler entschlüsselt werden.

Die *épuration* wiederum stellt eine ebenso kontroverse Problematik dar. Anfangs der 1980er-Jahre veröffentlichte der luxemburgische Journalist Paul Cerf eine Betrachtung zur Entnazifizierung im Großherzogtum nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, die bis heute in drei Auflagen produziert wurde.³³ Obwohl die Arbeit einen aufschlussreichen Einblick in die Arbeitsweise des *Ministère de l'épuration* bietet und eine Vorstellung von den Ausmaßen dieser Säuberungskampagne vermittelt, fehlen in Cerfs Schilderungen einzelner Fälle von Kollaboration jegliche Quellenverweise und sie erwecken den Anschein einer persönlichen Abrechnung, die den Ruf bestimmter Personen geschädigt hat.

1.2 Methode und Quellenlage

Weder die Darstellung von Einzelschicksalen noch die Ermittlung in Fragen der Kollaboration oder des Widerstands sind das Ziel dieser Studie. Vielmehr soll die Instrumentalisierung der bildenden Künste durch die Nationalsozialisten untersucht werden. Im Vordergrund der Untersuchung werden dabei die Erschließung von Bildinhalten, die Verbildlichung von Machtansprüchen sowie die Vervielfältigung und Verbreitung bestimmter Bildinhalte stehen.

Bei der Darstellung der Eigenschaften, der Rezeption und der propagandistischen Verwertung der Kunstwerke kommen rein kunstgeschichtliche Methoden wie Formanalyse, Formgeschichte, Ikonografie und Ikonologie jedoch nur begrenzt zum Einsatz.³⁴ Hierfür

³² Majerus 2002. Mit der oben erwähnten Ausstellung von 2002 hat das Thema Kollaboration nunmehr Einzug in die öffentliche Diskussion gefunden. Dies bestätigt z. B. die Publikation eines Tagungsbandes zum Kolloquium *Collaboration: nazification?*, das 2006 unter der Schirmherrschaft der luxemburgischen Regierung in den Archives Nationales in Luxemburg stattfand (siehe Luxembourg 2006).

³³ Cerf 1980, 1981.

³⁴ Zuschlag 1995, S. 16: In seiner Studie zur „entarteten Kunst“ in Bezug auf ihren kunstpolitischen Aspekt, die unter dem Titel *Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland* erschien, hatte sich Christoph Zuschlag der Herausforderung gestellt, die Methoden der Rezeptionsgeschichte bei einem kunstpolitischen Thema anzuwenden.

sollen die durch die NS-Propaganda bekannt gemachten Kunstwerke sowohl luxemburgischer als auch deutscher Künstler rezeptionsästhetisch erfasst werden.

Methodisch gehört diese Studie zur Rezeptionsgeschichte, thematisch in den Bereich der Kunstpolitik. Dass die Verzahnung zwischen Kunst und Propaganda nicht reibungslos verlief, sondern vielmehr zahlreiche Auseinandersetzungen über die Definition von Kunst, Kitsch und Propaganda sowie Interessenkonflikte zwischen den KunstschaFFenden und den nationalsozialistischen Machthabern hervorbrachte, soll anhand historiografischer Methoden herausgearbeitet werden.

Historiografische Methoden sind erforderlich aufgrund der Quellenlage. Primäre Bildquellen, darunter vor allem zahlreiche der in der NS-Zeit ausgestellten Kunstwerke, sind für diese Arbeit zum größten Teil nämlich nicht zugänglich gewesen, sei es wegen Verweigerung durch die Angehörigen bestimmter Künstler, wegen lange andauernder Umlagerungsmaßnahmen im Musée d'histoire et d'art in Luxemburg oder wegen Unauffindbarkeit, da sie entweder als verschollen gelten oder keine Nachkommen von Künstlern ausfindig gemacht werden konnten.

Die zusammengetragenen Quellen umfassen u. a. Archivalien aus den Archives Nationales de Luxembourg³⁵. Die Akten stammen aus dem Bestand der sogenannten *Affaires Politiques*, in denen Gerichtsverhandlungen und Verurteilungen von des Landesverrats bezichtigten KunstschaFFenden dokumentiert sind, sowie aus dem Bestand des CdZ, des weiteren aus dem Bestand der sogenannten *épuration administrative*, die sich wiederum aus zwei Gruppen zusammensetzt: erstens Akten der administrativen Säuberung (*épuration administrative*) und zweitens Dokumente der Säuberung des künstlerischen und literarischen Lebens (*épuration de la vie artistique et littéraire*). Zudem wurde Material aus den Archives de la ville de Luxembourg und dem Bundesarchiv in Berlin sowie aus NS-Publikationen – bestehend aus Presseausschnitten, kulturpolitischen Zeitschriften, Ausstellungskatalogen, Plakaten³⁶ und anderen Propagandaschriften³⁷ berücksichtigt. Insbesondere die Tageszeitung *Nationalblatt* wurde wegen ihrer Funktion als Kommunikationsorgan der *Volksdeutschen Bewegung* als Hauptquelle für die Presseausschnitte genutzt. Es sei hierbei angemerkt, dass aufgrund der Gleichschaltung der Presse durch die Nationalsozialisten auch im Kulturteil der

³⁵ Siehe hierzu: Anhang D, Quellenverzeichnis.

³⁶ Es sei hier besonders auf die Publikation Paul Spangs *Von der Zauberflöte bis zum Standgericht* (Spang 1992) hingewiesen, die eine wertvolle Dokumentation von NS-Plakaten, Fotos und Texten enthält.

³⁷ Wie etwa propagandistische Bildbände, Jahrbücher der GEDELIT (siehe Anhang C, NS-Publikationen).

verschiedenen Zeitungen wie beispielsweise des *Luxemburger Worts* oder des *Escher Tageblatts* überwiegend die gleichen Artikel publiziert wurden. Die Zeitschrift *Moselland – Kulturpolitische Monatshefte*, die während des Krieges mit dem Titelzusatz *Kulturpolitische Blätter* vierteljährlich erschien, diente bei der Erstellung der vorliegenden Studie nicht nur als bedeutende Informationsquelle zur NS-Propaganda, sondern auch als unentbehrliche Bildquelle.

Hinzu kommen noch Dokumente aus der Bibliothèque Nationale de Luxembourg und die Berücksichtigung von Akten aus dem Centre national de Recherche sur la Résistance.

Es sei an dieser Stelle auch auf die Fotosammlung Herbert Ahrens', eines bedeutenden Bildschriftleiters der NS-Propaganda³⁸, hingewiesen, die ebenfalls in den Archives Nationales de Luxembourg aufbewahrt ist.

Des Weiteren konnten mehrere persönliche Nachlässe von luxemburgischen Künstlern gesichtet werden, die an dieser Stelle vorerst nicht genannt werden sollen.

³⁸ Seine Funktion wird unter Punkt 3.1.1. erörtert.

2 AM VORABEND DES ZWEITEN WELTKRIEGES

In diesem Kapitel wird Bilanz gezogen über die Entwicklung im Bereich der bildenden Künsten in Luxemburg während der letzten Dekade vor dem Zweiten Weltkrieg. Dies ist insofern sinnvoll, als im weiteren Verlauf untersucht werden soll, inwieweit die Nationalsozialisten während der Besatzung beim Aufbau ihrer Kunspolitik an bereits vorhandene kulturelle Strukturen anknüpfen konnten oder neue erst schaffen mussten.

In Abschnitt 2.1. soll anhand der Betrachtung von Kunstwerken sowie der Auswertung von Pressestimmen und Ausstellungskatalogen ein Überblick über die Entwicklungen im Bereich der bildenden Künste in Luxemburg in den 1930er-Jahren vermittelt werden. Zunächst werden die Vereinigungen und musealen Institutionen auf nationaler Kulturbene als Rahmengeber für die künstlerische Arbeit der luxemburgischen Maler und Bildhauer vorgestellt. Anschließend wird ein Bezug zum internationalen Kontext hergestellt, indem die Biografien³⁹ einzelner luxemburgischer Künstler von ihren individuellen Zügen befreit und stattdessen mit einander verknüpft werden, um die Bedeutung bestimmter kultureller Ereignisse – insbesondere jener internationalen Ranges – hervorheben zu können. Hierbei erscheinen vor allem die Verbindungen der luxemburgischen Künstler zum Ausland interessant. In Abschnitt 2.2. wird daher der Einfluss der europäischen Kunstströmungen erörtert. Es wird untersucht, welche Rolle dabei das Auslandsstudium einiger luxemburgischer Künstler sowie die Beteiligung an internationalen Ausstellungen spielten. Die Teilnahme luxemburgischer Künstler an den Weltausstellungen der 1930er-Jahre bietet Anlass, in Abschnitt 2.3. schließlich über die politische Verflechtung der bildenden Künste zu berichten, wobei zwei Aspekte hervorzuheben sind. Erstens: die Bedeutung der Beziehung zwischen Kunst und Propaganda für Luxemburg, wobei auch das Verhältnis zwischen offizieller und inoffizieller Kunst beleuchtet wird; und zweitens die Politisierung kultureller Berichterstattung in Luxemburg anhand der Rezeption nationalsozialistischer Kunst- und Kulturpolitik in der luxemburgischen Presse. Den Abschluss dieses Kapitels bildet die Rekonstruktion erster pro-deutscher Propagandaarbeit, die 1933 in Luxemburg einsetzte.

³⁹ Im Anhang sind zu den einzelnen Künstlern Kurzbiografien erstellt worden.

2.1 Nationales Kunstschaaffen

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatte Luxemburg eine Reihe von Künstlern hervorgebracht, deren Werke in regelmäßigen Abständen in Ausstellungen und Presseberichten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. In der Tat beschränkte sich das Kunstgeschehen auf die nationale oder eher regionale Ebene, die damit verbundene kulturelle Öffentlichkeitsarbeit sogar fast ausschließlich auf die Hauptstadt Luxemburg. Wie die kulturellen Strukturen beschaffen waren, wird im weiteren Verlauf des Kapitels veranschaulicht.

2.1.1 Künstlerische Vereinigungen und kulturelle Institutionen

In Luxemburg wurde im Jahre 1893 der Cercle Artistique de Luxembourg (CAL)⁴⁰ gegründet. Es sei hier kurz angemerkt, dass in Luxemburg die Entstehung künstlerischer Vereinigungen der Schaffung von musealen Institutionen weit vorausging.⁴¹ Der CAL wurde mit dem feierlichen Spruch „Im Jahre des Heils bildeten die Unterzeichneten einen Kunstverein!“ ins Leben gerufen. Seine Zielsetzung war es, „die Kunst im Großherzogtum Luxemburg zu heben und zu fördern“⁴² Als bald wurde er unter die Schirmherrschaft der Großherzogin Adelaide Marie (1833–1916) gestellt.⁴³ Allerdings verfügte er über keine eigenen Ausstellungsräume und war stets auf die Bereitstellung von Räumen durch die Gemeindeverwaltung der Stadt Luxemburg angewiesen.⁴⁴ Finanziert wurde der CAL durch die Mitgliedsbeiträge, die

⁴⁰ Der Begriff „Cercle Artistique“ ist hier nicht mit „Kunstkreis“ zu übersetzen, da diese Bezeichnung den Machthabern des Dritten Reiches während der Besatzung 1940–1944 dazu diente, die 13 Sektoren zu benennen, in die Luxemburg zwecks Aufbau kultureller Propagandaarbeit eingeteilt worden war. Siehe Kapitel 3.

⁴¹ CL 1928/421: Noch 1928 wurde in einem Artikel in einer Sonderausgabe der *Cahiers Luxembourgeois* zur „Kunst der Jungen“ nicht nur auf die Abwesenheit künstlerischer Tradition, sondern auch auf das Fehlen eines Museums für die bildenden Künste und die nicht vorhandene Kunsterziehung an den Schulen hingewiesen. Diese Themen durchkreuzen in der Tat die gesamte Kulturgeschichte Luxemburgs bis fast in unsere Gegenwart hinein.

⁴² Zwank 1993, S. 19: Auf der Gründungsurkunde befinden sich die Autogramme von 21 Künstlern, vornehmlich Maler der Jahrgänge 1820 bis 1872. Zu den Gründungsmitgliedern zählten – neben Michel Engels, der die Initiative zur Schaffung des Vereins ergriffen hatte – Franz Heldenstein, Pierre Blanc, Reginald Bottomley, Jean-Pierre Huberty, August-Léopold van Werweke, Jean-Pierre Koenig, Alphonse Thyes, André Thyes, Jean-Baptiste Wercollier, Michel Heiter, Nicolas Liez, Eugène Kurth, Paul Clemens, Michel Schmitt und Pierre Linster. Der CAL setzte sich aus „aktiven“ und „inaktiven“ Mitgliedern zusammen, wobei die erste Gruppe die Kunstschaaffenden und die zweite die Förderer des Vereins darstellte.

⁴³ Selbst als Malerin tätig und als „aktives Mitglied“ im CAL aufgeführt, zählte sie zu den wenigen weiblichen Mitgliedern. Die Schaffung des alljährlich im Salon des großherzoglichen Hauses verliehenen *Prix Grand-Duc Adolphe* zur Kür eines Künstlers und die damit verbundene Ausstellung von dessen Werken, geht auf ihr Bestreben zurück.

⁴⁴ Gegen eine Mietgebühr bekam der CAL den Festsaal des städtischen Casinos, ab 1922 den des sog. „Cercle“-Gebäudes des Palais Municipal auf der Place d’Armes und 1938 die Ausstellungshalle Limpertsberg zur Verfügung gestellt. Für die Ausstellung wurden eigens mobile Stellwände installiert, an denen Gemälde und

Einnahme von 5 % des Preises der im Salon verkauften Werke sowie durch die Veranstaltung von alljährlichen Tombolen.⁴⁵

Die Ausstellungen und Veranstaltungen des CAL sind jedoch zu keiner Zeit als alleiniger Spiegel des luxemburgischen Kunstgeschehens zu betrachten. Als eine weitere für die Zwischenkriegszeit relevante künstlerische Vereinigung hatte sich die Secession hervorgetan. Sie trat 1927 als Gegenbewegung zu dem eher traditionsbewussten CAL in Erscheinung. Ihre Mitglieder gehörten der jüngeren Künstlergeneration an. Sechs junge Künstler der Jahrgänge 1882–1895 – namentlich Claus Cito, Nico Klopp, Joseph Kutter, Harry Rabinger, Jean Schaack und Auguste Trémont – hatten den CAL aufgrund ihrer unterschiedlichen Ansichten zu essentiellen Kunstfragen, vor allem bezüglich des Expressionismus, verlassen.⁴⁶

Der Maler Harry Rabinger hat hierzu folgende Bemerkung parat: „Da kam also der Tag, wo die junge Malergeneration in unserem spießerischen Kunstsalon die Fenster einschmiß. ‚Bildlich‘ gesprochen.“⁴⁷ Der Maler Jean Schaack weiß dem in einem Interview beizupflchten: „Ja, und dann stürzten wir uns in unserm Ländchen ohne Besinnen und mit der goldenen Rücksichtslosigkeit der Jugend in den fröhlichen Kampf. Gegen die Tradition, gegen die unglaubliche Engstirnigkeit unserer Ortgenossen hier, die wirklich in ästhetischer Beziehung Unglaubliches hinnahmen. Wir waren eine kleine Zahl junger Künstler, die Sie kennen: Rabinger, Kutter, Noerdinger⁴⁸, später Klopp.“ Er erwähnt dabei auch, dass der größte Teil der Intellektuellen wie etwa der sozialistische Lehrer und Herausgeber der AZ, Hubert Clément, sie in ihrem „Kampf wirklich prächtig unterstützten.“⁴⁹ Die Beziehung zwischen kultureller Berichterstattung und Politisierung in der letzten Dekade vor dem Zweiten Weltkrieg wird weiter unten offen gelegt.

Diese jüngere Künstlergeneration, die später die luxemburgische Kunstszenen der 1930er-Jahre dominierte, sollte nach der Auflösung der *Secession* schließlich zum CAL zurückkehren und ihn zu einer Vereinigung machen, „der mit einigen Ausnahmen alle Künstler des Landes“ angehörten und deren Aufgabe darin bestand, „über die Belange der bildenden Künste mit

Grafiken dicht nebeneinander aufgehängt wurden. Dreidimensionale Kunstwerke wurden in der Regel auf Sockeln im Raum verteilt.

⁴⁵ Siehe hierzu: die Ausstellungskataloge CAL 1904–1933.

⁴⁶ Zur *Secession* ist kein offizielles Gründungsdokument bekannt.

⁴⁷ AZ 1935/4, S. 7: Atelierbesuch bei Harry Rabinger.

⁴⁸ Vgl. hierzu: Koltz/Thill 2008, S. 116: Jean Noerdinger (1895–1963) war bereits 1925 nach den USA ausgewandert, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte.

⁴⁹ AZ 1936/51, S. 6.

Einschluß des Gewerbes zu wachen und nicht zuletzt die moralischen und materiellen Interessen der Künstler zu verteidigen.“⁵⁰

Über das Verhältnis zwischen der Kunst und dem luxemburgischen Publikum geben die Worte des Sekretärs des CAL Michel Stoffel zur Propagandaaktion *D'Konscht dem Vollék* (Die Kunst dem Volk) in Form einer Verlosung von ausgewählten Kunstwerken einiger Mitglieder anlässlich des Salons von 1938 eindeutig Auskunft:

Bei uns ist das Gebiet der Kunst für das Volk verschlossen. Nicht deswegen, weil im Volk kein Verständnis dafür zu wecken wäre, sondern, weil die Ansicht besteht, daß dieses Gebiet eben die Sache einer beschränkten Zahl sei, derer, die damit ihre Zeit ausfüllen und durch ihre soziale Stellung und ihre persönlichen Beziehungen zu den ausübenden Künstlern eine Art Privileg besitzen, das ihnen Recht und Pflicht erteilt, die Kunst zu genießen und zu fördern. Wir besitzen in unserm kleinen Lande nicht die Einrichtungen, die ihrer Natur nach dem Publikum den Weg weisen und deren Wirkung nach außen die Kunst als einen Bestandteil des Volksgutes, vor allem der geistigen Kultur des Volkes viel allgemeiner kennzeichnet, als es in den bestehenden Verhältnissen der Fall ist: wir meinen mit diesen Einrichtungen die entsprechenden Schulen und die Museen, wie sie auch in den Nachbarländern bestehen, auch in kleinen Zentren. Es gibt deswegen in unserm Volk keinerlei Tradition, keine tiefere Vererbung dieses Bedürfnisses, wie z. B. in den flandrischen Provinzen Belgiens. Der Beweis? – Seit langer Zeit ist die jährliche Ausstellung des Cercle Artistique die einzige Manifestation auf dem Gebiet der Kunst, die einzige Möglichkeit also, an das Publikum heranzukommen und Feststellungen zu machen. Nun, die Feststellungen, die wir bisher gemacht haben, dürften unsere Behauptungen erhärten: mit der intensiven Publizität konnte die Besucherzahl dieser jährlichen Salons nicht merklich gehoben werden. Es sind immer dieselben, immer gegen 500, die sich aus den Intellektuellen rekrutieren, die es als ein Bedürfnis empfinden, Anteil zu nehmen, manchmal bloß als eine Pflicht, und endlich vielfach aus Snobismus.⁵¹

Damit ist indirekt die Frage nach der Vermarktung der Kunstwerke gestellt.

2.1.1.1 Galerien

Von Kunstmärkten kann in Luxemburg zu jener Zeit nicht die Rede sein. Es existierten eine Handvoll Ladengeschäfte, die – neben ihrer gewerblichen Funktion – Kunstausstellungen in ihren Räumen organisierten. An dieser Stelle sind die „Galerie-Läden“ von Charles Bradtké, Paul Wierschem, Galerie Beffa und Paul Bruck⁵² zu nennen. Die Besitzer erstgenannter Läden

⁵⁰ AZ 1936/22, S. 4.

⁵¹ AZ 1938/39, S. 6: *Beim Cercle Artistique*. Rechnet man die Besucherzahl auf eine Bevölkerung von etwa 200.000 Menschen, kommt man immerhin auf einen Prozentsatz von 0,25 %. Die Zahl der Besucher des alljährlichen Salons ist heute in etwa die gleiche.

⁵² Koltz/Thill 2008, S. 172: Der Buchhändler P. Bruck (1873–1943) wurde nach seinem Studium in Paris (Abschluß *Licence ès lettres* in 1896) 1903 Sekretär des Herausgebers des *Simplicissimus*, Albert Langen, der dort im Exil lebte. Er übersetzte französische Artikel für die zweimonatlich erscheinende deutsche Zeitschrift *März*, die von Hermann Hesse, Ludwig Thoma, Albert Langen und Kurt Aarm herausgegeben wurde. Nach dem Tod Langens schrieb B. für mehrere Pariser Tageszeitungen und wurde 1912 Assistent des deutschen Kunsthändlers und Sammlers Charles Sedelmeyer. Nach dessen Tod kehrte er 1928 nach Luxemburg zurück, um seinem Buchladen „neues Leben einzuhauen“ und ihn zu einer der „seltenen Inseln oder gar zur einzigen zu machen, wo man Bücher zur Modernen Kunst finden konnte sowie ab und an ein Werk eines zeitgenössischen Künstlers sehen konnte:“ „[...] Galerie Bruck, l'un des rares îlots dans le pays, pour ne pas dire le seul, où l'on pouvait trouver des ouvrages consacrés à l'art moderne et de voir de temps à autre, une oeuvre d'un artiste

führten eine Erwerbstätigkeit aus, die einen Bezug zu den bildenden Künsten hatte.⁵³ Das Haus Paul Bruck war zugleich Buchladen und Ausstellungsraum: 1920 gegründet, befand es sich in der Grand-Rue Nr. 50 und zeigte in den 1920er- und 1930er-Jahren auch Werke namhafter ausländischer Künstler wie etwa von Maurice de Vlaminck oder Constant Permeke.⁵⁴

Auch Edmond Thill weiß diese Ausstellungsform zu bestätigen: „*Cette habitude d'exposer l'une ou l'autre oeuvre dans la vitrine d'un grand magasin est à l'époque une pratique courante à Luxembourg.*“⁵⁵ Dabei erwähnt er, dass einige Werke des Malers Joseph Kutter bereits 1928 bei dem Buchhändler Bruck und beim Rahmenmacher Wierschem gezeigt worden waren.

2.1.1.2 Museen

Wie bereits durch M. Stoffel erwähnt, existierte für die bildenden Künste zu jener Zeit keine eigene museale Einrichtung in der Hauptstadt. Es gab im Luxemburg der Zwischenkriegsjahre jedoch zwei Einrichtungen, die eine museumsähnliche Funktion erfüllten, auch wenn beide zu jener Zeit weit davon entfernt waren, fest etablierte Kulturinstitutionen zu sein. Im Folgenden sollen sie kurz vorgestellt werden.

Das erste Kunstmuseum des Landes ist das offiziell seit 1872 existierende „Musée J.-P. Pescatore“. Ohne eigenes Haus beherbergte es ursprünglich die Sammlung seines Namensgebers, des luxemburgischen Geschäftsmannes und Bankiers Jean-Pierre Pescatore.⁵⁶

contemporain. [...] Paul Bruck rentre à Luxembourg le 5 janvier pour insuffler une nouvelle vie à sa librairie [...] , dans laquelle les intellectuels eurent plaisir à pénétrer.“

⁵³ Entringer 2005, S. 49: Henri Entringer erwähnt in diesem Zusammenhang die Rahmenproduktion.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Koltz/Thill 2008, S. 129.

⁵⁶ Eischen 2004, S. 41 ff.: Ende des 19. Jh. war die Stiftung des Musée J.-P. Pescatore als erstes Kunstmuseum gegründet worden mit dem Ziel, einen dauerhaften Ausstellungsort für die Kunstsammlung J.-P. Pescatore (1793–1855) einzurichten. Die luxemburgische Kunsthistorikerin Linda Eischen hat diese Suche nach einem geeigneten Ort und somit die ersten Schritte zur Schaffung eines Kunstmuseums bis hin zum ersten Scheitern des Unternehmens rekonstruiert. Seit dem 10.2.1872 provisorisch in der ersten Etage des Stadthauses unter der Betreuung durch Tony Dutreux, Neffe Pescatores, untergebracht und acht Jahren lang für die Öffentlichkeit zugänglich, wurde die Ausstellung stets unterbrochen: Wenn die Exponate ihren Platz zugunsten der Zeremonien im Stadthaus räumen mussten, wurden sie in den großen Saal des Athenäums in die Rue Notre Dame gebracht. Dennoch wurde die Sammlung um vier Gemälde erweitert – Ankäufe der Stadt Luxemburg durch Einsatz der von Pescatore vorgesehenen Erwerbsgelder. Den Bestrebungen Dutreuxs schien erst Jahre später Folge geleistet zu werden, als die Gemeinde Luxemburg 1927 durch die Regierung beauftragt wurde, ein Museum zu errichten, und vier Jahre später 1931 im Stadtrat ein Architekturwettbewerb ausgelobt wurde, den der luxemburgischen Maler und Architekte Paul Wigreux (1880–1960) gewann. Das Projekt wurde schließlich am 02.07.1933 von

Die Aufschiebung eines geplanten Bauvorhabens durch die zuständigen Behörden veranlasste bereits 1921 den luxemburgischen Schriftsteller Batty Weber, in seinem Abreißkalender zu beobachten: „Ein Verbrechen an der Bevölkerung aber ist es – ein Dauerverbrechen –, dass dieses Museum bis auf den heutigen Tag keine absolut öffentliche Angelegenheit geworden ist.“⁵⁷ Fast zwanzig Jahre später, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, wurde die wertvolle Sammlung völlig aus der Öffentlichkeit verbannt. Dazu ergriff Weber 1938 abermals das Wort, wobei er zugleich an die Situation der Sammlung Pescatore Anfang der 1920er-Jahre erinnerte: „Damals waren die Bilder des Museums noch im großen Saal des Stadthauses untergebracht, und die Pförtnerin machte einen liebenswürdigen Führer durch die Galerie. Heute weiß man nicht, wo die Bilder hingekommen sind. Es heißt, sie liegen irgendwo in einem Untergeschoss, in Kisten verpackt.“⁵⁸

Solche schwierigen Anfänge waren aber nicht allein dem „Musée J.-P. Pescatore“ vorbehalten. Ein in Luxemburg schlicht als ‚Musée‘ bezeichnetes Gebäude, das bislang zum Besitz der Industriellenfamilie Collart-Scherff gehörte, wurde 1922 zwecks Einrichtung eines Museums von der Regierung erworben.⁵⁹ Sein Werden sollte sich als ebenso kompliziert und langwierig erweisen wie der Bau des Pescatore-Museum.⁶⁰ Die Umbaumaßnahmen wurden von Paul Wigreux geleitet, demselben Architekten, der 1933 den vom Stadtrat ausgeschriebenen Wettbewerb zum Bau des Pescatore-Museums gewann. Es sollte bis 1939 dauern, dem 100. Jubiläumsjahr der Unabhängigkeit Luxemburgs, um das Museum zumindest „provisorisch“ fertig zu stellen. Zur Zeit seiner Entstehung war es keineswegs als Kunstmuseum konzipiert, sondern vereinte zwei Museen auf einmal: eines für die Bereiche

Dutreux unterschrieben, jedoch mit dessen Tod 1934 vorerst auf Eis gelegt. Es sollte bis 1949 dauern, bis die 1873 erbaute Villa Vauban durch die Stadt Luxemburg erworben wurde und die anschließend unternommenen Umbaumaßnahmen der neuen musealen Funktion zugute kamen.

⁵⁷ Zit. nach Eischen 2004, S. 262.

⁵⁸ Ebd., 261: Batty Weber, „Vom Provisorium Pescatore-Museum“ im Abreißkalender, 4.5.1921 bzw. 24.11.1938.

⁵⁹ Reinert 2002, S. 64 ff.: Die hier angeführte Veranschaulichung der Situation des „Musée“ gibt die Beobachtungen des Archäologen François Reinert wieder, der sich in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog mit der Situation des „Landesmuseums“ vor und während des Krieges „...et wor alles net sou einfach“ befasst hat. Seine Ergebnisse beruhen auf den museumsinternen Archiven und der „mündlichen Überlieferung“. Siehe dazu Luxemburg 2002.

⁶⁰ Auf welchen Umständen diese Schwierigkeiten beruhten, gilt es noch zu untersuchen. Genauere Angaben sind noch nicht bekannt. Ihre Berücksichtigung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

der Geschichte⁶¹ und eines für Naturkunde.⁶² In ersterem war unter anderem eine weitere Abteilung zur Folklore Luxemburgs vorgesehen.⁶³

Die Nachricht über die geplante Museumsgründung verbreitete sich rasch über die Grenzen Luxemburgs hinaus. Der Stadt Luxemburg wurden einige Werke durch vorwiegend deutsche Kunsthändler zum Ankauf angeboten, worauf unter Punkt 2. 3. genauer eingegangen wird.

2.1.2 Das luxemburgische Kunstschaffen der 1930er-Jahre

Die repräsentativen Salons des Cercle Artistique umfassten zu jener Zeit die Medien Malerei, Bildhauerei, Grafik und Kunstgewerbe, wobei die Malerei am stärksten vertreten war.⁶⁴ Der Salon von 1936 vermittelt eine Vorstellung von der Größe dieser Ausstellungen: 21 Künstler beteiligten sich mit 88 Bildern.⁶⁵ Die luxemburgische Bildhauerei war in geringem Maße vertreten, bezeugte ihre Präsenz aber mit „einigen hervorstechenden Persönlichkeiten.“⁶⁶

In einem Pressebericht wird erwähnt, dass „von jeher immer einzelne unserer Künstler von den festen Wegen abgewichen“ sind und dass es „nicht die schlechtesten gewesen“ sind. Der Artikel endet mit der Feststellung, dass „manche über unsere Grenzen hinaus bekannt geworden“ sind, und führt als ein Beispiel Joseph Kutter (1894–1941) an, „der einen europäischen Ruf besitzt.“⁶⁷

Die Malerei ist in der luxemburgischen Kunstproduktion bislang das dominierende Medium und Joseph Kutter nimmt bis heute die Rolle des luxemburgischen Nationalmalers ein. Keinem anderen Künstler sind derart viele Ausstellungen gewidmet worden, noch dazu in mehreren Ländern. Sein Werk, das etwa 1000 Gemälde und Zeichnungen umfasst, befindet sich heute zum größten Teil im Musée National d’Histoire et d’Art (MNHA) in Luxemburg und ist als einziges von Seiten der luxemburgischen Kunstgeschichte vollständig aufgearbeitet

⁶¹ Dabei bildete die reiche archäologische Sammlung des Großherzoglichen Instituts den bedeutendsten Teil der historischen Abteilung.

⁶² Le Brun-Ricalens 2002, S. 78 ff.: Diese Situation währte bis 1988.

⁶³ Die Bezeichnung „Landesmuseum“, wie sie später von den Nationalsozialisten eingeführt wurde, liegt hiermit nicht so fern.

⁶⁴ AZ 1936/20, S. 4: Diese Beobachtung lässt sich besonders gut am Beispiel des Salons des CAL von 1936 nachvollziehen. Es sei hier darauf hingewiesen, dass in der luxemburgischen Presse derartige Feststellungen nur selten anzutreffen sind.

⁶⁵Ebd.

⁶⁶ AZ 1936/23, S. 4.

⁶⁷ Ebd.

worden.⁶⁸ Kutters eigensinnige Malweise, die eine melancholische Neigung aufzeigt, bringt ihm den Titel eines „Luxemburger Expressionisten“ ein.⁶⁹ Sein besonderer Stil soll anhand der Analyse zweier Gemälde verdeutlicht werden.

Abb. 1 und Abb. 2⁷⁰

Joseph Kutters figürliche Malerei und Zeichnungen zeigen Menschen – sowohl Einzelpersonen als auch Menschengruppen –, die in ihren eigenwilligen Haltungen verschlossen wirken. Bei den in Ölfarbe auf Leinwand verewigten Orten handelt es sich meistens um Innenräume – ein wohnliches Umfeld, in das jedoch nur wenig Tageslicht einzudringen scheint. Oft ist der Gesichtsausdruck der Dargestellten nicht eindeutig zu verstehen, weil die Sinnesöffnungen der Protagonisten nicht vollständig abgebildet sind. Ihre Präsenz zeichnet sich auch nicht durch ihre Gestik aus; eher ist ihr Ausdruck dem expressiven Einsatz kräftiger Farbtöne zu verdanken. Der Maler versteht es, mittels eines pastosen Auftrags leuchtender Farben die dargestellten Menschen mit ihrem Umfeld zu verweben. Im Gemälde *Innenraum mit den drei Personen*⁷¹ heben sich die bleichen, skizzenhaften Gesichter einer Personengruppe und ihre nicht minder stilisierten Gliedmaßen – eingekleidet in Textilen mit experimentellen Kombinationen von Mustern in intensiven Farben – vom Dunkel des sie umgebenden Wohnzimmers ab; zugleich scheinen ihre Körper aber fest in ihrer Umgebung verwurzelt zu sein. Diese Gleichzeitigkeit, die, trotz der Abstrahierung der Figuren, wie eine Momentaufnahme wirkt, entsteht durch die Wiederholung von bestimmten Farbmustern an unterschiedlichen Stellen im Bild. Auf diese Weise springen dem Betrachter Signale von grellem Zinnober-Rot ins Auge, etwa von der die isolierte Person am linken Bildrand schmückenden Schleife oder vom Teppich, auf dem sie steht.

⁶⁸ Zur biographischen Darstellung seines Lebens und Werkes siehe Anhang A. Siehe auch Koltz/Thill 2008. Allein 14 retrospektive Einzelausstellungen wurden ihm außer in Luxemburg an folgenden Orten zuteil: 1946: Brüssel; 1948–49: Amsterdam; 1951: Paris; 1953: Leverkusen; 1961: Trier, Ixelles, Antwerpen, Charleroi; 1986: Paris und 1995: Berlin.

⁶⁹ Luxemburg/Berlin 1995: Diese Bezeichnung stammt von dem luxemburgischen Kunstkritiker Joseph-Émile Muller. Siehe hierzu den Titel seines einführenden Textes im Ausstellungskatalog zur 14. Retrospektive im Schloss Charlottenburg in Berlin. Kutter begann, das luxemburgische Kunstleben und die Berichterstattung der lokalen Presse zu dominieren, nachdem er 1924 von seinem Studien- und Arbeitsort München nach Luxemburg zurückgekehrt war. Es waren die Auseinandersetzungen über die ästhetische Rezeption seiner Werke und nicht zuletzt seine Initiative zur Gründung der Secession, die seine Rolle als Vorreiter in der Entwicklung der luxemburgischen Kunstauffassung bestimmten. Neben J.-E. Muller trug auch der belgische Kunstkritiker und Ausstellungsmacher André de Ridder durch seine Schriften dazu bei, dass Kutter und sein Werk in der Öffentlichkeit nicht nur akzeptiert wurden, sondern sich etablieren konnten.

⁷⁰ Siehe Anhang B.

⁷¹ Koltz/Thill 2008, S. 374. Kat. 256. *Intérieur aux trois figures*, 1940, Öl/Leinwand, 90 x 125 cm, MNHA, Luxemburg.

Im Einzelporträt *Das Holzpferd*⁷² kann eine ähnliche Wirkung der farblichen Behandlung des Dargestellten beobachtet werden. Ein kleiner Junge, der mit großen, dunklen Augen und leicht geneigtem Kopf aus dem Gemälde herausblickt, hat ein Holzpferd bestiegen, dessen schmächtiger, weißer Leib durch den Unterbau und die am unteren Bildrand verankerten roten Räder gestützt wird. Hier lässt sich der Innenraum durch die subjektive Umdeutung bestimmter Farbsignale durch den Künstler erahnen. Der Ausdruck des Jungen wird nicht nur durch den Einsatz von warmen Farbtönen in seiner Kleidung, sondern auch durch die Vereinigung zweier gegensätzlicher Haltungen erlangt. Der nachdenkliche frontale Blick aus überdimensionierten Augen kontrastiert mit den schlaff herunterhängenden Beinchen, an deren Ende seine Füße in roten Pantoffeln, trotz zum Boden zeigender Fußspitzen, den gelben Unterbau des Reittiers nicht zu berühren vermögen.

2.1.2.1 Stil(e)

Nach diesen einleitenden Bildanalysen wird im Folgenden untersucht, welche Kunstströmungen in der luxemburgischen Malerei und Bildhauerei der Zwischenkriegszeit vorherrschend in Erscheinung traten.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die luxemburgischen Maler sich durch Kutters Werke inspirieren ließen. Gleichzeitig lässt sich aber auch nicht ignorieren, dass ein gewisses Konkurrenzdenken anwuchs.⁷³ In der Presse war man sich einig, dass die gesamte luxemburgische Malerei vom Impressionismus regiert wurde. So bestätigte etwa Albert Nothumb in seiner Lobrede auf den Beitrag der Professoren zur luxemburgischen Kunst Folgendes:

*L'impressionisme provoqua chez nous une belle floraison d'oeuvres et d'artistes. Il amena la vogue du paysage qui a résumé longtemps les aspects de notre peinture luxembourgeoise. L'impressionnisme ne fut, d'ailleurs, guère réalisé chez nous à l'état pur. Des éléments réalistes y ont toujours été intégrés. Ces éléments s'affirment surtout chez les peintres de portraits et de fleurs comme F. d'Huart et P. Blanc, mais ne manquent pas dans les œuvres des paysagistes. La plupart des peintres qui relèvent de l'impressionisme se sont exclusivement consacrés au paysage. Ce sont ceux qui nous ont révélé la beauté de nos sites.*⁷⁴

Die Maler selbst jedoch sahen es anders. In einem Interview äußerte sich H. Rabinger über die Kunstströmungen der Vorkriegszeit: „Ich muß gestehen, von Strömungen war nicht viel zu

⁷² Ebd., S. 364 Kat. 236. *Le cheval de bois*, 1937, Öl/Leinwand, 115 x 100 cm, MNHA, Luxemburg.

⁷³ Koltz/Thill 2008, S. 99 ff.: Neben der biografischen Auslegung gibt das Kapitel *L'époque de la Sécession 1924–1930* Einblick in die Zustände in den Ausstellungen des CAL in den 1920er-Jahren und den in der Presse spürbaren Kleinkrieg zwischen Künstlern.

⁷⁴ Luxemburg 1939, S. 233 f.

verspüren, besonders nicht von modernen Richtungen. [...]“ Auf die Frage, ob denn die jungen Künstler damals nicht begannen, den akademischen Fesseln zu entchlüpfen, entgegnet er:

Allerdings, die Einstellung der Schule forderte unseren Widerspruch heraus. Wir versuchten es auf eigene Faust, besuchten auch noch Privatateliers. Es blieb beim Impressionismus der Zeit. Viel Plein Air mit Lichteffekten, weniger Linie als Farbe. Im Stillen bereitete sich jedoch der Expressionismus vor, um nach dem Krieg plötzlich wie ein Sturm über Deutschland loszubrechen. Jeder wurde davon ein wenig angesteckt. Man hatte die „Naturkopiaterei“ gründlich satt, man sehnte sich nach „Problemen“. Und dann war in diesem Impressionismus zuviel Unwahrheit, zuviel Effekt. Das zeichnerische Können zählte nicht. Abgesehen von einem gründlichen Studium der Farben hat er uns nicht viel hinterlassen. [...] Aber ich glaube dennoch nicht fehl zu gehen, wenn ich sage, dass es zum integralen Expressionismus in unserem Falle nie gekommen ist. [...] Ich will gern gestehen, daß ich vom Impressionismus das herübergeholt habe, was mir als das Gute erschien, möchte aber die Verinnerlichung, die der Expressionismus gelehrt hat, nicht missen. [...] Es fällt mir recht schwer, anzunehmen, daß Künstler reine „Expressionisten“ oder „Impressionisten“, „Futuristen“ oder Fanatiker der Sachlichkeit sein müssen entweder – oder. Aber dessen bin ich mir sicher, daß es Menschen sind und daß es unter ihnen Pathetiker gibt und Skeptiker, Agitatoren und Einsiedler, Träumer und Hirnmenschen, auch kühne Entdecker zu nie gesehenen Welten, aber dieser sind wenige.⁷⁵

Mit den Stilfragen jener Epoche erging es dem Maler Jean Schaack ähnlich, wie er im Interview in der AZ bekennt:

Nach und nach erging es mir dann, wie den Jungen von damals im Allgemeinen. Das Erlebnis des Impressionismus als Abwehr gegen die nüchterne naturalistische Kunst und gegen den Unverstand der Nachbeter der Klassik war bereits verflacht, dessen Sachwalter waren von der *École de Fontainebleau* schon allzu weit entfernt, waren Epigonen geworden. Es brach mit unwiderstehlicher Gewalt eine neue Zeit heran mit neuen Ideen, mehr Bruch mit alten Traditionen, mehr Willen zu neuem Gestalten. Natürlich folgten wir diesen Kunstrichtungen, die arg durcheinander schwirrten und vor allen Dingen etwas umstürzen wollten. Wenn wir heute, nach beinahe 20 Jahren, dahin zurück denken, steht diese Zeit vor unsrer Augen als eine fruchtbare Periode, trotz ihrer Ziellosigkeit, denn sie brachte die verrottete und hochmütige Idee des „Nichtskannbessersein“ zu Fall und schuf einen jungfräulichen Boden für die neue Saat, die damals ausgestreut wurde.

Des Weiteren bekennt er sich auch nicht einseitig zum Impressionismus: „[...] Der Impressionismus nahm uns doch hin, wie alle unserer Generation. Mit Paris hatte ich damals keinerlei Verbindung, aber sonderbarerweise sind auch meine Arbeiten von damals nicht so sehr mit dem deutschen Impressionismus verwandt als mit der Art der Franzosen.“⁷⁶

Wie anhand der Aussagen dieser luxemburgischen Maler deutlich wird, sind ihre Malstile demnach als Mischformen zu betrachten, wobei sich in den Gemälden der einzelnen Künstler dennoch ein bis zwei Tendenzen die Waage halten wie etwa bei Rabinger der Einfluss des Kubismus und des Expressionismus.⁷⁷ Die kubistische Tendenz kommt dabei besonders in den Stilisierungen der Raumaufteilung zum Vorschein, während der Einfluss des Expressionismus sich vor allem im satten Farbspektrum abzeichnet. Es sei hier angemerkt, dass der Einfluss

⁷⁵ AZ 1935/4, S. 7: Atelierbesuch bei Harry Rabinger.

⁷⁶ AZ 1936/51, S. 4: Atelierbesuch bei Jean Schaack.

⁷⁷ Scuto 1989, S. 72.

der Akademien eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des Stils spielte.⁷⁸ Es liegt schließlich nahe, den Begriff des „expressiven Realismus“ bei der stilistischen Erörterung des luxemburgischen Kunstschaaffens anzuwenden. Dieser wurde durch den deutschen Kunsthistoriker Rainer Zimmermann geprägt, um die Malerei bestimmter Künstler als ein und derselben Generation zugehörig zu kennzeichnen.⁷⁹ Seine Beobachtungen betreffen dabei allerdings vornehmlich den deutschsprachigen Raum. Es handelt sich nicht um einen „Stil“ im eigentlichen Sinne, sondern um die Gruppierung von bestimmten Tendenzen im Werk einzelner Künstler, die sich als eine Antwort auf den Expressionismus interpretieren lässt.

Infolge der abstrakten Strömungen in der Malerei und Grafik vor 1920 setzten vor allem die Künstler, die zwischen 1890 und 1905 geboren wurden, vermehrt auf realistische Akzente in ihren ansonsten einer expressionistischen Farbpalette entsprungenen Werken. Zimmermann verweist in erster Linie auf das „Vermächtnis“ Paul Cézannes (1839–1906), der als vorrangiges Vorbild verstanden werden kann.⁸⁰ Die Komponenten Realismus und Expressionismus bilden in diesem Zusammenhang jedoch epochenübergreifende Prinzipien, die auch bei späteren Generationen wieder in Erscheinung traten, sei es gemeinsam oder einzeln. Meiner Auffassung zufolge kommt im Falle J. Kutters der Bezug zum expressiven Realismus nicht allein durch stilistische Parallelen zustande, sondern beruht ebenso stark auf seiner freundschaftlichen Verbindung zu drei deutschen Malern, die Zimmermann in seiner Studie erfasst und die Kutter bereits 1926 in den Salon vom CAL eingebracht hatte: die Münchener Maler Otto Geigenberger, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar.⁸¹ Letzterer ist als

⁷⁸ Zimmermann 1994, S. 52: Rainer Zimmermann verortet eine generelle Dominanz der realistischen Malerei an den Kunstakademien, während er an den Kunstgewerbeschulen einen Einfluss in Richtung der abstrakten Kunst beobachtet.

⁷⁹ Siehe hierzu: Zimmermann 1994: In den Akademien lehrten in den 1920er-Jahren noch zahlreiche Professoren, die mit der impressionistischen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden waren. Die Bezeichnung „verschollene Generation“ lässt sich dadurch erklären, dass die Maler, die Zimmermann dieser Tendenz zugeordnet hat, nach Ende ihres Studiums sich nicht nur vor der Mauer der Weltwirtschaftskrise und der Arbeitslosigkeit wiederfanden, sondern sie wurden kurze Zeit später auch den Repressionen der Hitler-Diktatur ausgesetzt. Während nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die Expressionisten und die ungegenständliche Malerei in der Öffentlichkeit rehabilitiert wurden, verschwanden die Künstler des expressiven Realismus erstmals in den Schatten. Es ist wichtig, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass eine hohe Anzahl ihrer Werke oftmals dem vernichtenden Bombenfeuer der Kriegsjahre zum Opfer gefallen war.

⁸⁰ Ebd., S. 25 ff.: Doch galten die Werke Vincent van Goghs (1853–1890) und Edvard Munchs (1863–1944) ebenfalls als bedeutende Referenzen.

⁸¹ Koltz/Thill 2008, S. 12: Expressionistische Tendenzen verortet E. Thill zunächst in Kutters Landschaften und Blumenstillleben anhand einiger Bildbeispiele (Cat.Nr. 126, 133, 134, 139, 145, 169, 173, 186, 195, 197, 205, 208 und 209, S.309ff.) und stellt die Verbindung zum *Vlaminck d'après 1918*, her. S 21: Bezüglich des Münchener Umfelds Kutters der 1920er-Jahre erwähnt er eine mildere Form des Expressionismus in den Werken der Maler Karl Caspar, Julius Heß und Josef Scharl, wobei er auf zwei Publikationen verweist: Horst G. Ludwig: „Vom Blauen Reiter zu Frisch gestrichen. Malerei in München im 20. Jahrhundert, Hugendubel, München 1997 sowie Stéphanie Barron (Hrsg.): *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, Prestel, München 1989. Von einer Zuordnung Kutters zu den Künstlern des expressiven Realismus ist jedoch bislang abgesehen worden.

Erneuerer der spirituellen Kunst bekannt. Er unterrichtete an der Münchener Kunstakademie.⁸² Die Rolle der bayerischen Hauptstadt wird in Kapitel 2.2. noch genauer beleuchtet werden.

Die luxemburgische Malerei der Zwischenkriegszeit wurde, mit einer einzigen Ausnahme, vornehmlich durch die Figürlichkeit⁸³ bestimmt.⁸⁴ Führte man an dieser Stelle eine Statistik an, käme an erster Stelle die Landschaft, während das Porträt und das Stillleben sich den zweiten Platz teilen würden.

Die Bezeichnung „Heimatkünstler“ für die Urheber jener figurativen Ölbilder von meist kleinem bis mittlerem Format, deren bildliches Repertoire vor allem Luxemburgs Gegenden oder Szenen aus dem Arbeitsalltag in der Eisenindustrie beinhaltete, liegt nicht allzu fern. In einem Artikel des luxemburgischen Schriftstellers Pol Michels in den *Cahiers Luxembourgeois* aus dem Jahr 1928 werden zum Beispiel zur Beschreibung der Malerei Jean Schaacks, eines „einfachen Malers elementaren Geschehens“, Worte von schwerer Bedeutung verwendet: „Die Seele dieses bäuerlichen Menschen ist tief mit dem Blut der Scholle verknüpft.“ Gleich im Anschluss schlägt die Stimmung um in tiefe Melancholie, die in luxemburgischen Kunstkritiken keine Seltenheit darstellt: „Es schauen seine Augen dich an, als ob sie von einem Regen von Tränen gewaschen seien [...]“.⁸⁵

In einem 1934 erschienenen Bericht und Interview mit dem jüdischen Landschaftsmaler Guido Oppenheim (1862–1942), der im Konzentrationslager Theresienstadt ums Leben kam, herrscht eine ähnlich schwülstige und pathetische, jedoch noch mystischere Atmosphäre in der Erfassung der künstlerischen Intentionen des Malers. Zu ihnen gehöre „vor allen Dingen eine innige Verbundenheit mit der Landschaft“, die wiederum darauf beruhe, dass „das äußere Antlitz der Erde jeder Mensch erkennen und sich den ästhetischen Eigenschaften einordnen kann. [...] G. O. hat sich seiner inneren Natur entsprechend zu der Landschaft hingezogen gefühlt. Jahrzehntelang hat er nun alle Wege unseres Landes abgeschritten und wo der

⁸² Siehe hierzu: CAL 1926, S. 9: Le Cerle Artistique s'efforcera de donner cette année un éclat particulier à son salon. Il s'est, dans cette intention inspiré d'une double idée: grâce à une Rétrospective d'art luxembourgeois il réssuscitera le passé, grâce à la participation d'artistes étrangers d'avant-garde, il indiquera les formules probables de l'avenir. S. 14: Kat. 23. Carl Caspar, Marie-Madeleine; Kat. 24. Marie Caspar- Filser, Paysage; S. 15: Kat. 30. Otto Geigenberger, Paysage de la Haute-Bavière. Leider sind im Katalog nur von zwei der 314 Ausstellungsstücke, einschließlich der kunsthändlerischen Beiträge, Abbildungen enthalten, u. a. von einem Linolschnitt des luxemburgischen Malers Nico Klopp.

⁸³ Der Begriff Figürlichkeit ist hier gleichzusetzen mit „figurativer Malerei“. Der ebenso nahe liegende Ausdruck „Figuration“ wird nach dem Zweiten Weltkrieg im Sammelbegriff „Neue Figuration“ verwendet, der alle Kunstrichtungen bezeichnet, die die Abkehr von der abstrakten Malerei propagierten. Um Verwechslungen zu vermeiden, werden in dieser Arbeit daher nur die zwei erstgenannten Ausdrücke gebraucht.

⁸⁴ Siehe ferner unter Punkt 2.1.2.1 Théo Kerg und die Gruppe *Abstraction-Création*.

⁸⁵ Auszug aus einem Text, den P. M. in den CL 1927–1928/6 (*L'art des jeunes*), S. 473 ff., veröffentlicht hatte.

Augenblick ihn ins Herz der Natur schauen ließ, fügte er mit Stift und Pinsel in die Züge und Farben eines Bildes die Seele, die in dieser Stunde zu ihm redete [...].“⁸⁶

Die *Paysagistes* stellten den größten Teil der Maler in den Kunstschaufen und jeder von ihnen schien sich auf eine bestimmte Region spezialisiert zu haben. Oppenheim war ein Maler des Öslings, während Jean-Pierre Beckius und Jos Sunnen die Mosel ins Bild setzten. Zu Ersterem berichtet Leo Lommel, Bischof von Luxemburg zwischen 1956 und 1971, im *Luxemburger Wort (LW)*, dem Sprachrohr der Kirche und der Rechtspartei, anlässlich des Todes des Malers 1947⁸⁷: „Am liebsten ging er an den Moselrand, dort fühlte er sich wirklich daheim. Das Moseltal von Wasserbillig bis Temmels war ihm in seiner großen Weite und in allen seinen wechselnden Stimmungen vertraut. Besonders seine gedämpfte, silberne oder goldene Atmosphäre. Seine Moselbilder, vor allem die späteren, offenbaren seine Vorliebe für die silbergrauen, duftigen Corottöne.“⁸⁸

Dagegen bezeichnete der luxemburgische Kunstkritiker Joseph-Émile Muller (1911–1999)⁸⁹ 1935 eine Ausstellung J.-P. Beckius bei Bradtké als „typisch bäuerlich konservative, also

⁸⁶ AZ 1934/23, S. 10: *Unser Interview*.

⁸⁷ Léon Lommel (1893–1978), Priester und Doktor der Philosophie mit Lizenziat in Theologie unterrichtete 1923–1941 im Diözesenpriesterseminar in Luxemburg Philosophie und sakrale Kunst. Während des Zweiten Weltkrieges wurde er nach einem Verhör durch die Gestapo nach Frankreich abgeschoben und half luxemburgischen Widerstandskämpfern. Siehe hierzu: <http://www.cathol.lu/Die-Kirche-im-Grossherzogtum.html> (3.2.2010) und <http://www.kirchenlexikon.de/l/lommel.shtml> (03.02.2010).

⁸⁸ Beckius 2006, S. 49 ff. sowie LW 31.10.1947: *Kulturelles Leben*.

⁸⁹ Muller 1999: In seinem autobiografischen Rückblick mit dem Titel *Zuerst im Schatten, dann im Licht*, der kurz vor seinem Tod erschien, berichtet Muller von seinem Werdegang als „Sohn eines Gipsers“ (S. 17) zum „gewissenhaften aber unbefriedigten Beamten“: Nach Abschluss seiner Gymnasialstudien wurde Muller im Mindestalter von 18 Jahren Beamter in der Sozialen Versicherungsanstalt mit dem „Ehrgeiz“, seine „Berufsarbeit sorgfältig zu verrichten“. Als Bücherliebhaber wirkt er „in den Augen“ seiner Kollegen als ein „Sonderling (den sie nicht belächelten: er wirkte ernst und überzeugt [...])“ (S. 24 f.). Weil es J.-E. M. bedauert, nicht „Professor“ werden zu können, „ein Beruf“, der ihm „gefallen“ hätte, schreibt er „viel aus Unzufriedenheit. Seine Inspirationen bezieht er zum großen Teil aus der deutschen Literatur: „Schon als Gymnasiast interessierte ich mich ja nicht nur für das Schulprogramm. Außer Rilke, und zum Teil, [...] um seinem Einfluß zu entgehen, las ich deutsche Expressionisten. Bereits 1928 kaufte ich mir die Anthologie ‚Verse der Lebenden‘ (Ullstein Vlg.), die Gedichte enthält von Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl, Franz Werfel u. a. Mich berauschte besonders Gottfried Benn, obwohl das Schreckliche bei ihm nicht fehlte. [...] Meine Bewunderung für diesen Autor, dessen Gedichte ich noch heute zum Teil auswendig kenne und mir gerne zitiere, stammt aus jener Zeit.“ Aber auch französische Schriftsteller wie André Gide, Paul Valéry und Charles Baudelaire zeigen ihm, dass „Intelligenz, Überlegung, bewußtes Arbeiten für den Schriftsteller [...] nicht weniger wichtig seien als die Inspiration“ (S. 36). J.-E. M. erhält auch Anregungen in der Buchhandlung von Emil und Lily Marx (S. 26). Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 bekundet er seine Sympathie mit den vor Hitler geflüchteten Exil-Schriftstellern (*Für die deutsche Emigrantenliteratur*, S. 55 f.), ohne jedoch selbst einer Partei beizutreten. Vielmehr versuchte er, das „politische Geschehen mit mehr innerem Anstand zu beobachten“ (S. 59). Seine „ersten Kontakte mit der Kunst“ erhält er 1930 mit dem Erwerb eines Kunstbuches über Edvard Munch (S. 61. f.). Im Salon des CAL von 1932 ist er von der „Originalität von einer Stärke“ beeindruckt, die den Bildern von J. Kutter innewohnen. Seine „Anfänge als Kunstkritiker“ macht er 1934 mit einem Ausstellungshinweis auf die Werke des deutschen Bildhauers Edi Hermanutz (S. 64 f.). Dieser schlägt vor, Kutter im Atelier zu besuchen. Fortan wird er zum regelmäßigen Kritiker der luxemburgischen Kunstsparte. Während der NS-Herrschaft in Luxemburg gleicht sein Schicksal „dem so vieler anderer

reaktionäre Malerei [...], die gefühlsmäßig wie technisch 30, 40 Jahre zurückliegt“ und griff gleichzeitig den Kunstkritiker des *Luxemburger Worts* an, der von dem Künstler als größten lebenden luxemburgischen Maler gesprochen hatte:

Hat man je einen gleicherweise schmierigen, widerlichen, weil maß- und scham- und verantwortungslosen Schreiber vor sich gehabt? Einen der augenscheinlich ohne Zusammenhang mit den Unterlagen drauflosgeschwatzt und -geschwafelt hätte, dem in größerem Maße der Sinn für den Wert des Wortes, für Folgerichtigkeit im Denken abgegangen wäre?⁹⁰

Auch an dem Salon des CALs 1935 fand er keineswegs Gefallen:

[...] bis auf einige eine erweiterte ‚stille Auktion‘, bis auf einiges eine Sammlung von Gegenstücken zur Tapete, zu den Fenstervorhängen, zu den Lampenschirmen einer kleinbürgerlichen Salle-à-manger. Natures mortes (wörtlich verstanden), natures cuites, natures confites, natures à la crème, zubereitet auf die bekannte süße-Maria-zu-lieben-Manier, leicht, bekömmlich, das Leben ein Keks, ein Pudding in der Gartenlaube der Welt.⁹¹

Mullers Situation als Kunstkritiker war „eigentlich ideal“, so schrieb er in seiner Autobiografie: „Niemand konnte versuchen, mich zu beeinflussen, niemand hemmte mich, wenn ich meine Absicht offen äußern wollte.“⁹²

Als Muller im selben Jahr erneut Kutter bejubelte, zwei andere luxemburgische Maler (Rabinger und Schaack) aber angriff, weigerte sich das *Escher Tageblatt* fortan, seine Texte zu publizieren. Es sollte sich dabei allerdings um eine Pause handeln, die bis 1939 andauerte: Kurz nach Beginn des Zweiten Weltkrieges nahm er seine Arbeit als Kunstkritiker bei derselben Zeitung wieder auf.⁹³

Eine kritische Position zum luxemburgischen Kunstschaffen Mitte der 1930er Jahre vertrat auch der luxemburgische Journalist und Schriftsteller Frantz Clément (1882–1942).⁹⁴

Staatsbeamten.“ [...] „Es kam zwar vor, daß ich noch dies oder jenes schrieb“ (S. 77 f.). Als Beispiel zeigt Muller ein paar Gedichte, die sich auf den Krieg beziehen. Zudem verfasst er „im Geheimen“ ein Buch über Kutter, welches er „gerade noch“ vollenden kann, bevor er mit seiner Frau nach Niederschlesien zwangsumgesiedelt wird; aus welchem Grund dies geschieht, bleibt unausgesprochen (S. 85). „Ein neues Leben“ beginnt, „als der Krieg vorbei“ ist „und wir Ende Mai 1945 nach Hause zurückkehren“ dürfen. Das Buch über Kutter wird publiziert und Muller übernimmt in Oktober 1945 einen „neuen Posten“ als „Chef du service d'éducation esthétique“ am Landesmuseum. Von da an befasst sich Muller vornehmlich mit „Luxemburger Kunst in Frankreich, französische Kunst in Luxemburg“ (S. 89). Im diesem Sinne baut er die Kunstsammlung des Museums auf und wird kurz vor seiner Pensionierung eingeladen, als „Chargé de cours und Gast-Professor im luxemburgischen Cours universitaire sowie an der Universität Salzburg zu unterrichten“ (S. 103). Seine Vorlesungen wie seine Publikationen betreffen vor allem die Moderne mit Schwerpunkt auf Frankreich.

⁹⁰ ET 1935/23. 3., S. 6: Eine Gemäldeausstellung – Eine Kunstkritik

⁹¹ ET 1935/1.6., S. 6: „Der Salon 1935“

⁹² Muller 1999, S. 66.

⁹³ Koltz/Thill 2008, S. 184.

⁹⁴ F. Clément war nach dem Ende des Ersten Weltkrieges Chefredakteur beim *Escher Tageblatt* (ET) und Mitbegründer der *Cahiers Luxembourgeois*. Seine politische Aktivität, die in seinen Artikeln (Pseudonym: Erasmus) im ET zum Ausdruck kam, richtete sich vor allem gegen die Verbreitung des Faschismus in Europa. Als Luxemburg 1940 von den Nationalsozialisten besetzt wurde, stand Clément ziemlich oben auf der Fahndungsliste. Er wurde 1941 von der Gestapo verhaftet und ins KZ Dachau gebracht, wo er 1942 hingerichtet wurde.

Anlässlich des *Salons* des CAL von 1937 berichtete er über die zur Routine gewordene Landschaftsmalerei:

Wann wird die Leitung unseres Kunstvereins einsehen, daß bei der schmalen Selektionsbasis unseres Ländchens ein alljährlicher Kunstsalon mit ca. 100 Bildern die schlimmsten Inflationsgefahren mit sich bringt. [...] Die Landschaftsbilder der Heimat stehen als Stoffgebiet an erster Stelle. Sie werden vielen Besuchern Sympathie abgewinnen, mehr durch den Wert des Motivs als durch die eigenartige Behandlung derselben. Es ist mir unangenehm, das sagen zu müssen, aber ich glaube, es tun zu dürfen, weil ich keineswegs entmutigen, sondern bloß zu Besserem anfeuern will. Man darf unsere Künstler, denen es durchweg nicht an Talent fehlt, nicht dahin bringen, daß sie voreilig mit sich und ihrem Schaffen zufrieden sind.⁹⁵

Das andere im Salon stark repräsentierte Bildthema war die Arbeit. In der Malerei wurde sie nicht nur aus subjektiver Initiative der Künstler illustriert, sondern in den Auftragsarbeiten der offiziellen Kunst auch in hohem Maße u.a. vonseiten der luxemburgischen Regierung vorgegeben.⁹⁶ Das Verhältnis zwischen bildender Kunst und industrieller Revolution in Luxemburg, genauer gesagt im Gebiet der roten Erde, wurde 1989 – im Rahmen einer Jubiläumsausstellung zur 150-jährigen Unabhängigkeit – erstmals durch den Historiker Denis Scuto erörtert.⁹⁷ In seinem Aufsatz reflektiert er über einige Gemälde der Sammlung der Stadt Esch-sur-Alzette. In diesen Werken beobachtet er eine Entwicklung in der Darstellungsweise des Arbeiters im Zuge der zunehmenden Industrialisierung vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er-Jahre. Sein erstes Beispiel sind Arbeiterszenen Eugène Moussets (1877–1941), der sich in Luxemburg bis dato als Landschafts- und Porträtmaler einen Namen gemacht hatte. Anhand dieser Szenen, die der Künstler, Scuto zufolge, 1908 auf Bestellung von Industriellen hin gemalt hatte, erarbeitet Scuto eine interessante These über die Darstellungsweise des Arbeiters vor der Entstehung der Arbeiterbewegung von 1916: Die identische Kleidung und die fehlenden individuellen Gesichtszüge verleiten Scuto zu der Annahme, dass Mousset die Arbeiterklasse aus der Perspektive des Chefs in Augenschein nehme.⁹⁸ Im Anschluss daran führt er als Beispiel Rabinger an, dem er einen starken Einfluss der sozialen Zustände zuschreibt. Scuto erinnert daran, dass Rabinger die Hauptstadt der Roten Erde Esch-sur-Alzette als wichtige Inspirationsquelle in seinem Schaffen erachtete, wie dieser selbst in einem Interview in der AZ bekannte:

Den entscheidenden Einfluß hat auf meine Kunst mein langjähriger Aufenthalt in Esch gehabt: Ich habe dort im Umgang mit den Menschen, in der Berührung mit der Umgebung und in der besonderen Atmosphäre eine vollkommene Wandlung erfahren. Die Härte der Landschaft, die rauhe Offenheit der

⁹⁵ AZ 1937/21, S. 7.

⁹⁶ Dieser Vorgang wird im Kapitel 2.2.2. zur luxemburgischen Kunst der Weltausstellungen der 1930er-Jahre weiter vertieft.

⁹⁷ Scuto 1989, siehe ferner: Esch-Alzette 1989.

⁹⁸ Scuto 1989, S. 72.

Menschen und der laute Gang der Tage gehören zusammen und können nicht spurlos an uns vorübergehen, wenn wir suchen, sie mitzuerleben.⁹⁹

Das subjektive Lebensumfeld stand bei der Motivwahl somit an erster Stelle, und die Individualität der luxemburgischen Maler offenbarte sich vor allen Dingen in der Stilisierung ihrer erlebten Realitäten. Die metaphysische Malerei (*Pittura Metafisica*) – von etwa 1910 bis Mitte der 1920er-Jahre – und der seit 1920 von Paris aus strahlende Surrealismus wiederum schien in Luxemburg wohl nur einen einzigen Maler inspiriert zu haben: Foni Tissen, dessen Gemälde allerdings auch Eigenschaften der Neuen Sachlichkeit aufzeigen.

Abb. 3

Ein anderer Ausdruck, der oft als Synonym des Realismus Verwendung findet, ist der Naturalismus. Er verpflichtet sich der veristischen, sprich der „richtigen“ oder naturgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit und wird an dieser Stelle und für diese gesamte Untersuchung vermieden außer bei der stilistischen Erörterung der luxemburgischen Bildhauerei weiter unten in der vorliegenden Arbeit¹⁰⁰.

Die Entwicklung der luxemburgischen Kunstgeschichte, vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist derart eng mit den politischen und sozialen Ereignissen des Landes verzahnt, dass rein kunsttheoretische Beobachtungen im Rahmen dieser Arbeit keine Relevanz besitzen würden.¹⁰¹ Diese Feststellung lässt sich anhand der luxemburgischen Auftragskunst zu den Weltausstellungen der 1930er-Jahre, die weiter unten besprochen wird, hervorragend veranschaulichen.

Die Abstraktion in der Malerei wiederum kannte in Luxemburg einen einzigen Vertreter. Der Maler, Bildhauer und Kunsthistoriker Théo Kerg (1909–1993) vollzog in den 1930er-Jahren die Abnabelung vom Konkreten in seiner Malerei. In Paris, wo sich zu Beginn der 1930er-Jahre das Zentrum der internationalen künstlerischen Avantgarde herausgebildet hatte, trat er 1934 der Pariser Gruppe *Abstraction-Création* bei.¹⁰² In Luxemburg fand seine Kunst keine Akzeptanz. Anlässlich des *Salons* des CAL von 1936 ist in der AZ vermerkt:

⁹⁹ AZ 1935/4, S. 7: Atelierbesuch bei Harry Rabinger.

¹⁰⁰ Röhrl 2003. Zur Bedeutung und historischen Entwicklung dieser Terminologien siehe die Abhandlung Boris Röhrls zur Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus.

¹⁰¹ Im weiteren Verlauf (Kapitel 3.1.1.) werden sie lediglich dazu herangezogen, um die idealen Vorgaben der arteigenen Kunst im Nationalsozialismus zu verorten.

¹⁰² Siehe hierzu Münster/Paris 1978, S. 192. Im Katalog zu einer Retrospektive der Gruppe *Abstraction-Création* (1931–1936) in Münster und Paris sind die Biographien aller Mitglieder alphabetisch aufgeführt und mit Werkbeispielen versehen. Im *Cahier annuel* Nr. 4 der Gruppe ist T. Kerg mit Abbildungen einiger seiner abstrakten Werke und einem Begleittext vertreten.

Es ist dann der junge Draufgänger Theo Kerg anwesend, mit zwei Bildern, die äußerst keck ihre Anwesenheit in die feierlich stillen Säle kundtun. Man möge nicht erschrecken, denn Theo Kerg hat es früher viel ‚schlimmer‘ getrieben. Er war bis an die äußerste Grenze der künstlerischen Auffassung vorgedrungen und vielleicht darüber hinaus. Denn wir verbinden mit künstlerischem Ausdruck immer noch irgend etwas Gegenständliches, und das hatte Kerg streng abgetan; nun ist er in dieser Beziehung besser geworden; er sucht sich in einer Sprache auszudrücken, die ja nicht schlecht klingt, und vielleicht früher oder später ein klangvolles Verständigungsmittel werden wird.¹⁰³

Dieser Pressebericht ruft Erinnerungen an die Schau des CAL aus dem Jahr 1934 wach, nach deren Ende Kerg seine abstrakten Bilder in Fetzen zurück erlangt haben soll. Hierzu wird in den Pariser *Cahiers d'art-documents* Folgendes geschildert: „*Les premières peintures abstraites qu'il expose au Luxembourg provoquent la raillerie et l'hostilité. On va même jusqu'à les lacérer.*“¹⁰⁴

Abb. 4

Das Medium der Bildhauerei war – ähnlich dem Kunsthandwerk, insbesondere der Kunstschlosserei – in Luxemburg gewissermaßen dem kunstgewerblichen Berufszweig angegliedert. Mit ihrem Hauptvertreter Michel Haagen (1893–1943) fand sie ebenfalls Einzug in die Ausstellungen des *Cercle Artistique*.¹⁰⁵ Die Bildhauer waren in weitaus geringerer Zahl als die Maler zugegen. In einem Interview des luxemburgischen Journalisten Emile Marx (1899–1964) mit Claus Cito gibt dieser an, im Hauptberuf „Kreuzemacher“ zu sein.¹⁰⁶ Als Bestandteil der Architektur oder von Denkmälern verpflichtete sich die Steinskulptur oder die Bronzeplastik ausschließlich der Figürlichkeit und erbrachte den Ausdruck einer scheinbar zeitlosen realistischen Darstellung, allerdings mit einem hohen Anspruch an die veristische Wiedergabe in der Darstellung von Menschen. In demselben AZ-Beitrag zu Cito erfahren wir: „Das Werk muss wieder wirken, wie es in der Antike gewirkt hat, ohne die Notwendigkeit bestimmter Aufstellungsbedingungen. [...] Nehmen Sie Barlach: wenn man ihn mit richtigen Augen anschaut, sieht man, daß er die Natur wohl kennt, daß sie auch in seinem Werk steckt, und doch welche ungeheure Einfachheit!“¹⁰⁷

¹⁰³ AZ 1936/22, S. 6.

¹⁰⁴ Kerg 1955, S. 1.

¹⁰⁵ M. Haagen hatte nach seinen Studien in Straßburg und München eine Kunstschlosserei im Stadtteil Limpertsberg gegründet. Seine Werke fanden vor allem in den 1930er-Jahren Einzug in die offizielle Kunst, u. a. in den luxemburgischen Pavillons der Weltausstellungen Paris (1937) und New York (1939).

¹⁰⁶ AZ 1934/13, S. 10: Atelierbesuch bei Claus Cito.

¹⁰⁷ Ebd.

Auch Albert Kratzenberg wird das Zertifikat eines „waschechten Zünftigen der edlen Kunst“ ausgestellt. Diese soll „von jeher, seit dem Höhepunkt der griechischen Kultur und vordem schon als die vornehmste“ gelten.¹⁰⁸

Auffallend ist, dass in den Presseberichten zur Skulptur die Erörterung der Stile nicht im Vordergrund steht. Umso mehr scheint der oben erwähnte Begriff „Naturalismus“ an Bedeutung zu gewinnen, weil die wichtigste Eigenschaft der luxemburgischen Bildhauerei, vor allem in der Herstellung von Bildnissen, darin besteht, die wahren Umrisse des menschlichen Körpers dreidimensional umzusetzen sowie die tatsächlichen Gesichtszüge einer Person wiederzugeben. Für Kratzenberg ist daher der menschliche Körper das Objekt des „immer währenden Studiums.“¹⁰⁹ Auch Cito gehört jener Generation an, „denen der Naturalismus als künstlerisches Evangelium gelehrt wurde.“¹¹⁰ Der Künstler selbst räumt dazu ein: „Man wird den Naturalismus schwer los. Man hat uns auf der Akademie immer wieder auf das Detail gehetzt. Wie falsch das war, wurde uns damals schon bewusst, ohne aber dagegen anzukommen: es genügte, daß man die Lage der Plastik veränderte, damit sie vom Licht gefressen wurde.“¹¹¹

Während das Medium der Malerei oft im subjektiven Erleben verankert war, spielte die Bildhauerei seit jeher eine wichtige Rolle in der offiziellen Kunst und als Trägerin politischer Botschaften, die das alltägliche Leben der Bevölkerung begleiteten. Als hervorragendes Beispiel aus der Gattung der Monamente eignet sich das 1922 von Cito geschaffene *Monument du Souvenir* auf dem Konstitutionsplatz in der Hauptstadt – im Volksmund „Gëlle Fra“ genannt.

Abb. 5 und Abb. 6

Die Frauenfigur aus vergoldeter Bronze, die als zeitlos wirkende Siegesgöttin im flatternden Gewand auf der Spitze eines Obelisken aus Granit auf den Zehenspitzen stehend einen Kranz hochhält, wurde wegen der besonders reizvollen Hervorhebung ihrer Weiblichkeit in der luxemburgischen Öffentlichkeit bereits mehrfach zum Stein des Anstoßes. Die Errichtung des Denkmals geht auf einen 1920 veranstalteten Wettbewerb zurück, der eine Gedenkstätte für jene Mitbürger vorsah, die in den Armeen der Entente zwischen 1914 und 1918 ihr Leben

¹⁰⁸ AZ 1935/49, S. 4.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ AZ 1934/13, S. 10.

¹¹¹ Ebd.

gelassen hatten.¹¹² Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird veranschaulicht werden, wie im Nationalsozialismus mit diesem Symbol der Unabhängigkeit Luxemburgs verfahren wurde.

In der luxemburgischen Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind Frauen in der Kunst fast ausschließlich nur als Motiv präsent. Die einzige weibliche Vertreterin unter den bildenden Künstlern war die „Blumenmalerin“ Lily Unden (1908–1989), die während der NS-Zeit durch ihr politisches und soziales Engagement in Luxemburg viel Anerkennung fand.

2.1.2.2 Artistes-Professeurs

Die Künstler Luxemburgs lassen sich gewissermaßen in zwei Kategorien unterteilen.¹¹³ Die erste Gruppe umfasste die unabhängigen Künstler, die ihren Unterhalt durch den Verkauf ihrer Arbeiten oder durch die Ausführung von Aufträgen bestritten.¹¹⁴ Sie hat nur sehr wenige Vertreter.¹¹⁵ Der zweiten Kategorie gehören viele an, und zwar all jene Maler und Bildhauer, die ein regelmäßiges Gehalt durch die Ausübung eines Berufes erhielten. Letztere sind in den meisten Fällen im Lehrbetrieb angesiedelt, vornehmlich in Gymnasien oder auch in Industrie- und Handelsschulen (*Écoles industrielles et commerciales*) sowie in der sogenannten Handwerkerschule (*Handwierkerschoul* oder auch *École des arts et métiers*), wobei der berufliche Status dem einer Verbeamtung entspricht.

Anders als in Luxemburgs Nachbarländern stellten die Kunstrehrer den größten Teil der Protagonisten der luxemburgischen Kunstgeschichtsschreibung.¹¹⁶ Dass die Rolle des Kunsterziehers oftmals verkannt und seine künstlerische Tätigkeit nicht ernst genommen wird, ist eine Feststellung, die jeder Publikation vorangestellt ist, die sich mit dem beruflichen

¹¹² Vgl. Braun-Beck 1995, S. 41: Ausgangspunkt für die Querelen in der Presse war vor allem die „reinste Nudität“ der vergoldeten Bronzefigur, die eine „ästhetisch-künstlerische Ungeheuerlichkeit“ darstellte.

¹¹³ Diese Beobachtung ist auch heute noch aktuell.

¹¹⁴ Als freie Maler arbeitete neben J. Kutter auch Jean-Pierre Beckius.

¹¹⁵ Vgl. Entringer 1991, S. 45: Es ist interessant, wie Jahrzehnte später ähnliche professionelle Strukturen das luxemburgische Künstlerdasein einrahmen. Henri Entringer führt jedoch drei Kategorien an, indem er die beiden obengenannten um die Gruppe der Hobbymaler ergänzt: „En premier il y a beaucoup d'amateurs pour qui la peinture ne consiste qu'un violon d'Ingres [...] et qui n'ont la prétention ni de participer aux manifestations artistiques les plus en vue ni de devenir artistes indépendants.“

¹¹⁶ Spang 1980, S. 238: In einem Bulletin zum 75-jährigen Bestehen der Association des professeurs de l'enseignement secondaire et supérieur du Grand-Duché de Luxembourg (APESS), zählt Paul Spang in seinem Artikel „L'Enseignement Secondaire sous l'occupation Allemande (1940–1944)“ für das Jahr 1940 folgende Schuleinrichtungen auf: die fünf staatlichen Gymnasien Athénée de Luxembourg, Gymnase de Diekirch, Gymnase d'Echternach, Lycée de Jeunes Filles de Luxembourg und Lycée des Jeunes Filles d'Esch-sur-Alzette; das private Gymnasium École privée de Sainte-Sophie; die École industrielle et commerciale de Luxembourg und die École industrielle et commerciale d'Esch-sur-Alzette.

und kulturellen Status der *Artistes-Professeur* befasst und einen Überblick über deren öffentlichen künstlerischen Aktivitäten geben will.¹¹⁷ Ein Beitrag J.-E. Mullers zur Kunstkritik in Luxemburg offenbart jedoch bezüglich des Kunstschaftens der Lehrer ein gewisses Maß an Verachtung:

Weshalb sollte der Erzeuger elender Kunst anderen Gesetzen unterstehen als der Hersteller elender Bürsten? Niemand wird doch darum gebeten Kunst zu schaffen. Niemandem ist es noch verübt worden, wenn er nicht malte. Keinem ehrbaren Zeichenlehrer, keinem stillen Beamten ist es noch vorgeworfen worden, wenn er den Musen den Hof nicht machte oder es bloß im abgeschiedenen Kämmerlein tat. Es scheint, viele der Luxemburger „Kunst“-Erzeuger haben sich das nie überlegt. Sie wähnen, alle Welt müsse ihnen dankbar sein, nur weil sie einen Pinsel in die Hand nehmen.¹¹⁸

Dieser eher negativ eingefärbten Sicht stellt Albert Nothumb¹¹⁹ 1939 folgende Beobachtung abmildernd entgegen: „*Nos professeurs de l'enseignement secondaire ont pris une large part à l'effort de création artistique qui s'est développée chez nous depuis près de cent ans. Ils ont fourni la plupart des peintres les plus représentatifs des différentes écoles.*“¹²⁰ Nothumb strebt eine Kategorisierung der unterschiedlichen künstlerischen Intentionen der Kunstrehrer an und nennt eine Reihe von Namen, allerdings ohne eine nähere Begründung über seine stilistischen Zuordnungen abzuliefern:

*Les impressionnistes comptent dans leurs rangs André Thyes, Eugène Mousset, A. Wirion, P. Blanc, Jos. Oth, J.-P. Lamboray, Math. Reckinger, M. Runau, Dominique Lang, Ferd. d'Huart, Jos Strock. Parmi les constructeurs figurent Harry Rabinger et Jean Schaack. Quelques indépendants, Félix Glatz. Josy Meyers, P. Friob, se tiennent entre les deux groupes mais se rapprochent davantage des impressionnistes. Les jeunes comme Jean Thill, Théo Kerg, Joseph Probst font prévaloir des intentions décoratives.*¹²¹

Mitte der 1930er-Jahre ist die im CAL ausstellende junge Generation zum großen Teil an Luxemburgs Schulen berufstätig. Aus einem AZ-Bericht zum Salon von 1936 geht hervor, dass dieses Phänomen nichts Besonderes in Luxemburg darstellte. Lehrern wie auch Künstlern schien trotz der negativen Beurteilung durch einzelne Pressestimmen eine gleichwertige Rezeption der Arbeit in der Öffentlichkeit zu widerfahren. Dies galt sowohl für einen „jungen Zeichenlehrer“ wie Josy Meyers als auch für einen jungen Bildhauer wie

¹¹⁷ Luxemburg 1939: Bereits 1939 wurde mit dem *Journal des Professeurs* anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Unabhängigkeit Luxemburgs über den Beitrag luxemburgischer Lehrer zum intellektuellen Leben in Luxemburg berichtet. (www.legilux.public.lu/leg/a/archives/1940/0033/a033/a033.pdf (13.10.2009)). Der Aufsatz Nothumbs über den Anteil der Lehrer an der luxemburgischen Kunst wurde maßgebend für sämtliche Veröffentlichungen zum Wirkungsfeld der Kunsterziehung und Kunstschaften wie z. B. der von der *Association des Professeurs d'Éducation artistique de l'Enseignement secondaire* (APEA) 1987 herausgegebene Band *Regard*. Darin wurde die Evolution der Programme im Sekundarunterricht veranschaulicht und über die Entwicklung des beruflichen Status des Kunstrehrers und seine Aktivität als Künstler Auskunft gegeben. APEA 1987.

¹¹⁸ NZ 193/1.8., S. 5.

¹¹⁹ Der Autor arbeitete im Regierungsrat für öffentlichen Unterricht und betreute u. a. die Reife- und Fähigkeitsprüfungen an den mittleren Unterrichtsanstalten.

¹²⁰ Luxemburg 1939, S. 232 ff.

¹²¹ Luxemburg 1939, S. 234.

Lucien Wercollier, der als „Professor“ an der Staatlichen Industrie- und Handelsschule in Luxemburg-Stadt wirkte.¹²²

Es sei an dieser Stelle noch abschließend auf ein Interview Harry Rabingers in der AZ hingewiesen, das mit der folgenden Bemerkung endet: „An seiner Kraftreserve zehrt die berufliche Tätigkeit unerbittlich, und es ist zu bewundern, dass sein Werk in diesem Ausmaß sich häuft, und die Energie, stets nach dem Gipfel zu drängen, ihn nicht verläßt.“¹²³ Im dritten Teil dieser Arbeit soll beleuchtet werden, wie diese berufliche Situation des Kunsterziehers von den Nationalsozialisten in kulturpolitischem Sinne dienlich gemacht werden konnte.

2.2 Internationale Beziehungen

„In dem von Frankreich, Belgien und Deutschland umgebenen Großherzogtum Luxemburg begegnen sich die lateinische und die germanische Kultur.“¹²⁴ Dieser Ausspruch Jean-Luc Koltz¹²⁵ weist darauf hin, dass die Stile im luxemburgischen Kunstschaffen sich mit denen der angrenzenden Länder vermischten. Neben den Bestrebungen der Künstler, sich über die Grenzen Luxemburgs zu begeben, um im Ausland zu studieren oder ihre Lebenserfahrungen anzureichern, kam es aber auch im Bereich der nationalen Kulturarbeit des Öfteren zu Berührungen mit der internationalen Szene, und zwar im politischen wie auch im kulturellen Sinne, wie an späterer Stelle noch erörtert werden wird. Es sei an dieser Stelle nur an die Entstehung monumentalier Werke von luxemburgischen Künstlern in den Pavillons der Weltausstellungen von 1937 und 1939¹²⁶ erinnert sowie an die propagierte Bedeutung der bildenden Künste Luxemburgs vor einem internationalen Publikum, die man so im nationalen Kulturleben nicht vorfinden konnte oder rückblickend vergeblich sucht.

Im Salon von 1926, der das 30-jährige Jubiläum des CAL feierlich beging, wurden erstmals eine größere Anzahl internationaler Positionen in die Ausstellung mit einbezogen. Die Präsenz von Werken ausländischer Künstler ging vorerst auf persönliche Beziehungen zwischen luxemburgischen und ausländischen Künstlern zurück, wie in Abschnitt 2.1.2. am Beispiel J. Kutters und seine Münchner Kollegen deutlich gemacht wurde. Im Folgenden wird zunächst von den Erfahrungen luxemburgischer Künstler an ausländischen Kunsthochschulen

¹²²AZ 1936/22, S. 4, AZ 1936/23, S. 4: (L. Wercollier).

¹²³AZ 1935/4, S. 7.

¹²⁴Jean-Luc Koltz in Luxemburg/Berlin 1995, S. 29.

¹²⁵Ehemaliger Kurator am Musée d'histoire et d'art (MNHA) in Luxemburg.

¹²⁶Siehe hierzu: Lorent 2010.

die Rede sein, wobei das Augenmerk besonders auf München als eine der herausragenden deutschen Kunststädte – besonders im Nationalsozialismus – gerichtet wird. Im Anschluss daran soll die zunehmende Politisierung der bildenden Kunst in den 1930er-Jahren anhand der künstlerischen Zeugnisse Luxemburgs in den Pavillons auf den Weltausstellungen von Paris (1937) und New York (1939) – den beiden letzten Weltausstellungen vor dem Zweiten Weltkrieg – untersucht werden.

2.2.1 Kunststudium im Ausland

Das Kunststudium wurde in Luxemburg in den meisten Fällen über die der Kreativität am nächsten stehenden Schule – die Handwerkerschule – eingeleitet, was E. Marx in einem Interview mit Joseph Kutter in der AZ zur folgenden Äußerung veranlasst: „Der Weg über die Handwerkerschule ist ja schon klassisch für unsere Künstler, und dann?“¹²⁷ Eine Antwort auf diese Frage lässt sich beispielsweise bei J.-L. Koltz finden: „Fehlende Hochschulstrukturen zwingen die luxemburgische Jugend, ihre Studien im Ausland fortzusetzen, und die geringe Größe des Landes fördert die Kontakte nach jenseits der Grenzen.“¹²⁸ Es ist bislang keine Statistik darüber geführt worden, welche Länder beziehungsweise welche Kunststädte bei den luxemburgischen Künstlern am beliebtesten waren.¹²⁹ Ein kurzer Blick auf ihre Biografien genügt jedoch bereits, um festzustellen, dass es in vielen Fällen mehrere Studienorte und mindestens zwei verschiedene Länder gewesen sind, von denen sich die jungen Künstler angezogen fühlten. Paris, München, Brüssel und Düsseldorf heißen die meistbesuchten Städte.

Der Wunsch der Künstler, das Kunststudium im Ausland, vor allem gleich in mehreren Ländern, zu absolvieren, tritt keineswegs erst in der Zwischenkriegszeit zutage. Er scheint vielmehr an eine Tradition anzuknüpfen, die der älteren Künstlergeneration schon als „natürlich“ erschien, ihr zu Eigen war, wie aus einem Interview des Malers E. Mousset hervorgeht: „Meine Studien bis 1903 machte ich in den drei Nachbarländern: Akademie der dekorativen Künste in Karlsruhe, Académie des Beaux-Arts in Antwerpen, Münchner

¹²⁷ AZ 1934/45, 4.

¹²⁸ Jean-Luc Koltz in Luxemburg/Berlin 1995, S. 29.

¹²⁹ Dieses Projekt befindet sich allerdings in Arbeit und soll nach Abschluss ein Itinerar zu den Studienorten mehrerer luxemburgischer Künstler beinhalten.

Akademie und endlich Ecole des Beaux-Arts in Paris.“¹³⁰ In Bezug auf das Studium der Malerei wird besonders häufig die Kunstakademie in München erwähnt. Was die Erlernung der Bildhauerei angeht, erweisen sich besonders Paris, Brüssel und Florenz als bevorzugte Studienorte, wie etwa für den Bildhauer Auguste Trémont (1892–1980), der seit seiner Studienzeit in Paris lebte: „Von dort aus sandte er hie und da seine Werke nach unserem Lande“,¹³¹ heißt es im Bericht in der AZ anlässlich seiner Teilnahme am Salon des CAL 1936.

Über die Eigenschaften und Eigenheiten der Akademien in München und Paris notierte Harry Rabinger folgendes:

Damals studierten einige Kameraden in München, denen ich mich anschloß. Ein Semester hielt ich es auf der Akademie aus. [...] Ich fand mich in der Münchener Kunstgemeinde damals nicht daheim. Alles war so ganz anders als in Paris, viel steifer, und es herrschte eine Engherzigkeit, die uns allen schlecht passte. Dazu die Atmosphäre des ersten Kriegsjahres... Kurz nach dem ersten Semester packte ich meine Sachen und reiste heim in der Absicht, mich durch die Schweiz nach Paris durchzuschlagen. [...] Damals war die Reise nach Frankreich durch die Schweiz ein Wagnis sogar, wenn man ein Bankkonto besaß. Ein Freund, der mitfuhr, wurde an der Grenze richtig wieder abgeschoben, während ich unter steter Aufsicht der Polizei endlich in Paris ankam. Paris war nicht wieder zu erkennen. Man war ‚un étranger‘ an der ‚École des Beaux-Arts‘ wie überall. Ende Juli 1915, also nach etwa einem Semester, kehrte ich auf denselben Wege heim. Immerhin hatte ich Manches gelernt. Es blieb außer München nichts für mich übrig. Dort war ich dann mit Kutter, Noerdinger und Schaack bis 1918.¹³²

Auch Jean Schaack machte in einem Interview von 1936 den Ersten Weltkrieg für die Wahl seines Studienortes verantwortlich:

Der Krieg brach aus, der mir den natürlichen Weg nach Paris verlegte und so zog ich nach München. In vortrefflicher Gesellschaft übrigens, denn auch Jos. Kutter und Noerdinger [...] besuchten damals die Kunstgewerbeschule in München, wo der tüchtige Lehrer Julius Dietz amtierte. Unter andern Professoren genossen wir dort Unterricht bei Walther Thor, Knirr, Ungar, Potocki. Eigentlich war dieses Jahr die Vorstufe zur Akademie, die wir von 1916 bis 1919 besuchten. [...] Hatte ich in Straßburg die Technik gründlich erlernt und besonders einen Einblick in die dekorative Kunst erhalten, so war München damals die deutsche Stadt des Impressionismus. [...] Franz Stuck war damals noch der tonangebende Maler Süddeutschlands, kein Impressionist, aber ein einflussreicher Gegner der naturalistischen Kunst, der Habermann gehörte, jener bedeutende Maler des „Sorgenkind“, bei dem wir sehr viel lernten.¹³³

Kutter hatte ebenfalls München als prägend erlebt:

Ich hatte mich damals für eine gewisse Zeit in die typische akademische Richtung, für die eigentlich nur ein gutes Maß Routine erforderlich ist, festgerannt, jene Münchener Schule à la Leibl, der es nur auf die Form ankommt, darauf, daß das Bild gut modelliert ist. Der Umschwung kam durch einen Wiener Künstler, dessen Privatschule ich einige Zeit besuchte. Der machte mich auf die moderne französische Schule aufmerksam, die ich bisher noch nicht gekannt hatte. An diesem Umschwung war auch die Bekanntschaft mit den belgischen Malern maßgebend, die ich dann später in Brüssel kennen lernte. Wenn schon die Belgier das Malerische nicht so sehr pflegen. Ich glaube, de Ridder hat mich richtig charakterisiert, als er sagte, meine Malerei sei eine ganz natürliche Verbindung der flämischen mit der französischen Art.¹³⁴

¹³⁰ AZ 1938/17, S. 4. Bei diesem AZ-Interview ist Mousset weit über 60 Jahre alt.

¹³¹ AZ 1936/23, S. 4.

¹³² AZ 1935/4, S. 7. Atelierbesuch bei Harry Rabinger.

¹³³ AZ 1936/51, S. 4.

¹³⁴ AZ 1934/45, S. 4 f.

Auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 studierten einige Luxemburger noch in Deutschland. Der Maler Foni Tissen beispielsweise begab sich noch im Herbst 1937 nach München, wo er sich an der Technischen Hochschule für die Sektion „Zeichenlehramt“ einschrieb.¹³⁵ Im Sommer desselben Jahres waren die Ausstellung *Entartete Kunst* und parallel dazu das Haus der deutschen Kunst mit der *Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK)* eröffnet worden. Ferner waren Lehrer wie etwa Karl Caspar, der während Kutters Münchener Jahre noch an der Akademie der Bildenden Künste gelehrt hatte, als entartet verfemt und zur Kündigung ihres Postens gezwungen worden. Das Ausbildungsprogramm, das Tissen erwartete, schrieb sich gänzlich in den Geist des Nationalsozialismus ein und beinhaltete Themen wie zum Beispiel einen Medaillenentwurf zu den Olympischen Spielen.¹³⁶

Abb. 7

Anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin 1936¹³⁷ wurde ein Kunstwettbewerb ausgelobt, an dem nicht alle Länder teilnahmen. Frankreich beispielsweise befand sich nicht unter den Teilnehmern. Ob dies aus politischen Gründen geschah, ist nicht bekannt. Luxemburg wurde jedoch von fünf Künstlern repräsentiert.¹³⁸

Abb. 8, Abb. 9 und Abb. 10

Die Graphiken des im selben Jahr verstorbenen Jean Jacoby wurden ausgezeichnet.

¹³⁵ Welter 1996, S. 26 f.

¹³⁶ Ebd., S. 29: F. Tissens Skizzenbuch enthält eine kleine Zeichnung, die dem Stil und der Bildsprache der NS-Zeit nachempfunden ist.

¹³⁷ Siehe hierzu: Berlin 1936: Dieser kunstpolitische Handgriff war nicht durch die Nationalsozialisten ins Leben gerufen worden, sondern er reihte sich in die Tradition der Olympischen Spiele ein. Der Gründer der Olympischen Spiele der Neuzeit, Baron Pierre de Coubertin, war bereits bei der Erneuerung der Spiele im Jahr 1894 „von dem Gedanken bewegt“ worden, auf den Olympischen Spielen der Neuzeit Muskeln und Geist, die seit langem Geschiedenen, nach dem Vorbild des Altertums wieder eng zu verbinden.“ In Antwerpen 1920 sollte sich sein Gedanke erstmals durchsetzen. 8 Nationen und 112 Arbeiten waren beteiligt. Die Einladung zum Kunstwettbewerb unter der Leitung des nationalsozialistischen Deutschlands wurde von 24 Nationen angenommen so dass ca. 900 Werke in den Wettbewerb traten. Ort der Ausstellung war das Messegelände, auf dem eine Halle von 4800 m² von Albert Speers Lehrer Heinrich Tessenow „für die Zwecke der Ausstellung künstlerisch gestaltet“ wurde. Zu den wettstreitenden Kultursparten gehörten neben den bildenden Künsten auch die Musik und Literatur.

¹³⁸ Ebd., S. 39: Von J. Jacoby wurden 17 Grafiken (Nr. 412 – 428) gezeigt, alle Arbeiten stammten dabei aus dem Jahr 1936: Nr. 412. *Start*, Wandbild für ein Klubheim; Nr. 413. *Kampf*, Wandbild für ein Klubheim; 1936; Nr. 414. *Ziel*, Wandbild für ein Klubheim; Nr. 415. *Rugby*; Nr. 416. *Fußball*; Nr. 417. *Straßenfahrer*; Nr. 418. *Abfahrtslauf (Ski)*; Nr. 419. *Diskuswerfer*; Nr. 420. *Eishockey*; Nr. 421. *Boxen*; Nr. 422. *Fußball (Eckballszenen)*; Nr. 424/28. Folge von Radierungen zum achten Gesang der Odyssee. Von J. Thill war ein Ölgemälde (Nr. 429) mit dem Titel *Rugby* eingereicht worden. Die Sparte „Kunsthandwerk“ wurde von Maria Jacoby vertreten mit einem „Wandbehang“ auf Seide (Nr. 430, 1936): *Mädchen beim Kugelstoßen*. Den Bereich der Bildhauerei teilten sich Julien Lefevre mit dem Werk *Außer Kampf gesetzter Boxer* (Nr. 431, 1934) und Wenzel Profant mit *Hürdenlauf* (Nr. 432, 1936).

Neben Studien im Ausland haben luxemburgische Maler ihre Fertigkeiten auf Reisen verfeinert. Hoch im Kurs standen das Mittelmeer oder die Landschaften Frankreichs. Ein Kriterium für die Auswahl des Aufenthaltsortes war wohl die eigentümliche Landschaft in Verbindung mit vorteilhaften klimatischen Bedingungen, wie eine journalistische Impression aus der *Luxemburger Zeitung* (LZ) 1932 wiedergibt:

*Depuis un certain temps, bon nombre de nos artistes, dégoûtés de la grisaille crasseuse de nos brumes quotidiennes, vont demander à des cieux plus clairs des inspirations plus limpides et plus joyeuses. [...] Le Midi est un maître incomparable et étonnant sorcier. [...] Beckius n'a jamais été plus original qu'à son retour de Rome ; Lamboray et Glatz nous sont revenus de la Côte d'Azur, plus riches, plus harmonieux, plus conscients de leur art.*¹³⁹

Auch Jean Schaack zog es nach Ende seines Studiums nicht gleich wieder nach Luxemburg: „Eigentlich hatte ich meine Studien 1919 abgeschlossen, aber ich kehrte damals noch nicht nach Hause zurück, sondern fand eine Gelegenheit Venedig zu besuchen. Über Kärnten, Tirol und den Brenner zogen wir nach Italien zu einer Studienreise besonderer Art, denn es wurde alles getrieben, nur kein Studium.“¹⁴⁰

2.2.2 Luxemburgische Künstler auf einer Weltausstellung

Die 1930er-Jahre beschreiben eine Dekade zwischen Krise und Krieg, einsetzend mit dem Börsenkrach im Oktober 1929 und endend mit der internationalen Mobilisation im Sommer 1939. Historiker wurden später dazu verleitet, jene Zeit im Rückblick als bedrohlich zu kennzeichnen und den Nationen eine gleichermaßen politische wie kulturelle Aufrüstung zu bescheinigen, bei bestimmten Nationen gar in besonders hohem Maße.¹⁴¹ Vor diesem Hintergrund bieten sich vor allem die drei letzten Weltausstellungen vor dem Zweiten Weltkrieg – Brüssel (1935), Paris (1937) und New York (1939) – als politische Stimmungsbarometer an. Im Rahmen dieser internationalen Begegnungen manifestierte sich die Selbstdarstellung der totalitären Regimes (Deutschland, Sowjetunion, Italien) und der Vereinigten Staaten als Großmächte vor allem in der Verquickung zwischen Kunst und

¹³⁹ Luxembourg 1984, ohne Seitenangabe.

¹⁴⁰ AZ 1936/51, S. 4.

¹⁴¹ Namhafte Ausstellungen haben sich in den letzten zwanzig Jahren mit der Beziehung zwischen Kunst und Politik bzw. Macht beschäftigt. Dabei sind die Merkmale einer Propagandakunst nicht nur hervorgehoben, sondern auch katalogisiert worden, stets mit kritischem Blick auf den internationalen Vergleich: 1. In den 1980er-Jahren: *Die Axt hat geblüht ... – Europäische Konflikte der 1930er-Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde* in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (1987). 2. In den 1990er-Jahren: *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945* in der Hayward Gallery in London bzw. im Deutschen Historischen Museum in Berlin (1996), sowie *Années 30 en Europe-Le temps menaçant* im Musée d'art de la Ville de Paris (1997). 3. Seit 2000 und damit am aktuellsten: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen* im Deutschen Historischen Museum in Berlin (2007). Diese Ausstellung bezieht beim internationalen Vergleich erstmals die USA mit ein.

Politik. Die eindrücklichsten Beispiele hierfür auf der *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* (1937) sind wahrscheinlich die beiden antithetischen Monumentalbauten der Sowjetunion und Nazideutschlands am Ufer der Seine mit ihren symbolträchtigen Bekrönungen – der Arbeiter und die Bäuerin, Hammer und Sichel vereinend auf der einen Seite, der das Hakenkreuz umkallende Reichsadler auf der anderen Seite – sowie Pablo Picassos Gemälde *Guernica*, das wohl am dramatischsten auf die zerrissenen Zustände des spanischen Bürgerkriegs Bezug nahm. Die Pariser Weltausstellung ist in diesem Sinne als „Konfrontation“ in die Annalen eingegangen, bei der die Politisierung der bildenden Künste ihren Höhepunkt erreichte,¹⁴² und erweist sich als „Bühne eines nie deutlicher in Erscheinung getretenen propagandistischen Schlagabtauschs, an dem sich 44 Länder beteiligten.“¹⁴³ Zwei Jahre später entstand auf amerikanischem Boden die *World of Tomorrow*. Dort wandelte das Publikum auf gigantischen Amüsiermeilen an futuristischen Utopien vorbei und kam dabei nicht umhin, zumindest einen kurzen Augenblick lang im polnischen Pavillon des Weltfriedens zu gedenken. Diesem Ort widerfuhr nach dem Überfall Polens durch die deutsche Wehrmacht am 01.09.1939 die ideelle Umwandlung zu einer „Pilgerstätte“ am Hudson River.

Angesichts des konkurrierenden Reigens der Großmächte auf der Weltausstellung von 1937 und des Siedepunktes in der Aufheizung des politischen Klimas während der letzten Schau dieser Art im Jahr 1939 scheinen andere teilnehmende „kleine Demokratien“ sich vorerst in den kühleren Schatten geduckt zu haben. Luxemburg, der wohl kleinsten in ihrer Mitte, wurde, unabhängig von ihren bescheidenen geographischen Dimensionen, eine großzügige Fläche zugeteilt – 2100 m² in Brüssel, ungefähr 1000 m² in Paris und 450 m² in New York.¹⁴⁴ Damit stand sie erstmals vor der Herausforderung, sich auf internationaler Ebene gleich dreimal in kurzen Zeitabständen um eine präzise Selbstdarstellung zu bemühen. Die Teilnahme des Großherzogtums an der Brüsseler Weltausstellung von 1935 erscheint im Rückblick hinsichtlich der Entwicklung der künstlerischen Medien zur Inszenierung einer öffentlichen Geltung wie ein Probelauf. Dies bestätigt ein Bericht in der AZ über die luxemburgische „Sektion“, entworfen von dem luxemburgischen Architekten G. Traus. Denn vor allem war es die Architektur, die es „bei diesem Wettbewerb von Monumentalbauten“ als Rahmengeberin mit den Pavillons anderer Länder aufnehmen sollte:

¹⁴² Kretschmer 1999, S.205 ff.

¹⁴³ Siehe hierzu auch: Schriefers 1999, S. 86 f.

¹⁴⁴ Dies entsprach der bebauten Fläche. Für Paris standen insgesamt 1900 m² zur Verfügung, und in New York bezieht sich die hier angegebene m²-Zahl auf die Fläche des Hauptausstellungssaales im Innern des Pavillons. Siehe hierzu Mousset/Degen 2010, S. 190, 208, 239 f., 241.

Naturgemäß besteht die Gefahr für kleine Länder wie Luxemburg, ins Hintertreffen zu kommen und schon aus rein materiellen Gründen gezwungen zu sein, sich bei einer Hintergrundrolle zu bescheiden. [...] Sagen wir gleich, dass wir bis heute keinen getroffen haben, der den Luxemburger Pavillon mit eigenen Augen sah, der nicht freudig erklärt hat, dass unser Land einen Pavillon besitzt, der sich neben denen der großen Länder getrost zeigen kann, dessen Äußeres sich schon durch seine Linienführung und besonders durch die Gestaltung seines monumentalen Einganges dem Besucher ins Auge drängt, ohne durch schreiende Übersteigerung zu verletzen.¹⁴⁵

Neben der Architektur als Rahmengeberin war in Brüssel ausschließlich das Medium der Skulptur vertreten, was besonders in den beiden wuchtigen, jeweils mit Reliefs verzierten Steinsäulen Auguste Trémonts, welche die Eisenbeton-Marquise flankierten, zum Ausdruck kam. Als Motive versinnbildlichten sie die zwei Haupterwerbsquellen des Landes, die Metallindustrie und die Landwirtschaft, und verkörperte gleichzeitig jenen Realismus, der Einzug finden sollte insbesondere in die Ausschmückung der in den 1930er-Jahren neu errichteten öffentlichen Gebäude im Süden Luxemburgs.¹⁴⁶

Abb. 11

Die Skulptur folgte nunmehr dem Prinzip der Monumentalität, was ganz und gar dem Zeitgeist der 1930er-Jahre entsprach. Dieses Prinzip sollte zwei Jahre später auch in den für den Ausstellungspavillon geschaffenen Gemälden angewendet werden. Bevor die gedankliche Reise zur nächsten Zusammenkunft der Nationen nach Paris fortgesetzt wird, ist es an dieser Stelle angebracht, einen kurzen Exkurs zur „monumentalen“ Kunst zu unternehmen. Dabei sollen die Charakteristiken einer Propagandakunst herausgearbeitet und eine klare Differenzierung zur sogenannten Tendenzkunst¹⁴⁷ unternommen werden.

Unter „Monumentalkunst“ versteh ich eine Skulptur oder Malerei von gewaltigem und imposantem Ausmaß. Mittels einer eingehenden Betrachtung der Verzahnung von Fragen des Stils und der Funktion mit jenen der Ideologie können bestimmte Wandlungen im Verhältnis zwischen Kunst und Öffentlichkeit sowie zwischen öffentlicher Kunst und Auftraggeberum offen gelegt werden. Die hierbei aufgedeckten vielschichtigen Botschaften lassen die Bezeichnung „Propagandakunst“ zu: Unter Propagandakunst versteh ich eine Kunstform, die das ausschließliche Ziel verfolgt, eine (Staats-) Macht zu kräftigen, indem der ikonologische

¹⁴⁵ AZ 1935/22, S. 6.

¹⁴⁶ So beispielsweise die Arbeiten Kratzenbergs am Giebel des neuen Rathauses in Esch-sur-Alzette. Siehe hierzu die Abbildungen in: AZ 1936/25, S. 20.

¹⁴⁷ Der Begriff „Tendenzkunst“ und sein Gehalt soll unter Punkt 3. 1. 2 genauer erörtert werden.

Gehalt¹⁴⁸ häufig in einem bestimmten Verständnis der Geschichte, des Begriffs der Nation oder der Verherrlichung überragender individueller Leistungen verankert wird.¹⁴⁹

Paris, 1937

Auf der Pariser Weltausstellung kam in Luxemburgs Präsentation das Medium der Malerei voll zur Geltung. Es trat in ebenbürtige Erscheinung zum Medien-Duo Architektur und Skulptur, repräsentiert von dem schlanken und gleichzeitig soliden Längsbau des Architekten N. Schmidt-Noesen, über dessen gesamte Länge der Frontseite sich ein Flachrelief erstreckte – ein Gemeinschaftswerk luxemburgischer Bildhauer, darunter Kratzenberg und Léon Nosbusch. Den Entwurf lieferte der Maler Pierre Blanc. Während in der Empfangshalle der Künstler D. Etcheverry in einem realistischen Ölbildnis¹⁵⁰ die mild lächelnde Großherzogin Charlotte verewigt hatte, war der gesamte Umfang der oberen Wandsektion derselben Halle mit Gemälden des Pariser Malers P. Jouve bedeckt. Diese Gemälde bildeten luxemburgische Burgen und Schlösser ab. Das älteste Gemälde im Raum, eine Darstellung der Eroberung Luxemburgs durch die Truppen Ludwigs XIV. durch den flämischen Maler A. F. van der Meulen (1632–1690), einst Hofmaler des Sonnenkönigs, wurde aus Versailles entliehen. Im Ausstellungsraum selbst befand sich eine Konstellation monumentalier Malereien (4 x 6,30 m) des ebenfalls in Paris lebenden Malers L. Simon und schließlich auch die Werke von zwei luxemburgischen Malern.

In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass die realistischen Maler Jouve und Simon ihre Werke zur gleichen Zeit wie in der Pariser Schau in einer Ausstellung zur „französischen Kunst der Gegenwart“ in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin ausstellten.¹⁵¹ Zu den Beweggründen für die Durchführung dieser Ausstellung äußert sich der „Generalinspektor der schönen Künste“ und „Professor an der Ecole du Louvre“ Robert Rey:

Jedes echte Gefühl, jede reizvolle und gesunde Darstellung findet in der Malerei wie in der Bildhauerei ihr Echo. Außerdem hat die Welt-Ausstellung von 1937 einen so weitgehenden Ruf an die Talente ergehen lassen, daß fast alle, welche Besonderheit im Ausdruck sie auch haben mögen, dort ihren Platz finden. Junge Leute in dem Alter, in dem das große Verantwortungsgefühl erwacht und die Inspiration verzehnfacht, sehen, daß man ihnen höchst bedeutende künstlerische Aufgaben anvertraut, deren

¹⁴⁸ Siehe hierzu: Panofsky 2002.

¹⁴⁹ Siehe hierzu: Ades 1996, S. 50 ff., in: Berlin 1996.

¹⁵⁰ Siehe Koltz/Thill 2008, S. 222: Diese Auftragsarbeit war zugleich mit 45.805 luxemburgische *francs* (frcs) die kostspieligste. Ein Gemälde Kutters kostete dagegen 18.900 frcs.

¹⁵¹ Siehe hierzu Berlin 1937: Diese Ausstellung stand unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten Generaloberst Hermann Göring und des französischen Botschafters Exellenz André François-Poncet auf Anregung des letzteren, wie aus dem Vorwort des Katalogs hervorgeht.

Ausführung man früher nur weißhaarigen Meistern übertragen haben würde. Daher ergeben sich Gelegenheiten für fast alle, ihr höchstes Können zu erweisen, worin die einzige wahre Möglichkeit des Glückes liegt. Man könnte sagen, daß es praktischerweise kein verkanntes Genie mehr gibt oder keines, das nicht in der Lage wäre, sich bekannt zu machen. Dies ist, zeitlich wie räumlich, die Auswirkung der Umstände, denen die französische Kunst ihr gegenwärtiges Glück und ihre Verdienste verdankt.¹⁵²

Joseph Kutter, „der unbestrittene Erste unter unsren Künstlern“, schuf in seinen beiden Hochformaten mit einer ebenso expressiven wie realistischen Bildsprache „eigenartige, farbensatte und dennoch tiefdunkle“ Stadtansichten von Clerf und Luxemburg (jeweils 4 x 3,2 m). Harry Rabinger exportierte in seinem Gemälde *Terres Rouges*, „eine gewaltige, sehr schwierige, sehr ausdrucksvolle und im künstlerischen Sinne sehr hochwertige Komposition“, seinen stark vom Expressionismus beeinflussten Malstil nach Paris.

Abb. 12

Die meterhohen Friese weiterer luxemburgischer Maler – namentlich Jean Schaack, Felix Glatz und Josy Meyers – an den Oberwänden der Kantine des Pavillons, offenbarten die Lieblingsmotive der luxemburgischen „*Paysagisten*“. Doch im Gegensatz zu den Monumentalgemälden verfolgten sie die stilisierte Form der grafischen Plakatmalerei, die nicht zuletzt in den eingepassten Schriftzügen am unteren Bildrand zum Ausdruck kam.

Abb. 13

Durch die Dominanz der Malerei muss das Ambiente einer Kunstausstellung geherrscht haben, wenn auch die Einseitigkeit der Sujets – hauptsächlich luxemburgische Landschaften – sich in der Rezeption des Pavillons niederschlug: In einem Pressebericht über den „malerischen Anteil“ des luxemburgischen Pavillons wird nicht nur dessen Funktion als dekoratives Moment hervorgehoben, sondern ihm auch eine „erste Rolle als Werbemittel“ zugewiesen mit der Betonung, dass diese „großen Malereien eingehende Propaganda für den Tourismus in unserem Lande machen sollten“.¹⁵³ Ein eingehender Blick auf die primären und sekundären Sujets¹⁵⁴ sowie den Gehalt der Bildwerke einerseits und eine Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen der „offiziellen“ Kunst der Weltausstellung und den Glanzlichtern der „inoffiziellen“ innerhalb der luxemburgischen Grenzen im Jahr 1937 andererseits verrät

¹⁵² Ebd., S. 15. Die Schau enthielt 357 Werke von 129 Malern und 26 Bildhauern, darunter auch so prominente Namen wie Pierre Bonnard, Georges Braque, André Derain, Fernand Léger, André Lhote, Henri Matisse, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck, Édouard Vuillard und unter den Bildhauern Aristide Maillol.

¹⁵³ Ebd., S. 16.

¹⁵⁴ Panofsky 2002: Nach Erwin Panofsky können in einem Bildmotiv drei Schichten unterschieden werden. In kurzer Zusammenfassung bildet die erste das primäre Sujet, welches dadurch erfasst wird, dass man reine Formen identifiziert. Im sekundären Sujet werden künstlerische Motive mit Themen oder Konzepten verknüpft. Die dritte Schicht bildet die Erschließung der eigentlichen Bedeutung.

jedoch mehr: Die Tatsache, dass sich die einzigen Bildwerke mit politischen bzw. historischen Sujets – das Porträt der Großherzogin und das Historiengemälde von der Belagerung Luxemburgs – aus den Händen eines französischen sowie eines im Dienst des französischen Königs stehenden Malers stammten und sich zudem an der exponiertesten Stelle des Pavillons befanden, verbildlicht die pro-französische Haltung Luxemburgs. Bestätigt wird sie durch den ikonologischen Kontext, der u.a. durch einen Bericht des Herausgebers der *Cahiers Luxembourgeois*, N. Ries¹⁵⁵, in einer Sondernummer ebendieser Zeitung zur Weltausstellung bereits angedeutet wird. In geradezu beeindruckend offenkundiger Weise tritt sie in Erscheinung im Beitrag *Le Pavillon du Grand Duché de Luxembourg et sa portée symbolique* von J. Hansen, dem luxemburgischen Repräsentanten der *Alliance Française*. Dieser interpretiert die gesamte gestalterische Aufmachung des Pavillons im Hinblick auf die privilegierte Beziehung zwischen Frankreich und Luxemburg und verweist dabei auf die Verbindungen mehrerer luxemburgischer Künstler zu Frankreich.¹⁵⁶ Das *Livre d'Or*, ein von J. Hansen gestaltetes goldenes Ringbuch mit Schildpattringen in limitierter Auflage, das in seiner hochwertigen Aufmachung, den zahlreichen Farabbildungen von den Gestaltungselementen des Pavillons sowie seinen Prägedrucken wiederum ein Kunstwerk im Medium des Buchdrucks darstellt, unterstreicht die Bedeutung der französischen Kulturarbeit für Luxemburg.¹⁵⁷ Diese wird unten näher erörtert.

New York, 1939

Zwei Jahre später stellte die New Yorker Weltausstellung mit ihrer Themenstellung im Bereich der neuen Technologien den wohl innovativsten Anspruch in der Geschichte der Weltausstellungen dar. Die Ausgestaltung des luxemburgischen Pavillons, der dieses Mal von der Ausstellungsleitung zur Verfügung gestellt worden war, oblag dem *Cercle Artistique*. In diesem Sinne überrascht es nicht, den bildenden Künsten abermals als dominantem Gestaltungselement zu begegnen. Ausschließlich luxemburgische Künstler wurden herangezogen, um Gemeinschaftsaufträge auszuführen. Es war vor allem die Monumentalität der Malerei, die die künstlerische Zusammenarbeit verlangte. Das 8 x 22 m große Gemälde

¹⁵⁵ CL 1937/7, S. 719 ff.

¹⁵⁶ Ebd., S. 741–746: Hansen betont u. a., dass der Sohn des Malers Pierre Blanc für Frankreich gefallen war.

¹⁵⁷ Paris 1937: Der Entwurf stammte von dem in Frankreich lebenden jüdischen Drucker Jacques Makowsky.

beispielsweise, das H. Rabinger, J. Schaack und J. Lamboray nach dem Entwurf des erstgenannten Malers schufen, zeigte auf mehreren jeweils 4 Meter hohen Bildsegmenten eine malerische Collage mit der Hauptstadt, Burgen aus dem Ösling und dem Erzland.

Abb. 14

Trotz der aus logistischen Gründen vorgenommenen Unterteilungen, gingen die Bildelemente fließend ineinander über, sodass viel Raum für Stilisierungen geschaffen wurde. An der gegenüberliegenden Wand befand sich ein weiteres Monumentalgemälde, von dem leider keine Abbildung vorliegt. Bei dem Bild, das u.a. „die Luxemburger Landschaft als Idylle und fruchtbare Erde und die Mosellandschaft in ihrer Besonderheit“ darstellte, handelte es sich ebenfalls um ein Gemeinschaftsprojekt dreier Künstler: F. Glatz, J. P. Calteux und J. P. Beckius.¹⁵⁸ Auch an den beiden Stirnwänden befand sich jeweils ein monumentales von drei Künstlern gemeinsam geschaffenes Bildwerk. Ihr gestalterischer Akzent ruhte auf dem kartografischen Aspekt: Während das erste von P. Blanc, J. Meyers und E. Probst Bezug auf Luxemburgs Geschichte nahm, fasste das zweite von T. Kerg, V. Jungblut und J. Thill Luxemburgs Sehenswürdigkeiten ins Auge. Die unteren Abschnitte der Längswände wurden mit Landschaftsgemälden von weiteren luxemburgischen Malern als „Ausfüllsel“ bestückt.¹⁵⁹

Das Medium Skulptur war in der Innenausstattung vor allem durch die Plastiken aus Gusseisen – von A. Kratzenberg, C. Cito, L. Wercoller und L. Nosbusch ausgeführt – vertreten. Die Plastiken mussten, trotz ihrer kolossalnen Dimensionen von 4 Metern Höhe, im Vergleich zur Malerei bescheiden wirken, zumal sie nicht freistanden, sondern in symmetrischer Aufstellung auf Steinblöcken an den Wänden des Raumes präsentiert wurden. Wie die vier Elemente stellten sie „teils realistisch, teils symbolisch“ die vier meist verbreiteten Berufe Luxemburgs in *Allegorien* dar: Arbeiter, Handwerker, Landwirtschaft und Weinbau.¹⁶⁰

Abseits des Hauptausstellungsraumes befand sich eine Fotowand S. Lutgens, gleichsam als Repräsentant eines neuen Mediums. Auf ihr waren „Episoden der Nachkriegszeit, als die Amerikaner in Luxemburg einzogen, und Szenen aus Luxemburgs Eisenerz-Industrie“ zu

¹⁵⁸ AZ 1937/16, S. 10.

¹⁵⁹ LW 1939/1.6., NZ 1939/16.6.: Die pejorative Bezeichnung der kleineren Gemälde als „Ausfüllsel“ taucht im Artikel des LW anlässlich der New Yorker Weltausstellung auf und wird von Joseph Emile Muller in der NZ vehement kritisiert.

¹⁶⁰ Ebd.

sehen.¹⁶¹ Die Konstellation der Bildwerke trug vornehmlich die Überschrift „Luxemburgische Landschaft“ mit dem Ziel „den reisefreudigen Amerikaner ganz gewiß zu uns her zu rufen.“¹⁶²

Es sei hier angemerkt, dass Luxemburg wegen des Ausfalls der finanziellen Unterstützung durch die Eisenindustrie beinahe die Teilnahme an dieser Weltausstellung abgesagt hätte, wenn nicht Michel Stoffel, der nunmehr Vorsitzender des CAL war, seinen Standpunkt vor dem Ministerrat auf vehementeste Art vertreten hätte:

Das Land war in Gefahr, es war unbedingt notwendig, einflussreiche, mächtige Freunde zu mobilisieren; die Annahme der amerikanischen Einladung drängte sich förmlich auf; es ziemte sich schon aus patriotischen Gründen an der World's Fair teilzunehmen: vielleicht würde die Karte Europas wieder einmal umgeändert werden und wahrscheinlich würden die Vereinigten Staaten auch dieses Mal ein gewichtiges Wörtchen mitzureden haben.¹⁶³

Während die Pressestimmen in den meisten Tageszeitungen sehr viel leiser sprachen als während der Berichterstattung über die Pariser Weltausstellung, warf der luxemburgische Kunstkritiker J.-E. Muller als Einziger ein kritisches Auge auf Luxemburgs Präsentation in New York. Indem er die weltpolitische Stellung der Vereinigten Staaten betonte, merkte er an, dass der luxemburgische Pavillon aufgrund der Auswahl der künstlerischen Medien in seiner Gestaltung „schlecht ausgerüstet“ sei, um „die Amerikaner auf Luxemburg hinzuweisen.“ Dann fuhr er fort:

[...] Er enthält, soviel ich weiß, nichts als eine Reihe luxemburgischer Landschaftsbilder, ein historisches „Gemälde“ (Johann der Blinde) und ein paar Plastiken. Und er soll touristische Propaganda für Luxemburg machen. Ich habe grundsätzlich nichts dagegen, daß man Touristen aus Amerika nach Luxemburg locken will. Ich erkenne auch an, daß es in diesem Augenblick, wo die Vereinigten Staaten eine so wichtige Rolle in der Weltpolitik spielen, von Interesse ist, die Amerikaner auf Luxemburg hinzuweisen, Ihnen zu sagen: ‚Bitte, hier ist ein Land, das nur einen ganz kleinen Raum einnimmt, und das trotzdem auf sein Eigendasein hält. Vergeßt es nicht, wenn Ihr Euch um Europa und die bedrohten Staaten kümmert. Nehmt Euch, nötigenfalls, seiner an!‘ Aber ich bin keineswegs sicher, daß der Pavillon, der jetzt in New York steht, diese Aufgabe zu erfüllen vermag. Er scheint mir dazu schlecht ausgerüstet. Er soll das Gesicht unseres Landes zeigen, doch weshalb bedient er sich dazu nicht des geeigneten Mittels? Weshalb hängen an seinen Wänden nicht künstlerische Photos, Photomontagen, sondern dilettantische Ölbilder? [...] Nur ein großes Kunstwerk ist nämlich imstande mehr zu sagen, als eine gute Photo. [sic] Es hat die Freiheit, zu gestalten, den Inbegriff einer Landschaft herauszuarbeiten, ein in allen Punkten bedeutsames Bild zu geben, während die Photo an ihren Gegenstand gebunden ist. [...] keine Photo hätte über Clerf das sagen können, was das große Gemälde von Joseph Kutter, im Luxemburger Pavillon auf der Pariser Weltausstellung bewies, wie eindringlich vergrößerte Photos zu sprechen vermögen. Wollte man in New York also für unsere Landschaften werben, so hätte man das gewiß besser durch Photomontagen erreicht. (Umso mehr als der einzige unserer Maler, der etwas wirklich Bedeutendes hätte schaffen können, nämlich Joseph Kutter, mit keinem Auftrag bedacht wurde!)¹⁶⁴

¹⁶¹ LW 1939/1.6.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Braun-Beck 1995, S. 102: Dieses Zitat entstammt einer mündlichen Überlieferung und kann daher nicht eingehend auf seine Richtigkeit geprüft werden. Staatsminister Pierre Dupong (1885–1953) soll darauf entgegnet haben: „*Da maacht déi Ausstellong, Här Stoffel, a maacht se esou bëllég ewéi méiglech.*“

¹⁶⁴ Muller ist der Hauptverfechter von Joseph Kutters Werk. Er beklagt sich über die Abwesenheit desselben in diesem großen Projekt. Es sei hier jedoch angemerkt, dass Kutter zu jener Zeit bereits sehr erkrankt war und

Ebenfalls kein gutes Wort hat Muller für Jhemp Michels übrig, der beauftragt worden war, die Ausgestaltung des Pavillons in New York zu koordinieren.

Herr Jhemp Michels hält sich nämlich für den Architekten des Luxemburger Pavillons in New York. [...] Man kann Herrn J. M. wohl nach fühlen, daß er ein starkes Bedürfnis hat, unter falscher Flagge zu segeln. Aber daß er daraufkäme, sich als Architekten des Luxemburger Pavillons in N. Y. auszugeben, wo dieser Pavillon von einem amerikanischen Architekten gebaut wurde, das hätten doch wahrscheinlich nur seine intimsten Freunde erwartet. Den meisten Luxemburgern dürfte es jedenfalls schwer fallen, zwei Amerikareisen auf Staatskosten und einige Ratschläge beim Anbringen von Bildern, beim Aufstellen von Plastiken als die spezifische Tätigkeit eines Architekten anzusehen. [...]

Im selben Artikel lobt er wiederum J. Kutter:

Ich werde ruhig fortfahren, Kutter unsren weitaus größten Künstler zu nennen; ich werde ruhig wiederholen, daß er noch lange nicht genug geachtet ist, im Vergleich zu den Dilettanten. Ich werde das tun, wie ich es bis jetzt getan, nicht Kutter zuliebe, sondern der Kunst wegen. Weil Kutter in Luxemburg augenblicklich der einzige ist, der auf derselben Ebene steht wie die führenden Maler des Auslandes. [...] Ich würde dasselbe tun, wenn Kutter Schmit hieße, Meyer Müller oder Jhemp Michels. [...]¹⁶⁵

Auch wenn Kutter in der New Yorker Weltausstellung nicht vertreten war, wurde ihm 1939 so manche Ehre zuteil. Seine künstlerische Position erhielt im selben Jahr einen Platz im Pavillon der Schönen Künste auf der Lütticher Wasserausstellung 1939; neben Werken „bedeutendster alter und neuer Meister (Rubens, Francois Clouet, Ruisdael, Boucher, Courbet, Corot, Renoir, Turner, Matisse, Marquet, Vlaminck, Friesz, Braque, Dufy, Dunoyer, de Segonzac, Permeke u. a.)“¹⁶⁶, wie in der *Neuen Zeit (NZ)* erwähnt wird. In den USA wurde er zudem im selben Jahr zusammen mit Rabinger geehrt. Die International Business Machines Corporation (heute IBM) mit Sitz in New York hatte von jedem der 79 Länder, in denen sie eine Filiale besaß, je zwei Bilder akquiriert und diese im Rahmen internationaler Ausstellungen in New York und San Francisco ausgestellt. Diese Idee ging auf Thomas John Watson (1874–1956), den Direktor der IBM und Präsidenten der Internationalen Handelskammer, zurück.¹⁶⁷ Während Kutters Gemälde *Château de Clervaux* in San Francisco ausgestellt wurde, befand sich Rabingers *Vue de Luxembourg* in der New Yorker Ausstellung.

Abb. 15

einen solchen Großauftrag mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht mehr hätte annehmen können. Siehe hierzu: Koltz/Thill 2008, S. 226.

¹⁶⁵ NZ 1939/15.6., S. 5.

¹⁶⁶ Siehe hierzu: NZ 1939/15.7., S. 4.

¹⁶⁷ Siehe hierzu: Koltz/Thill 2008, S. 224: In diesem Zusammenhang wird betont, dass diese Initiative keinen Einzelfall darstellt: Nach der Gründung der Stiftung des New Yorker Museum of Modern Art (MOMA) 1929 und nach der weltweiten Krise fanden zudem u. a. die Sammlungen Guggenheim, Gallatin und Chrysler ihren Ursprung. Des Weiteren ist eine Korrespondenz der belgischen Filiale Watson Business Machines Corporation de Belgique mit H. Rabinger erhalten, aus der hervorgeht, dass J. Kutter und er die Anfrage zur Akquisition bereits im Frühling 1938 erhalten hatten (Privatsammlung).

In beiden Ausstellungen wurden von einer Jury, in der sich die höchsten Autoritäten der Vereinigten Staaten befanden, die zehn besten Werke ausgezeichnet. In San Francisco nahm Kutters Gemälde den fünften Platz nach dem Portugiesen Carlos Botelho, dem Belgier Pierre Paulus, dem Spanier Salvador Dalí und dem Franzosen Maurice Utrillo ein. In New York erreichte Rabingers Werk den siebten Platz vor Maurice de Vlaminck in achter Position.

Die bildenden Künste nebst Architektur, vor allem Malerei und Skulptur haben in Luxemburgs internationaler Selbstdarstellung der 1930er-Jahre eine Entwicklung durchgemacht, die man als Anpassungsversuch an die Maßstäbe der internationalen Propagandakunst betrachten kann. Dieser Anpassungsversuch spiegelt sich vor allem in der monumentalen Aufmachung der luxemburgischen Kunstwerke wieder. Der politisierende Gehalt ergibt sich in Paris und New York vor allem durch die Konstellation der Exponate zueinander und nicht durch einen politischen Inhalt der Werke selbst. Für 1937 können wir beobachten, wie die Malerei zum politischen Instrument zur Besiegelung der französisch-luxemburgischen Freundschaft erhoben wird, was beispielsweise die Präsenz französischer Maler im luxemburgischen Pavillon bestätigt. 1939 wird abermals vorrangig auf die Malerei und die Skulptur gesetzt, um Luxemburgs Suche nach einem starken Alliierten auszudrücken.

Am Ende bleibt jedoch jene Kritik Mullers im Raum stehen, durch die wir zusätzlich Auskunft über die kulturpolitische Situation Luxemburgs sowohl auf internationaler als auch auf nationaler Ebene kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erhalten:

Möglicherweise wendet man nun ein, der Staat habe nicht bloß touristische Propaganda machen, sondern zur selben Zeit etwas für die Kunst tun wollen. Aber auch für die Kunst wurde hier nichts getan. Für die Kunst wäre vielmehr dann etwas getan worden, wenn man dieses Geld zum Ankauf guter Museums-Bilder gebraucht hätte. [...] Es scheint wir bekommen bald ein Museum. Ein fertiges. Eines, in dem nicht nur ausgestopfte Krähen und Füchse untergebracht werde sollen, nicht nur Waffenröcke aus dem dreißigjährigen Krieg und Fracks, die man bei der Inbetriebnahme der ersten Eisenbahn trug, sondern auch Bilder, Gemälde, Kunstwerke. Schöne Räume mit einem prächtigen Oberlicht seien zu dem Zweck im Haus am Fischmarkt eingerichtet worden, hört man. Großartig! Bloß. Was hängen wir in diese schönen Räume? Wir haben wohl die Bilder des früheren Pescatore-Museums, aber ein Kenner versichert mir, daß es unter ihnen zwar manches Annehmbare, jedoch nichts Hervorragendes gibt. Im Besonderen fehlen die modernen Künstler. Und ein gutes Museum enthält heute unbedingt eine Sammlung erstklassiger moderner Malerei. Wir müssen uns die also kaufen. Doch, woher nehmen wir das Geld? Aus der Staatskasse, selbstverständlich. Aus derselben Kasse, aus der beispielsweise das Geld für die Errichtung eines Pavillons in New-York genommen wurde. Wenn für einen solchen Pavillon einige Millionen da sind, dann müssen auch einige Hunderttausend für gute Kunst da sein. Im Notfall wäre sogar eher etwas für die Kunst als für einen solchen Pavillon auszugeben. Denn jene hat bestimmt mehr Wert als dieser. [...] Das Geld für den Pavillon ist jetzt ausgegeben und man kann es nicht zurückholen. Für das Museum muß also anderes bereitgestellt werden. Denn wir müssen ein Museum der schönen Künste bekommen, dessen Besuch sich lohnt. Luxemburg ist zwar dem Ausmaß nach auch nur eine kleine Provinzstadt, aber dem Rang nach ist es eine Hauptstadt. Und ein solcher Rang bringt Verpflichtungen mit sich. Übrigens gibt es im Ausland Provinzstädte, die ihr Kunstmuseum haben, ohne daß sie viel größer als Luxemburg sind. [...] Praktisch heißt das: unser Museum muß vorwiegend ausländische Malerei enthalten, große Franzosen, große Belgier. [...] Luxemburger dürfen

nur hinein, wenn sie den Vergleich mit diesen internationalen Größen aushalten. [...] Bloß dann geht von unserm Museum eine kulturelle Wirkung aus. Bloß dann kann auch unser Museum die luxemburgische Kunst verbessern.¹⁶⁸

Auffallend ist an Mullers Polemik, dass er bei der Moderne den Anteil des deutschen Sprachraumes völlig ausklammert. In der Tat wurden in allen Ausstellungen zur ausländischen Kunst in Luxemburg in den 1930er-Jahren überwiegend französische Maler gezeigt, was Anlass dazu gibt, im Folgenden den kulturpolitischen Hintergrund genauer zu betrachten.

EXKURS: FRANZÖSISCHE PROPAGANDA IN LUXEMBURG?

In Luxemburg werden in den Ausstellungen, die auf die Auslandsbeziehungen des Großherzogtums zurückgehen, bei Weitem nicht nur die bildenden Künste thematisiert. Es sei hier angemerkt, dass fast ausschließlich Luxemburg und Frankreich sich diesbezüglich im Austausch befanden. Um besser zu begreifen, wie es hierzu gekommen war, ist an dieser Stelle, ein kurzer historischer Rückblick unabdingbar.

Luxemburg befand sich bis zum Ende des Ersten Weltkrieges vornehmlich unter deutschem Einfluss. Es gehörte nach dem Wiener Kongress 1815 dem Deutschen Bund und ab 1842 dem von Preußen dominierten Zollverein an und war wirtschaftlich vom deutschen Kapital abhängig, das in die luxemburgische Eisenindustrie floss. Zudem war auch die großherzogliche Dynastie der Nassau-Weilburg deutscher Herkunft. Dennoch war ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der zweisprachige Unterricht obligatorisch und zudem das Französische als zweite Amtssprache im alltäglichen Gebrauch.¹⁶⁹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch begann die *Alliance française* ihren Einfluss in Richtung Luxemburg auszudehnen. Im Jahr 1883 in Paris gegründet, um die französische Sprache im Ausland und in den Kolonien zu propagieren, besaß sie ab 1905 ein regionales Komitee in Luxemburg.¹⁷⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg, während dem Luxemburg durch die deutschen Armeen überfallen worden war, sowie nach der dynastischen und politischen Krise von 1919 war das Ansehen Deutschlands in Luxemburg stark geschränkt und es ergab sich für das pro-französische Lager die Möglichkeit, seine Aktivitäten zu steigern. In den 1930er-Jahren befanden sich diese auf ihrem Höhepunkt.

¹⁶⁸ NZ 1939/1.6.

¹⁶⁹ Trausch 2002, S. 216.

¹⁷⁰ Diederich 1987, S. 11 ff.

Eine Schau zum französischen Tourismus im Jahr 1934 warf zunächst die Frage auf, welche Stellung man in Luxemburg zur touristischen Propaganda des Auslandes beziehen sollte. In einem AZ-Interview liefert Raymond Reitter, der Vorsitzende des *Sécrétariat du Grand Tourisme*, die Antwort: „Diese Ausstellung soll den Grund einer Zusammenarbeit zwischen Luxemburg und Elsaß-Lothringen legen, die den Austausch unserer Propaganda und der touristischen Kundschaft bezweckt.“¹⁷¹ Zwei Jahre später verfolgte die Kunstausstellung *Jeune France* ein ähnliches Ziel, wie wir durch Frantz Clément in der AZ erfahren: „Diese Ausstellung ist keine Verkaufsausstellung, sondern eine Propagandaausstellung; sie will für die französische Malerei, die noch immer im Bereich der modernen Kunst führend ist, Interessenten und Anhänger werben. Das hat sie im vollen Umfang erreicht.“¹⁷²

Allerdings waren die Namen der jungen Künstler mehr oder weniger unbekannt. Joseph Kutter beschrieb diese Ausstellung als „sehr schwach“.¹⁷³ Auch E. Thill bekennt, dass der „versöhnliche“ Ton Cléments eine „verheerende Auswirkung“ auf das luxemburgische Publikum haben musste: „*De telles manifestations avaient un effet néfaste sur le public luxembourgeois, puisqu’elles donnaient à celui-ci une fausse image de ce qui était l’art français contemporain.*“¹⁷⁴ Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Ausstellung R. Stumper dazu angeregt hat, im Folgejahr die große Schau zur französischen Malerei der letzten siebzig Jahre im Cercle-Gebäude auf der Place d’Armes in Luxemburg-Stadt vorzubereiten.¹⁷⁵

Wenden wir den Blick dem luxemburgischen Kulturleben im Frühling 1937 zu, sehen wir die Zeichen ganz im Sinne der bildenden Künste, genauer der französischen Malerei stehen: In der Ausstellung zur École de Paris mit dem Titel *La peinture française contemporaine. De Manet à nos jours*, vom 10. bis 25.04.1937 im Palais Municipal in Luxemburg, wurden unter der Schirmherrschaft sowohl der französischen als auch der luxemburgischen Regierung 100 Werke bedeutender französischer Maler gezeigt, darunter so bekannte Namen wie Monet, Picasso und Renoir. Die Idee für diese Schau ging ursprünglich auf das Bestreben R. Stümpers¹⁷⁶ zurück. Aus einem Interview geht hervor, dass er mit dieser Ausstellung einen „bildenden und kulturellen Zweck“ verfolgte und „eine intensive Propaganda in Plakaten und

¹⁷¹ AZ 1934/33, S. 10: *Tourisme français* 28.7.–12.8.1934.

¹⁷² AZ 1936/25, S. 15.

¹⁷³ Koltz/Till 2008, S. 202.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 204.

¹⁷⁶ R. Stumper (1895–1977) leistete, neben seinem Beruf als Naturwissenschaftler (Chemiker und Zoologe) und Angestellter bei der ARBED, einen wichtigen Beitrag zum luxemburgischen Kulturleben, indem er die bildenden Künste förderte, nicht zuletzt durch seine Funktion als Vorsitzender des Verbandes der Volksbildungvereine.

Presseartikeln“ vorgenommen wurde, um „möglichst viele unserer Mitbürger aufmerksam zu machen.“¹⁷⁷ Ferner lobte er: „Man darf die Ausstellung wirklich großartig nennen und für unser Land einzig in ihrer Art.“¹⁷⁸

Zu dieser Ausstellung stellte Théo Kerg in der *Obermoselzeitung* mit einer Serie mehrerer Artikel¹⁷⁹ nicht nur einen kunstgeschichtlichen Überblick über „siebzig Jahre französische Kunst“, sondern gleichsam eine Art Gebrauchsanweisung dazu bereit, ohne zu versäumen, die richtungweisende Eigenschaft des französischen Kunstschaffens eingehend zu loben: „So wie die Franzosen seit hundert Jahren die Kultur der Menschheit richtungsgebend beeinflusst haben, so tat es dieses wunderbare Volk bereits seit Jahrhunderten bis zur Gotik hinunter, und so wird es auch bestimmt weiterhin sein.“¹⁸⁰

An der Organisation beteiligten sich auf luxemburgischer Seite zusätzlich der *Cercle Artistique* und die *Amis du Musée*, während die *Action Française d'Expansion Artistique à l'Étranger*, deren Mitarbeit auf die Beziehungen Aline Mayrischs zu Pariser Politiker- und Intellektuellenkreisen zurückging, durch den französischen Kunstkritiker und Autor C. Roger-Marx repräsentiert war. Dieser besorgte nicht nur als *Commissaire général de l'exposition* die Zusammenstellung der Werke, sondern war zugleich Inspektor der künstlerischen Arbeiten in der Pariser Weltausstellung. Im kunsterzieherischen Begleitprogramm wiederum trat er neben dem belgischen Kunsthistoriker P. Fierens, Professor an der Université de Liège, als Vortragender auf. Das Begleitprogramm stand unter der Leitung von N. Ries in seiner Funktion als Präsident des eigens für die Ausstellung geschaffenen *Comité d'Éducation Artistique* – mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Neuerung in der luxemburgischen Kulturarbeit.¹⁸¹ In einem weiteren *Comité technique* fungierten schließlich, unter der Präsidentschaft Joseph Cutters, einige luxemburgische Künstler als Mitglieder, u.a. F. Glatz, H. Rabinger und J. Schaack, deren Werke kurze Zeit später in der Pariser Weltausstellung zu sehen waren.

Der erschienene Katalog enthält leider keine Abbildungen der Werke, sondern legt lediglich Wert auf Nennung der Künstler und Werktitel sowie die Nummerierung der Werke.¹⁸² Auf den letzten Seiten des Katalogs überraschen schließlich zwei Fotografien von Architektur-

¹⁷⁷ AZ 1937/16, S. 5.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ OMZ 1937/10.4.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Siehe hierzu den Ausstellungskatalog Luxemburg 1937-2.

¹⁸² Vgl. Luxemburg 1937-2, S. 15ff: La peinture française contemporaine, De Manet à nos jours, S. 15–23.

Modellen – des neuen Trocadéro-Palasts einerseits und des Luxemburger Pavillons auf der Pariser Weltausstellung andererseits.

Abb. 16 und Abb. 17

Die Worte des Delegierten der *Alliance française* für Luxemburg, Joseph Hansen, zum Bekenntnis des gesamten intellektuellen Lebens Luxemburgs zu Frankreich im oben genannten *Livre d'Or* kann man als Zusammenfassung einer pro-französischen Propaganda betrachten: „[...] en dépit de l'infiltration germanique, la langue française s'est maintenue dans notre petit pays frontière non seulement comme langue officielle, administrative et parlementaire, mais encore comme ferment actif de notre vie intellectuelle.“¹⁸³ Ferner offenbart sich eine Gegenpropaganda zu der deutschen: „Se désintéresser de la culture française, ce serait consentir à une mutilation de notre passé et de notre race et, par conséquent, à une aliénation de notre individualité.“¹⁸⁴

Die Parallelität der herausragenden kulturellen Ereignisse von 1937 in Paris und Luxemburg, während denen die Malerei die Vorherrschaft inne hatte, bezeugt die politische Instrumentalisierung der bildenden Künste Frankreichs und Luxemburgs im Sinne der Besiegelung ihrer gegenseitigen Beziehungen als zwei nationale Demokratien. Diese kulturpolitischen Schritte erscheinen umso bedeutender vor dem Hintergrund, dass bei Luxemburgs anderem großen Nachbar, Nazi-Deutschland, die Ausstellung zur französischen Malerei in einem Bericht des Sicherheitsdienstes der SS schlicht als „ein größeres Ereignis in der französischen Propagandaarbeit“ verbucht wurde.¹⁸⁵

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich Ende der 1930er-Jahre auch innerhalb des CALs deutschfeindliche Tendenzen entwickelt haben sollen, die manchen Künstler zum Austritt bewegten.¹⁸⁶

2.3 Die deutsche Kulturpropaganda 1933–1940

Von der Mitte der 1930er-Jahre bis zum Überfall der deutschen Wehrmacht im Frühling 1940 war das politische und kulturelle Leben Luxemburgs vornehmlich durch das Ringen der

¹⁸³ Luxembourg 1937-2, S. 15.

¹⁸⁴ Ebd., S. 18.

¹⁸⁵ Vgl. ANLux SD 023: Die geistigen und politischen Strömungen in Luxemburg vom Standpunkt der deutschen Propaganda aus betrachtet. Siehe unter 2.3.1. den Beitrag zur pro-deutschen Kulturarbeit in Luxemburg 1933–1940 durch die Gesellschaft für Deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT), die als Gegenbewegung zur *Alliance Française* gesehen werden kann.

¹⁸⁶ ANLux EPUS 99: Die Hinweise auf diese Deutschfeindlichkeit sind sehr spärlich wie z. B. im Fall J. Schaacks, der seine Mitgliedschaft im CAL 1938 aufkündigte und statt dessen der GEDELIT beitrat.

französischen und der deutschen Kultur um die jeweilige Vorherrschaft bestimmt. Wie im vorigen Kapitel erörtert wurde, scheint die Propagierung der französischen Kultur in Luxemburg in hohem Maße mittels der bildenden Kunst vollzogen worden zu sein, und die *École de Paris* diente dabei als Aushängeschild. Im Folgenden werden die propagandistischen Maßnahmen der deutschen Einflussnahme seit der Machtergreifung Hitlers 1933 dargestellt. Zunächst wird die oppositionelle Vereinigung zur *Alliance française*, die Gesellschaft für Deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT), vorgestellt und ihre Kulturpropaganda seit 1934, dem Jahr ihrer Gründung, im Hinblick auf die bildenden Künste beleuchtet. Zwei bedeutende kulturelle Gebiete, die unumgehbar Medien deutscher Propaganda darstellen, der Film und das Theater, werden, wie bereits erwähnt, in dieser Untersuchung nicht bearbeitet. Dennoch wird an angemessener Stelle auf sie verwiesen werden. Im Anschluss daran soll die Auswertung der luxemburgischen Pressestimmen zur deutschen Propaganda sowie zu den kunstpolitischen Entwicklungen im Dritten Reich seit 1933 vorgenommen werden, gefolgt von einer Beobachtung zur Rezeption der Verbreitung des Faschismus durch die bildenden Künste anhand der Karikaturen des Zeichners des *Escher Tageblatts (ET)* Albert Simon.

Seit dem 30.01.1933, als „Deutsche Kultur“ fortan „Nationalsozialismus“ bedeutete, bahnte sich ein Wandel in der deutschen Außenpolitik an, der u.a. auch bald in Luxemburg spürbar wurde. Bis heute ist die Untersuchung des luxemburgischen Historikers Emile Krier zur deutschen Kultur und Volkstumspolitik in Luxemburg 1933–1940 als Standardwerk zu diesem Thema zu betrachten, obwohl eine Darstellung der kulturellen Veranstaltungen und deren Schwerpunkte nicht stattfindet.¹⁸⁷ In einer sehr aufwendigen und detailreichen Abhandlung macht uns Krier mit den Grundstrukturen der deutschen Kulturpolitik dieser Jahre vertraut. Daher erscheint es an dieser Stelle notwendig, seine Ergebnisse kurz zusammenzufassen, bevor die Rolle der GEDELIT erläutert wird.

In Luxemburg lebten zahlreiche Reichsdeutsche¹⁸⁸, deren Herzen nunmehr für den Nationalsozialismus gewonnen werden sollten. Es sei hier angemerkt, dass der jüdische Anteil der Bevölkerung, 3144 Personen, darunter 870 mit luxemburgischer Nationalität, um 1935

¹⁸⁷ Krier 1978, S. 19.

¹⁸⁸ Ebd., S. 54: Ende 1933 lebten etwa 19.000 Deutsche in Luxemburg. Ebenda, S. 156: Für 1935/36 gibt Krier an, dass 16.815 Reichsdeutsche in Luxemburg lebten, 1. 043 davon seien bedürftig oder arbeitslos und auf die Unterstützung des Deutschen Reiches angewiesen. Ebd., S. 157: Krier versucht über die Entwicklung dieser Zahlen Auskunft zu geben: Für 1930 verzeichnet er 23.576 in Luxemburg lebende Deutsche, für 1933 noch 19.942 und für 1935 eben nur noch 16.815, wie oben erwähnt, wovon 3.000 Personen Emigranten, insbesondere politische Flüchtlinge und Juden, seien. S. 191 vermerkt Krier, dass das „Deutschland“ in Luxemburg mit „nur noch“ 14.000 dort lebenden Deutschen, „radikal“ zurückgegangen sei.

etwa ein Prozent ausmachte. 1927 waren es erst 1771. Der Unterschied von 1373 ergibt sich aus der seit 1933 zunehmenden Zahl von Flüchtlingen aus Nazi-Deutschland. Zwischen 1935 und 1939 veränderte sich die Anzahl stetig und zum Zeitpunkt der Invasion der deutschen Truppen am 10.05.1940 sollten sich noch etwa 3700 Juden in Luxemburg aufhalten.¹⁸⁹ Das Großherzogtum war für viele eine Zwischenstation auf dem Weg ihrer Flucht und doch kein sicheres Terrain: Bereits zu Beginn der 1930er-Jahre wurde eine Landesgruppe der NSDAP (LNSDAPL)¹⁹⁰ gegründet. Dies geschah mit der Genehmigung des Staatsministers Joseph Bech, der seitens der Partei die Zusicherung erhielt, dass „man streng auf die Einhaltung der Gesetze des Gastlandes achten werde.“¹⁹¹ Für das Jahr 1934 führt der Autor 850 Mitglieder an – eine Zahl, die ihm jedoch als „erheblich übertrieben“ erscheint.¹⁹² Zum 30.06.1937 gibt er schließlich eine Mitgliederzahl von 448 an.¹⁹³

Mit dem Ziel, auch den Luxemburgern die nationalsozialistische Weltanschauung näher zu bringen und in ihnen ein Zugehörigkeitsgefühl zum deutschen Volk und seiner Kultur wachzurufen, wurden alsbald kulturpropagandistische Maßnahmen ergriffen, die ihren Niederschlag vornehmlich in Lesungen bzw. Vorträgen, Theater- und Filmvorführungen fanden.

Bereits 1926/1927 hatte der Bund der Auslandsdeutschen (BDA)¹⁹⁴, versucht in Luxemburg Fuß zu fassen. Der Ausgangspunkt war dabei eine sogenannte Ortsgruppe in der Arbeiterstadt Esch-sur-Alzette. Nach anfänglichen Schwierigkeiten in der Organisation erließ das Auswärtige Amt Richtlinien zur Gleichschaltung deutscher Vereine im Ausland. Zudem befürwortete die deutsche Gesandtschaft in Luxemburg eine enge Zusammenarbeit zwischen

¹⁸⁹ Zur Situation der Juden in Luxemburg während der NS-Herrschaft, siehe die Studie Paul Cerfs *L'étoile juive au Luxembourg* (Cerf 1986). Im Kapitel *Jours tranquilles à Luxembourg* zählt Paul Cerf zum Zeitpunkt der deutschen Invasion 900 luxemburgische Juden, 1000 ausländische Juden, die seit 1927 in Luxemburg Fuß gefasst hatten sowie 1600 bis 2000 aus NS-Deutschland geflüchtete Juden, die zwischen 1933 und 1939 nach Luxemburg gelangt waren (Cerf 1986, S. 21).

¹⁹⁰ Krier 1978, S. 43: Vor dem 31.1.1933 gab es in Luxemburg nur vereinzelte Parteimitglieder; eine Statistik der AO erwähnt deren vier. Die Landesgruppe wurde, einer anderen Darstellung zufolge, von sieben Parteigenossen gegründet. Es bedurfte der Zusammenarbeit mit dem Landesgruppenleiter der NSDAP in den Niederlanden, Martin Palzig, um die notwendigen organisatorischen Schritte in die Wege zu leiten.

¹⁹¹ Ebd., S. 46.

¹⁹² Ebd., S. 207.

¹⁹³ Ebd., S. 209: Zudem unterscheidet er sechs Altersgruppen: Die Gruppe der bis 26-Jährigen zählte 39 Personen; die der 27- bis 32-Jährigen 115; der 33- bis 38-Jährigen: 130; der 39- bis 44-Jährigen: 53; der 45- bis 50-Jährigen: 55 und der über 50-Jährigen 56. Dabei verteilt er die Personen auf folgende Berufsgruppen: 6 selbstständige Kaufleute, 36 kaufmännische Angestellte, 157 Handwerker, 1 Diplomingenieur, 39 Techniker, 15 Landwirte und Pflanzer, 3 landwirtschaftliche Angestellte, 2 Ärzte, 2 Studenten, 1 akademischer Lehrer, 138 Arbeiter, 1 Hausangestellte, 5 Hausfrauen und 42 sonstige Angestellte.

¹⁹⁴ Nach der Machtübernahme Hitlers wurden die Aufgaben des BDA auf den Volksbund für das Deutschtum im Ausland (VDA) übertragen. Siehe hierzu: Luther 2004, S. 94.

der NSDAP und der deutschen Kolonie. 1936 sollte Letztere der Partei ganz unterstellt werden.¹⁹⁵

Bereits 1933 klangen mehrfach nationalsozialistische Annexionsabsichten in der Öffentlichkeit an, die ihren Ausdruck vornehmlich in Publikationen und Ansprachen fanden. Den Höhepunkt dieser annexionistischen Äußerungen bildet eine Rede des Gauleiters von Koblenz-Trier und preußischen Staatsrats Gustav Simon vor Vertretern der saarländischen Verbände während einer Feier im August am Niederwalddenkmal: „Die Saar, Elsass-Lothringen, Österreich, Luxemburg, Belgien und die Niederlande sind alle einmal deutsch gewesen. Nicht eher wird der Nationalsozialismus und wird sein Führer ruhen, als das Ziel eines Groß-Deutschlands von 90 Millionen erreicht ist.“¹⁹⁶

Als Gegenreaktion veranstaltete die sozialistische Arbeiterpartei im November 1933 zusammen mit den Gewerkschaftsverbänden eine Demonstration gegen die „faschistischen Umtriebe“ im Großherzogtum an der etwa 2.500 Menschen teilnahmen.¹⁹⁷ Des Weiteren veranstaltete die deutsche Kolonie sogenannte Kameradschaftsabende, denen zum größten Teil Unterbrechungen durch Gegner des Hitler-Regimes erspart blieben.¹⁹⁸ Es gab einen Führungswechsel, der Heinrich Diehl an die Spitze der Partei brachte. Angesichts der Weigerung luxemburgischer Gastwirte, den Nationalsozialisten Versammlungsräume zur Verfügung zu stellen, fasste dieser den Plan, ein deutsches Kolonieheim zu gründen, das wiederum auf Reichzuschüsse angewiesen war.¹⁹⁹ Wie auch im Reichsgebiet wurden bei der Ortsgruppe Luxemburg die anlässlich des Winterhilfswerks (WHW) üblichen „Eintopfsonntage“ im Braunen Haus abgehalten.²⁰⁰

Neben der LNSDAPL hatten sich in Luxemburg selbst ebenfalls faschistische Gruppen herausgebildet, die allerdings einen schwachen politischen Einfluss ausübten. Unter ihnen befand sich beispielsweise die Luxemburgische Nationale Arbeiter- und Mittelstandsbewegung (LNAMB), die sich dem Trierer SA-Chef Nik Simmer zuwandte.²⁰¹

¹⁹⁵ Ebd., S. 42.

¹⁹⁶ Ebd., S. 59.

¹⁹⁷ Ebd., S. 69.

¹⁹⁸ Ebd., S. 126: Eines von zahlreichen angeführten Beispielen Kriers, ein Kameradschaftsabend in Luxemburg am 16.3.1935, unterstreicht vor allem die Tatsache, dass diese Zusammenkünfte ungestört ablaufen konnten.

¹⁹⁹ Ebd., S. 159: Krier erwähnt einen Vorfall, bei dem Gastwirte Vertretern der Hitlerjugend (HJ) und des Bundes deutscher Mädel (BdM) die Anmietungen von Räumen verweigerten.

²⁰⁰ Ebd., S. 172: Die Adresse dieses Gebäudes wird jedoch nicht verraten. S. 190 erfahren wir, dass es drei deutsche Häuser im Großherzogtum gab; neben Luxemburg erwähnt Krier S. 191 schließlich Esch-sur-Alzette und Wiltz.

²⁰¹ Ebd., S. 333 f.

Auch existierte eine Jugendgruppe, die Luxemburger Volksjugend (LVJ), die durch die HJ unterstützt wurde.²⁰²

2.3.1 Die Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT)

Die Idee, einen literarischen Zirkel in Luxemburg zu gründen, ging ursprünglich auf einige in Luxemburg wohnende Reichsdeutsche zurück, unter ihnen ein gewisser Walther Angerer, der die NSDAP damit betraute, eine Erlaubnis zur Errichtung dieser Vereinigung einzuholen.²⁰³ Am 07.3.1934 fand schließlich auf Einladung Angerers eine Gründungsversammlung statt, der „nur Reichsdeutsche beiwohnten.“²⁰⁴ Es folgte eine Reihe von Leseabenden, an denen auch Luxemburger teilnahmen. Ab April 1934 hatte die GEDELIT einen „luxemburgischen Beamten“²⁰⁵ als Vorsitzenden, was jedoch aus „Zweckmäßigkeitsgründen“ geschah.²⁰⁶ Obwohl im Sommer desselben Jahres die Gründung einer Bibliothek beschlossen wurde, blieb die kulturelle Aktivität zunächst beschränkt.

Bezüglich der Ausrichtung des Vereins kam es schließlich zu ersten Auseinandersetzungen zwischen der deutschen und der luxemburgischen Fraktion. Während den luxemburgischen Mitgliedern die *Alliance française* als eine private Organisation und ihre Arbeitsweise als Vorbild vorschwebte, die eine „größere Bewegungsfreiheit und Wirkungsmöglichkeit“²⁰⁷ besaß, ging es in deutschen Reihen darum, u. a. die Interessen der LNSDAPL zu vertreten. Zunächst wurden jedoch die Vorstellungen der Luxemburger durchgesetzt und ein neu gewählter Vorstand bestand nunmehr ausschließlich aus Mitgliedern luxemburgischer Nationalität. Als der neue Arbeitsplan für den Winter 1934/35 aufgestellt werden sollte, hatte Hans Divo, der zu den Gründern der GEDELIT gehörte und einen großen Teil der Organisationsarbeit leistete, Kontakt mit dem VDA aufgenommen. Im Sommer 1934 traf sich eine Gruppe von Mitgliedern, darunter Divo und Damian Kratzenberg (1878–1946)²⁰⁸ mit Dr. Reusch, einem Vertreter des VDA in Luxemburg. Letzterer verkündete, dass er zwar Hilfe anbiete, die Vereinigung jedoch nicht bevormunden würde: „Je selbstständiger die

²⁰² Ebd., S. 324 f.

²⁰³ Ebd., S. 216.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S. 217.

²⁰⁶ Ebd., S. 218.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Als Sohn eines deutschen Einwanderers in Clerf geboren, studierte er später in Lille, Paris und Berlin und kam als Gymnasiallehrer zurück nach Luxemburg, wo er Deutsch und Griechisch in Diekirch, Echternach und schließlich in Luxemburg unterrichtete (siehe Rees 1990).

Gesellschaft funktioniere, [...] umso wertvoller schiene uns dies für die Verstärkung des kulturellen Austausches zwischen dem Großherzogtum und den übrigen Ländern deutscher Zunge zu sein.“²⁰⁹ Im Anschluss distanzierte sich die GEDELIT auch von der reichsdeutschen Zielsetzung der „Pflege kultureller Beziehung zum heutigen Deutschland“ und schloss sich Angerer an, der die „Pflege und Ausgestaltung der deutschen Kultureinflüsse in Luxemburg“ vorsah.²¹⁰ Die GEDELIT soll also „eine literarische Gesellschaft sein, kein politischer Verein“ und „mit dazu helfen, Luxemburg wieder Luxemburg werden zu lassen.“²¹¹

Der Schriftsteller Batty Weber, dessen Meinung bezüglich deutscher Literatur in Luxemburg stets gefragt war, gestand, dass die Gründung der GEDELIT einem „echten Bedürfnis“ entsprach, vertrat jedoch zugleich die Meinung, dass „das in Luxemburg vorherrschende Literatur- und Kunstverständnis dem des nationalsozialistischen Deutschland diametral entgegen stünde.“²¹² Er schlug den Verantwortlichen sogar vor, auf deutsche Vortragende zu verzichten, „bis sich die Zustände in Deutschland wieder geändert hätten.“²¹³

Ende 1934 hatte Divo den luxemburgischen Schauspieler René Deltgen (1909–1979) und seine Frau Elsi Scherer zum Vortrag eingeladen. Auf dem Programm standen Rilke, Werfel, der *Erlkönig* von Goethe und einige Monologe aus Schillers *Die Räuber*. Deltgen, der bereits eine erfolgreiche Bühnenkarriere in Deutschland vorzuweisen hatte und auch in den luxemburgischen Reihen auf große Akzeptanz stieß, konnte mit seinem Rezitationsabend die Konflikte und den wachsenden Einfluss der Reichsdeutschen in der GEDELIT nicht überdecken.²¹⁴ Im Gegensatz zu den Deutschen, die ausschließlich „literarisch einwandfreie[n]“ reichsdeutschen Schriftstellern vorzutragen erlaubten, hielten die luxemburgischen Mitglieder an ihrem Recht fest, einzuladen, „wen sie wollten“. Als Letzere darauf bestanden, Thomas Mann einzuladen, schaltete sich die LNSDAP ein. Ihr Vorsitzender

²⁰⁹ Krier 1978, S. 222.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 231.

²¹² Ebd., S. 228: B. Weber (1860–1940), Sohn eines Lehrers, studierte Philologie in Berlin und Heidelberg. Nach vorzeitigem Abbruch seiner Studien und seiner Rückkehr nach Luxemburg, wo er nunmehr innerhalb der Staatsverwaltung arbeitete, betätigte er sich zudem als Schriftsteller und Journalist, worin er in Luxemburg als einer der bedeutendsten gilt. 1893 wurde er Leiter der liberalen LZ (siehe Goetzinger 2007).

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 230 f.: Deltgen trat in Frankfurt und Köln auf und erschien zudem 1933 in Unterhaltungsfilmen wie beispielsweise *Das Mädchen Johanna* (1935) oder *Kautschuk* (1938). 1939 wurde er zum Staatsschauspieler ernannt und warb während der NS-Herrschaft in Luxemburg bei den Jungen, der HJ beizutreten. Die Kollaboration wurde ihm von der luxemburgischen Bevölkerung nicht verziehen: Er wurde als Landesverräter verurteilt und die luxemburgische Staatsbürgerschaft wurde ihm aberkannt. Obwohl er sie zu Beginn der 1950er-Jahre wiedererlangte, ist sein Ruf in Luxemburg bis zum heutigen Tag umstritten: Viele Luxemburger nahmen es ihm sehr übel, dass er 1940 ein Manifest zugunsten einer „Rückkehr ins Reich“ unterschrieben und 1941 höchstpersönlich einen Appell an die Jugend des Landes gerichtet hatte (siehe hierzu: Lesch 2002, S. 107).

Eckard Schoeler versuchte daraufhin auf „ungeschickte Weise“, die GEDELIT zu beeinflussen.²¹⁵ Sein Eingreifen in die Aktivitäten des Vereins trug schließlich dazu bei, dass die luxemburgische Presse auf die politische Gefahr der pro-deutschen Kulturarbeit aufmerksam wurde, wie unter 2.3.2. genauer dargestellt wird. Während sich innerhalb der Vereinigung die Spaltung vollzog, führten emigrierte Gegner des Dritten Reiches, wie etwa die Geschwister Klaus und Erika Mann, auf Einladung der Volksbildungsvereine²¹⁶ 1935 und 1936 in Luxemburg das Kabarett *Die Pfeffermühle* auf. Diese Vereine, die bislang eine neutrale Haltung gegenüber dem Deutschen und Französischen pflegten, luden in der Saison 1935/36 fast ausschließlich frankophone Vortragende ein. Den Gegnern des Hitler-Regimes galt die Einladung in die Pfeffermühle hiermit als eine willkommene Ausnahme zum französischsprachigen Programm.²¹⁷

Als Damian Kratzenberg im Sommer 1935 die Leitung der GEDELIT übernahm, versuchte er den Eindruck zu erwecken, als sei es durch einen freiwilligen Verzicht der Reichsdeutschen auf ihr Wahlrecht zu einer Neuordnung gekommen.²¹⁸ In den Ehrenausschuss wurden Luxemburger gewählt, die entweder im Großherzogtum oder in Deutschland lebten, wo sie durch ihr Wirken als Repräsentanten des luxemburgischen Geisteslebens fungierten. Folgende Struktur der Vereinigung sowie die Spitze des Vorstandes wurden bis zum Einfall der deutschen Wehrmacht beibehalten: Neben Kratzenberg blieb Divo stellvertretender Vorsitzender. Eugen Ewert²¹⁹, Redakteur des *Luxemburger Volksblatts*, nahm die Funktion des

²¹⁵ Ebd., S. 127, bzw. S. 223: Schoeler informierte die Deutsche Gesandschaft darüber, dass er sich gezwungen sähe, die Zusammenarbeit zwischen der GEDELIT und dem VDA zu unterbinden und ein neues Gebilde mit Unterstützung des Reiches aufzuziehen, das die Sicherheit der Zusammenarbeit mit der NSDAP biete. In diesem Sinne beanspruchte er die Lenkung der Politik der Auslandsdeutschen für die AO und die Landesgruppe. Er bot dem Verein Geld an, damit dieser sich ihm verpflichtete, jedoch ohne Erfolg.

²¹⁶ Koltz/Thill 2008, S. 208: Der erste Volksbildungsverein wurde 1908 von einer Gruppe Männer aus sozialistischen und liberalen Kreisen als Gegengewicht zu dem sogenannten „Volksverein“ gegründet. Letzterer war 1903 aus katholischen Kreisen hervorgegangen und hatte das deutsche Modell der „Arbeiterbildungsvereine“ zum Vorbild. Bald darauf entstanden in verschiedenen Orten Ableger, die seit 1910 wiederum in einem Verband zusammengefasst wurden.

²¹⁷ Koltz/Thill 2008, S. 208.

²¹⁸ Krier 1978, S. 242.

²¹⁹ Der Sohn eines Postangestellten Eugen Ewert (1910–1984) wendet sich dem Journalismus zu und spielt fortan unterschiedliche Rollen im Luxemburger Literaturleben. Zunächst fungiert er als Herausgeber verschiedener Kulturzeitschriften wie etwa die *Junge Welt*, die nach ihrer Gründung 1928 bis 1932 in unregelmäßigen Abständen erscheint und zu deren Mitarbeitern u.a. Pierre Grégoire, Pol Michels und Batty Weber gehören. Während der 1930er Jahre schließt sich Ewert zunächst dem nationalistischen, später dem nationalsozialistischen Lager an: Ab 1933 ist er zuständig für die literarische Redaktion, veröffentlicht Beiträge zu Kultur und Literatur im Trierer *Nationalblatt* und ist ab 1935 Schriftführer der GEDELIT. In den *Cahiers Luxembourgeois* nimmt er zwischen 1936 und 1938 eine sympathisierende Stellung zu den politischen und literarischen Entwicklungen in Deutschland und liefert sich mit Joseph-Émile Muller einen polemischen Schlagabtausch. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in Luxemburg übernimmt er mehrere Ämter innerhalb des Preszewesens, u.a. in leitender Stellung in der Redaktion der luxemburgischen Ausgabe des *Nationalblatts*. Er schreibt u.a. literarische, kulturelle sowie kulturgechichtliche Beiträge für die kulturpolitische

Schriftleiters ein. Lucien Frommes wurde Kassen- und Albert Elsen Bücherwart. Robert Thill, Redakteur der *LZ*, und der Lehrer Jacques Felgen übernahmen die Rolle der Beisitzer. Das Vorstellungsprogramm richtete sich nunmehr an die Öffentlichkeit. Die Versammlungen, die zuvor alle acht Tage stattgefunden hatten, wurden durch ein- bis zweimal monatlich abgehaltene Veranstaltungen ersetzt, an der auch Nicht-Mitglieder teilnehmen konnten. Durch diesen Vorgang ließ die GEDELIT die „Verheimlichung ihrer Tätigkeit“ hinter sich.²²⁰ Doch in den Augen des Sicherheitsdienstes der SS (SD) schien Kratzenberg nicht die ideale Besetzung für den Leiter der Vereinigung zu sein:

Bei aller Lauterkeit seines Charakters, seiner guten Gesinnung gegenüber Deutschland und seinem besten Wollen, ist er doch nicht der Mann von Format, der es verstehen würde, die deutschen Belange wirksam genug zu vertreten. Es kann nur bedauert werden, dass der deutschen Sache nicht ein Mann von der Vitalität eines Professor Hansen, der sich für Frankreich so verdient macht, zur Verfügung steht.²²¹

Kratzenberg, der seit seinen jungen Jahren Deutschland freundlich gegenüber stand, was mit großer Wahrscheinlichkeit auf die deutschen Wurzeln seiner Familie zurück zu führen ist, war von der „Deutschstämmigkeit“ der Luxemburger überzeugt. 1936 wurde ihm zur Belohnung seines Einsatzes für die Verbreitung der deutschen Kultur in Luxemburg im Auftrag Hitlers vom deutschen Gesandten Graf von Podewils-Dürnitz die Goethemedaille überreicht. Er bedankte sich, indem er den Gesandten bat, „den deutschen Kanzler und Führer [s]einer grenzenlosen Bewunderung und Liebe [zu] versichern und ihm [zu] sagen, dass auch außerhalb der Grenzen Deutschlands von Tag zu Tag die Zahl derer sich mehrt, die in ihm den edelsten Menschen sehen, den besten Deutschen, den stärksten Hort für die Zukunft Europas.“²²² Im Jahr 1939 jedoch trat er als Unterzeichner eines von Professoren verfassten Manifests anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Unabhängigkeit Luxemburgs *für* eben diese ein, weil er der Ansicht war, „dass es für die Luxemburger sehr schwer sein müsste, unter einem Regime wie dem nationalsozialistischen zu leben.“²²³

Die bildenden Künste nahmen eine unbedeutende Position in der Programmabfolge der GEDELIT ein. 1936 wandte sich die GEDELIT in Reaktion auf die Ausstellungen französischer Malerei schließlich etwas den kunstpolitischen Fragen zu, indem sie plante,

Zeitung *Moselland* und gibt selbst mehrere propagandistische Schriften heraus wie etwa *Die Luxemburger im Reich*, 1943, und die Festschrift *Zehn Jahre Kunskreis Luxemburg* zum zehnjährigen Jubiläum der GEDELIT im Jahr 1944. Als Luxemburg befreit wurde, setzt er sich zunächst als Emil Schmit einige Monate in Stuttgart ab, wo er für Luxemburg bestimmte Radiosendungen betraut. Allerdings wird er später verhaftet und wegen seiner deutschfreundlichen Haltung zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt (Goetzinger 2007, S. 155).

²²⁰ Krier 1978, S. 243.

²²¹ ANLux SD 023/0035.

²²² Krier 1978, S. 256.

²²³ Ebd., S. 244.

„eine Ausstellung deutschen Kunstschaaffens in Luxemburg zu veranstalten“, anhand derer „ein Gegenstück zu den regelmäßig stattfindenden französischen Ausstellungen“ geschaffen werden sollte.²²⁴ Aus diesem Anlass nahm sie Kontakt zu Dr. Schmidt-Burgk auf, der die Ausstellung *Westfront 1936* mitgestaltet hatte, und beantragte zusätzlich Hilfe beim deutschen Gesandten. Dabei erkundigte sie sich, ob diese Ausstellung einen „repräsentativen Querschnitt durch das deutsche Kunstschaffen gäbe“, und erklärte sich bereit, die Ausstellung gegebenenfalls unter einem anderen Namen in Luxemburg „aufreten zu lassen.“²²⁵ Ferner bat sie um weitere Vorschläge von deutschen Wanderausstellungen, falls die Ausstellung *Westfront 1936* sich für Luxemburg „nicht eigne.“²²⁶ Der Titel der Ausstellung, der in Luxemburg wohl kaum Gefallen gefunden hätte, bezieht sich freilich auf die Remilitarisierung des Rheinlandes, die Hitler am 07.03.1936 durch die Besetzung der entmilitarisierten Zone entlang der Westgrenze vollzog – nur ein weiterer Schritt im Wiederaufbau Deutschlands zu einer Großmacht. Die Initiative blieb jedoch ohne Folgen: In Luxemburg fanden keine deutschen Kunstaussstellungen vor dem 10.05.1940 statt. In der Veranstaltungssaison 1937/38 fand ein „Lichtbild-Vortrag“ von dem „Provinzialkonservator der Rheinlande in Bonn“ Dr. Franz Wolff Graf von Metternich zum Thema „Rheinlande und Niederlande in der Kunstgeschichte“ statt.²²⁷

2.3.2 Die Rezeption der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik in der luxemburgischen Presse 1933–1940

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Rezeption der nationalsozialistischen Präsenz in kulturellen Fragen und der deutschen Propaganda auf nationaler Ebene, d.h. innerhalb der Grenzen des Großherzogtums, nachzuzeichnen. Im Anschluss werden die in Luxemburgs Presse geäußerten Meinungen über bedeutende kunstpolitische Ereignisse innerhalb des Hitlerstaates zusammengefasst. Hierzu soll Carole Merschs²²⁸ Darstellung der Rezeption des Nationalsozialismus in der luxemburgischen Presse herangezogen werden. Da Mersch sich in ihrer Untersuchung aber hauptsächlich auf die politischen Ereignisse seit der

²²⁴ Ebd., S. 257.

²²⁵ Ebd., S. 258.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd., S. 269.

²²⁸ Mersch 1977.

Machtergreifung Hitlers konzentriert, ohne die kulturpolitischen Geschehnisse zu berücksichtigen, sollen ihren Forschungsergebnisse vervollständigt werden.

Die Herausarbeitung der Rezeption der NS-Kunst- und -Kulturpolitik in der luxemburgischen Presse seit 1933 erweist sich als komplex aufgrund der innenpolitischen Spannungen, die seit Mitte der 1930er-Jahren in den Spalten der führenden luxemburgischen Tageszeitungen zum Ausdruck kamen. Wie oben bereits angeklungen ist, lieferten sich insbesondere die Rechtspartei und die Sozialistische Arbeiterpartei, ferner noch die Kommunistische Partei einen immerwährenden Streit in den alltäglichen Ausgaben ihrer Blätter.²²⁹ Den Auseinandersetzungen zwischen den oppositionellen Fronten sollte 1937 ein Ende bereitet werden durch eine Volksabstimmung zu dem sogenannten „Maulkorbgesetz“, das die politische und soziale Ordnung – u.a. durch das Verbot der kommunistischen Partei – wieder herstellen sollte. Die faschistischen Gruppen wurden allerdings nicht von dem Verbot erfasst. Eine knappe Mehrheit, 50, 67 % der Bevölkerung, stimmte gegen dieses Gesetz, und die verantwortliche Regierung Bech sah sich kurze Zeit später zum Rücktritt gezwungen.

Es ist nun angebracht, die Zuordnung der luxemburgischen Zeitungen zu den politischen Lagern im Hinblick auf die kulturelle Berichterstattung genauer darzustellen. Es sei hier angemerkt, dass sich auch ausländische Zeitungen mit den „deutschen Aktivitäten“ in Luxemburg befasst hatten.²³⁰

Auf nationaler Ebene handelten sich die Aktivitäten der GEDELIT und der LNSDAPL am meisten Kritik ein, wobei sich eine anti-deutsche bzw. antifaschistische Kritik zunächst in den Spalten des *ET* Ausdruck verschaffte. Der GEDELIT wurde in erster Linie vorgeworfen, sie sei eine „getarnte nationalsozialistische Propagandastelle“. Des Weiteren wurde sie beschuldigt „Wegbereiterin einer deutschen Annexion zu sein.“²³¹ Ab 1936 leistete die *Neue Zeit* dem *ET*, für die einige Journalisten der erstgenannten Zeitung schrieben, ihre Unterstützung mit noch polemischeren Artikeln. Schon der Versuch der LNSDAPL, die Luxemburger in ihre Propaganda mit einzubeziehen, löste bei einigen Journalisten Misstrauen

²²⁹ Es sei hier daran erinnert, dass das *LW* das Organ der dem Klerus zur Seite stehenden Rechtspartei darstellt und das *ET* die Haltung der Sozialistischen Arbeiterpartei verkörpert; die Kommunistische Partei wiederum fungierte als Herausgeberin der *Arbeiterstimme*.

²³⁰ Krier 1978, S. 57: Ausländische Zeitungen wie etwa das *Pariser Tageblatt* und der Brüsseler *Soir* hatten Korrespondenten nach Luxemburg entsandt, um von „deutschen“ Aktivitäten in Luxemburg zu berichten. Es ging sogar so weit, dass die internationale Presse im Dezember 1933 von einigen luxemburgischen Intellektuellen, darunter Frantz Clément, Émile Marx und Marcel Noppeney, eingeladen wurden, um darauf aufmerksam zu machen, dass die luxemburgischen Autoritäten sich zu wenig in diese Aktivitäten einmischten.

²³¹ Krier 1978, S. 272.

und Ablehnung aus, welche im *ET* zum Ausdruck gebracht wurde. Die Zeitung kritisierte nicht nur die Aktivität der Reichsdeutschen und insbesondere die der Ortsgruppen, sondern brachte zudem detaillierte Berichte über die Versammlungen der NSDAP mit der Forderung an die luxemburgische Regierung, in dieses Vorgehen einzugreifen.²³² Hans Divo, der in den 1930er-Jahren „zum nationalsozialistischen Deutschland [...] keinerlei positives Verhältnis besaß“²³³, versuchte den Ausschluss bzw. die Ausweisung verschiedener Reichdeutsche aus der GEDELIT zu erreichen, mit Erfolg, wie im *ET* vermerkt ist.²³⁴ Der sozialistische Abgeordnete Hubert Clément (1889–1953), der kurze Zeit als Lehrer tätig war und später Direktor des *ET* wurde, befasste sich in einer Interpellation am 30.05.1933 mit dem BdA, wobei er die Regierung aufforderte, diesen intensiv zu beobachten.²³⁵

Doch die Zahl der Hinweise, dass nicht nur die Linkspresse den Nationalsozialismus scharf kritisierte, ist wiederum auch nicht bescheiden: Die der Regierung Bech nahe stehende Obermoselzeitung (OMZ) beispielsweise liess in einem Artikel mit dem Titel *Luxemburg den Luxemburgern. Gegen Spitzel- und Denunziantentum und die Naziumtriebe* verlauten, dass „die Regierung eines neutralen Landes“ die Pflicht hat, „jede politische Betätigung von Ausländern zu verbieten“, und deshalb die „Hitlerzellen“ auflösen muss, „ehe es zu spät ist.“²³⁶ Die *Luxemburger Zeitung* wiederum sprach von reichsdeutschen Einflüssen, während das Erscheinen eines Artikels von Pierre Grégoire²³⁷ im konservativen *Luxemburger Wort*, der sich ebenfalls kritisch mit der Gesellschaft und den darin angeblich zutage getretenen

²³² Krier 1978, S. 56: Vor allem der junge Journalist Evy Friedrich veröffentlichte Berichte in den beiden Tageszeitungen *ET* und *Le Luxembourg*. Dies war möglich, weil Friedrich mittels eines versteckten Mikrofons im Versammlungszimmer des Gasthauses *Trianon*, in dem die meisten Versammlungen der NSDAP standfanden, diese mithören konnte.

²³³ Ebd., S. 225.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Krier 1978, S. 37.

²³⁶ Ebd., S. 66.

²³⁷ P. Grégoire (1907–1991) besucht ab 1921 das Athenäum in Luxemburg. Nach seinem Studium an den *Cours supérieurs* von 1928 bis 1929 arbeitet er vier Jahre lang in der Postverwaltung bevor er 1933 in die Redaktion des Luxemburger Worts eintritt. Dort ist er verantwortlich für die Rubrik *Kleines Feuilleton* sowie für die *Rundschau* in Zusammenarbeit mit Jean-Baptiste (Batty) Esch. P. G. verknüpft von Anfang an die journalistische Karriere mit der politischen. Zusammen mit Batty Esch organisiert er den Aufbau der christlichen Rechtspartei. Während der NS-Herrschaft in Luxemburg werden beide Männer von der Gestapo verhaftet. Es folgt die Deportation in die KZ Sachsenhausen und Mauthausen. Die Haft sollte vier Jahre und acht Monate dauern. Nach Kriegsende ist P. G. ab 1946 Abgeordneter der CSV (*Crëschtlech Sozial Vollékspartei*) und bekleidet den Posten des Generalsekretärs zwischen 1952 und 1960. Ab 1956 gehört er dem Europa-Rat an und ab 1959 wird er zum Minister des neu geschaffenen Ressorts Künste und Wissenschaften. Gleichzeitig ist er Minister des Inneren, des Kultus sowie des Transports- und Energiewesens. 1967 ist er Minister für Bildung, Kultur und den öffentlichen Dienst und bis 1969 Außen- und Verteidigungsminister. P. G. tritt zudem als Kulturförderer und Kulturhistoriker hervor. Auf ihn geht u. a. die Gründung der *Association de la presse cinématographique* zurück und er ist Autor zahlreicher Publikationen wie etwa zur Geschichte des luxemburgischen Pressewesens und der Kulturentwicklung vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (siehe hierzu Goetzinger 2007, S. 218 f.).

Einflüssen der NSDAP (Schoeler) bzw. seiner Organe befasste, durch die Intervention eines luxemburgischen Mitglieds der GEDELIT verhindert wurde.²³⁸

Ein Bericht des SD vom 21.04.1937 liefert schließlich eine detaillierte Zusammenfassung über den politischen Hintergrund der luxemburgischen Presse: „Das Zeitungsorgan der Arbeiterpartei ist das berüchtigte Escher Tageblatt (Auflage ca. 30.000 Exemplare), in dem selbstverständlich auch deutsche Emigranten zu Wort kommen. Der Direktor des Blattes ist der sozialistische Bürgermeister von Esch, Hubert Clément.“²³⁹ Zur LZ meldet der SD Folgendes: „Die beiden Präsidenten der radikal-liberalen Partei sind der Jude und Freimaurer Marcel Cahen und die frankophile Persönlichkeit des Bürgermeisters der Stadt Luxemburg und Rotaryers Gaston Diederich. Das Parteiorgan ist die Luxemburger Zeitung (Auflage ca. 10.000 Exemplare).“²⁴⁰ Die Aktivitäten der Volksbildungsvereine wiederum, deren Ursprung der SD dem Liberalismus zufordnete, wurden ebenfalls als „deutschfeindlich“ eingestuft. In diesem Zusammenhang fällt auch der Name Frantz Cléments als Herausgeber der *Neuen Zeit*, deren Auflage als „unbedeutend“ eingestuft wird und die ebenfalls „liberal-marxistische Tendenzen“ verfolgt.²⁴¹

Die oben bereits zu unseren Ausführungen hinzugezogene *Illustrierte Wochenzeitung AZ*, die als einzige luxemburgische Zeitung in Bildern Bericht erstattete und das luxemburgische Kunstleben der 1930er-Jahre regelmäßig begleitete, enthielt sich bezüglich der NS-Kulturpolitik jeglichem expliziten politischen Diskurs – zumindest in schriftlicher Form. Anlässlich bedeutender Schritte in der NS-Politik liefert sie nahezu kommentarlose Fotocollagen. Die Existenz des Dritten Reiches wurde erst im März 1936 durch einen solchen Bildbericht anlässlich der Remilitarisierung des Rheinlandes bezeugt.²⁴² Die vorletzte Ausgabe der AZ veröffentlichte schließlich kurz vor dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Luxemburg, eine Collage aus deutschen Zeitungsmeldungen zum Thema „Deutsche Propaganda in Luxemburg“, ohne diese jedoch mit einem Kommentar zu versehen. Die letzte erschienene Ausgabe dann thematisierte Luxemburgs „Bewaffnete Macht“ in Bezug auf Luxemburgs Neutralität.²⁴³

Abb. 18 und Abb. 19

²³⁸ Krier 1978, S. 235.

²³⁹ ANLux, SD 023/0019.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd./0021.

²⁴² AZ 1936/12, S.14.

²⁴³ AZ 1940/17, S. 2 f. sowie AZ 1940/18, S. 3 f.

Die anti-deutsche bzw. antifaschistische Kritik bezüglich NS-kulturpolitischer Ereignisse innerhalb Luxemburgs erreichte seit der Ablehnung des „Maulkorbgesetzes“ noch zwei weitere Pointen: Am 12.05.1938 veröffentlichte die *NZ* einen Bericht von Emile Marx, der offen legt, dass Kratzenberg seine Schüler mit Hitlerpropaganda „versorgte“ und für die HJ bzw. die LVJ warb, der offenbar bereits einige seiner Mittelschüler angehörten.²⁴⁴ Dieser Beschuldigung sollten weitere folgen bis Kratzenberg Marx wegen Verleumdung verklagte. Es kam zum Prozess, den Marx aufgrund eines „Formfehlers“ verlor.²⁴⁵ Den anderen Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen der links-liberalen Presse und dem deutsch-freundlichen bzw. nationalsozialistischen Lager stellt die Verklagung des *Escher Tageblatts* durch die deutsche Gesandtschaft wegen einer Hitlerkarikatur des französischen Karikaturisten Raoul Cabrol dar.²⁴⁶ Dieses Ereignis animierte die *Neue Zeit* zu folgender Feststellung: „Nachdem dieser Prozess ein so starkes internationales Interesse hervorgerufen hat, nachdem längst nicht mehr das ‚Tageblatt‘ allein auf der Anklagebank sitzt, sondern die demokratische Pressefreiheit der Welt, ist es von höchster prinzipieller Wichtigkeit geworden, daß ein Gericht spricht.“²⁴⁷ Zu einer Verurteilung der Zeitung kam es nicht; die Namen der Karikaturisten Albert Simon und Raoul Cabrol jedoch sollten später auf der Fahndungsliste der GESTAPO wiederzufinden sein.

Albert Simon, der für das satirische Blatt *Gukuk*²⁴⁸ zeichnete und nach Ende des Zweiten Weltkrieges die satirische Wochenzeitung *De Péckvillchen* gründen sollte, kam 1931 durch Frantz Clément zum *ET*, wo er nun fast täglich einen Bildbeitrag für die erste Seite lieferte. Es handelte sich dabei um Karikaturen, die überwiegend das innenpolitische Geschehen humor- und phantasievoll kommentierten. Die Themen seiner Zeichnungen umkreisen nicht nur die Schwierigkeiten in den sozialen Umständen seit der Weltwirtschaftskrise, sondern widmen sich gleichwohl brisanten politischen Fragen wie z.B. dem oben erwähnten Maulkorbgesetz. Zugleich veröffentlichte Simon zwischen 1934 und 1940 in unregelmäßigen Abständen politisch einwandfreie Bildabfolgen in der *AZ*, die mit luxemburgischen „Typen“ wie etwa

²⁴⁴ Ebd., S. 272.

²⁴⁵ Ebd., S. 274: E. Marx hatte unterlassen, einen Beweisantrag an das Zuchtpolizeigericht zu stellen. Er musste eine Entschädigungssumme von 100 Franken an Kratzenberg sowie eine Geldbuße von 400 Franken zahlen. Das Urteil sollte zudem in voller Länge in der *NZ* publiziert werden. Kratzenberg hatte eine Entschädigung von 5.000 Franken gefordert und bestimmen wollen, dass neben der Publikation des Urteils in der *NZ* noch eine zweite Zeitung zur Veröffentlichung des Prozessergebnisses von ihm ausgewählt werden durfte – jedoch vergeblich.

²⁴⁶ Siehe hierzu den 2010 erschienenen Aufsatz Paul Leschs *Cabrol, Hitler, Escher Tageblatt* in Krantz 2010.

²⁴⁷ *NZ* 1939/1.1., S. 3.

²⁴⁸ Der *G.* war eine satirische Wochenzeitschrift in luxemburgischer und deutscher Sprache, die zwischen 1922 und 1934 erschien. Die Zeitung *Péckvillchen* erschien bis zu Simons Tod im Jahr 1956.

„de Frunnes“ oder „d’Butzefinn“ und der Folklore ihren Schalk trieben, u. a. mit nationalen Denkmälern wie die *Gëlle Fra*.

Abb. 20 und Abb. 21

Kurz vor dem Überfall Deutschlands auf Polen und dem Beginn der Kampfhandlungen fanden auch kriegsbezogene Themen wie etwa der Luftschutz Einzug in sein Bildrepertoire, jedoch in nicht weniger ironisierender Form.²⁴⁹

Im *ET* stieg die Frequenz der parodistischen Darstellungen über Hitler, das Dritte Reich und seine Machtinsignien gleichsam mit der Radikalisierung der nationalsozialistischen Politik jenseits der Mosel unaufhörlich an.²⁵⁰

Abb. 22, 23, 24 und 25

Simons Beiträge für das *ET* beispielsweise wuchsen zu einer beachtlichen Anzahl an Zeichnungen an. Seine Blätter sind charakterisiert durch die spontane Aussagekraft präzise gesetzter, schneller Federstriche. Obwohl die Anklage gegen das Blatt wegen einer Zeichnung des Franzosen Cabrols erhoben worden war, kann angenommen werden, dass die politisch-agitatorischen Zeichnungen Albert Simons eine kaum schwächere Provokation für das nationalsozialistische Lager darstellten. Der größte Teil seiner Originalzeichnungen ist nicht erhalten geblieben. Als Luxemburg angegriffen wurde, flüchtete Simon vor der GESTAPO ins französische Exil, wo er sich bis zum Ende des Krieges aufhielt. Eine Anekdote seines Bruders Raymond überliefert, dass die Eltern kurz nach seiner Flucht die belastenden Zeichnungen verbrannten.²⁵¹ Die Diskussion, inwiefern die bildende Kunst die Vorzeichen des Krieges erkannte und visionär verarbeitete, ist lebendig wie nie zuvor. Auch der luxemburgische Autor Pol Tousch stellte bereits in den 1970er-Jahren in seinem kleinen Bildband zu Simons Schaffen folgende Beobachtung an: „Die Voraussagung des Naziunheils in seinen (Simons) politischen Zeichnungen kann mit der humoristischen Prophezeiung Charly Chaplin’s verglichen werden, der in seinem Film *Der Diktator* Hitler auch schon in den Vorkriegsjahren mimisch karikierte. Ein Beweis dafür, daß Künstler in aller Welt die Drohung des Hitlerfaschismus instinktiv spürten und in ihrer Kunst reproduzierten.“²⁵²

²⁴⁹ Für Bildbeispiele siehe AZ 1939/32, S. 2. oder AZ 1940/6, S. 2.

²⁵⁰ Siehe hierzu den 2010 erschienenen Band Robert Krantz': *Die politische Satire gegen das Naziregime* (Krantz 2010).

²⁵¹ Siehe hierzu: die Biografie Simons, Anhang F.

²⁵² Tousch 1977, S. 162.

Erst vor kurzem wurde mit der Berliner Ausstellung *Kassandra – Visionen des Unheils 1914–1945* im Deutschen Historischen Museum die künstlerische Vorahnung in unterschiedlichen Themenbereichen neu aufgegriffen.²⁵³ Der mehrfach wiederkehrende Aspekt „Kunst als Waffe“ wurde u.a. durch Collagen von John Heartfield sowie Zeichnungen und Gemälden Karl Hubbuchs vorgeführt. Es stellt sich die Frage, ob Simon mit den Werken ausländischer Gegner des Hitlerregimes vertraut war. Sie kann zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit (noch) nicht beantwortet werden.

Die nationalsozialistischen Maßnahmen in Sachen Kunspolitik wurden in Luxemburg ausschließlich durch die Presse und Verbände mit liberalen oder sozialistischen Ideenhorizonten reflektiert. Dies wird im Folgenden anhand der Rezeption tiefgreifender deutscher kunstpolitischer Ereignisse dargestellt.

Der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst sowie der ersten *Großen Deutschen Kunstausstellung* und der Schau nunmehr verfemter Kunstwerke mit dem Titel *Entartete Kunst* in München 1937, worauf im nächsten Kapitel genauer eingegangen werden soll, wurde in Luxemburg nur im *ET* gebührende Aufmerksamkeit gewidmet. Ein Artikel Frantz Cléments vom August 1937 mit dem Titel *Entartete Kunst* informiert nicht nur über das Geschehene, sondern weiß zugleich Hitlers Kunstverständnis sowie sein Verhältnis zur Kunst besonders treffend zu veranschaulichen:

Nun ist es vollbracht. Nachdem bereits seit vier Jahren immer deutlicher und drakonischer die Scheidung zwischen nationalsozialistischer u. freier Kunst vollzogen worden war, nachdem man mit Hilfe des Arierparagraphen in der ‚Säuberungsaktion‘ bereits sehr weit fortgeschritten war, nachdem Herr Goebbels bereits vor einem Jahr die Kunstkritik als letzten Aufstand des Könnens gegen die Gesinnung verboten hatte, wurde vor Kurzem im Münchener Haus der deutschen Kunst der letzte Schritt zur Schaffung einer Staatskunst und zur Vernichtung jeglicher eigenmächtiger unabhängigen Kunstleistung getan. Diesmal überließ der Führer die Arbeit nicht irgendeinem der Unterführer. In höchsteigener Person verkündete er die Zukunft und sprach der ‚Vergangenheit‘ das Urteil. Im Haus der deutschen Kunst wird das ‚Gute‘ gezeigt. In einer Nebenschau ‚Entartete Kunst‘ wird noch einmal das demonstriert, wovor der nationalsozialistische Deutsche sein Haupt in Scham und Grauen verhüllen soll. Als die gesamte übrige Welt die Rede des Führers las, ging durch sie mehr Gelächter als Entrüstung, denn noch nie hatte die Menschheit aus dem Munde eines politischen Machthabers solchen Unsinn über künstlerische Dinge vernommen. In der Verkennung des Wesens höchster Kulturleistung hat er sich diesmal selbst übertroffen. Man weiß, daß Hitler in seinen jungen Jahren den Ehrgeiz hatte, Künstler zu werden und daß Schulmisserfolge ihm die Erreichung dieses Ziels zur Unmöglichkeit zu machen schienen. Wenn er große Anlagen gehabt hätte, so wäre er trotzdem seinen Weg gegangen, wie

²⁵³ Berlin 2008: Im 1. und 2. Teil werden apokalyptische Visionen und die Rolle des Künstlers als Visionär in Bezug auf den Ersten Weltkrieg veranschaulicht. Der 3. Teil widmet sich der Zeit zwischen 1918 und 1929, die einen Zustand zwischen Revolution und Krieg beschreibt. Im Anschluss zeichnet Teil 4 (1930–1933) den Weg in die Barbarei und stellt die Funktion der bildenden Kunst als Waffe in zahlreichen Bildbeispielen dar. Teil 5 widmet sich im Anschluss dem Schaffen im Verborgenen unter dem Hitlerregime während der Jahre 1933 bis 1939. Das 6. Kapitel untersucht die „Themen der Zeit“: 1. Angst, 2. Masken und Larven, 3. Trommler, 4. Höllenfürst. Das 7. Kapitel mit dem Titel *Schatten über Europa* gibt schließlich Auskunft über das Schaffen der deutschen Künstler im Exil.

es anderen vor ihm und neben ihm gelang. Er aber gefiel sich in Verbitterung und Ressentiments: er fand sich als Zukurzgekommener, und aus diesem zurückgetretenem Ehrgeiz, dieser Verdrängung bildete sich der politische Dynamismus, dem die Welt und Deutschland das Experiment des Nationalsozialismus zugute zu schreiben haben. Seit er an der Macht ist, befriedigt er den künstlerischen Ehrgeiz, dessen Stellung ihm in der Jugend versagt worden war. Als Bauherr drängt er ihn ins Falschmonumentale und Pompöse. Nichts ist ihm zu kostspielig, wenn es die Entladung seiner Bauwut gilt. Die Erbauung des Hauses Deutscher Kunst ist sein ureigenstes Werk. Geist von seinem Geist, Fleisch von seinem Fleisch. Kunst wird kommandiert. Wer's nicht mehr haben will, wird in die Wüste geschickt. [...] Ein Entzücken für Kenner ist aber die Idee des „*musée des horreurs*“, der abschreckenden Sammlung „Entartete Kunst“. Denn es versteht sich am Rande, daß gerade hier das als monströs gezeigt wird, was vor dem Machtantritt des Nationalsozialismus als Ansätze zu lebendiger Kunst in Deutschland vorhanden war. [...] Die Eröffnung des Hauses Deutscher Kunst und der Sammlung „Entartete Kunst“ hatte natürlich eine Säuberungsaktion in den Kadres der deutschen Museumsleitungen im Gefolge. Ein Dutzend der verdienstvollsten dieser Männer wurde sofort zur Disposition gestellt und durch neuartige Kreaturen ersetzt. Uns kann's recht sein. Denn gute Kunst kann man nicht ausrotten. Wenn man sie drüben vertilgt, wird sie hüben desto besser aufblühen.²⁵⁴

Wenn dieser Beitrag in seiner informativen Eigenschaft nichts zu wünschen übrig lässt, wird der Leser bei den Schlussätzen dennoch stutzig: Aus dem heutigen Blickwinkel wirkt der Satz „Uns kann's recht sein“ eher gleichgültig und die Behauptung, dass die „gute“ Kunst woanders auflebt als dort von wo sie vertrieben oder gar zerstört wurde, legt eine gewisse Naivität an den Tag. Auch ein weiterer mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Luxemburger²⁵⁵ verfasster Artikel mit dem Titel *Deutscher Kunstdbrief*, der in knapper, nur zwei kurze Spalten einnehmender Form die Essenz der nationalsozialistischen Kunspolitik zusammenfasst, berichtet eher oberflächlich von den kulturpolitischen Ereignissen in München 1937:

Die Erregung, die durch die Eröffnung der beiden Münchner Kunstaustellungen und die programmatischen Reden Hitlers und Zieglers in den Kreisen der deutschen Künstler und Kunstinteressierten ausgelöst wurde, ist noch längst nicht beschwichtigt. Im Gegenteil, die Veröffentlichung der dreihundert bisher anerkannten, zum Teil außerordentlich bedeutenden deutschen Künstler, an die heute keine Staatsaufträge mehr erteilt werden dürfen, die Säuberung der Museen in allen Provinzstädten unter Oberleitung von Goering werden nur als erste Maßnahme einer systematischen Ausrottung allen unabhängigen Schaffens, aller freien Kunst in Deutschland betrachtet. Es wird jetzt auch erkannt, daß schon das Verbot der Kunstkritik vom November 1936 einen Auftakt zu der neuen Kunspolitik bildet, denn durch dieses Gesetz wurde jede Verteidigungsmöglichkeit für die unabhängigen Künstler aufgehoben, und es wurde anderseits verhindert, daß die den persönlichen Geschmack Hitlers entsprechende Plüschsofakunst, wie es bisher auch in nationalsozialistischen Blättern häufig geschehen war, verrissen wurde.[...]²⁵⁶

Im Jahr 1939 stand vor allem die Zelebrierung der 100-jährigen Unabhängigkeit Luxemburgs im Fokus der nationalen Presse, sodass Meldungen aus dem Dritten Reich in den Hintergrund traten. Bevor dieser Überblick über die Situation der bildenden Künste und ihren kulturellen und politischen Kontext am Vorabend des Zweiten Weltkrieges abgeschlossen wird, soll schließlich der deutsch-jüdische Kunsthistoriker und Kunstkritiker Paul Westheim

²⁵⁴ ET 1937/17, S. 8.

²⁵⁵ Autor nicht erwähnt.

²⁵⁶ ET 1937/4, S. 9. Autor unbekannt.

(1886–1963)²⁵⁷ zu Wort kommen. Das Tageblatt veröffentlichte 1939 zwei Artikel vom exilierten Westheim, die kurz vor Kriegsbeginn in ihrer präzisen Darstellung aufs vortrefflichste Bilanz zur nationalsozialistischen Kunstpolitik in Deutschland zu ziehen wissen und deren Auszüge im Folgenden zum Hauptteil dieser Untersuchung überleiten.

Kanonen statt Kunstwerke

Wir haben schon wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß im deutschen Propagandaministerium die Absicht bestehe, durch eine Auktion von Kunstwerken aus den deutschen Museen Devisen zu beschaffen. Als Ort der Versteigerung war Luzern, als Auktionsfirma die Galerie Fischer bezeichnet worden. [...] Zur Versteigerung kommen die Bilder der als ‚entartet‘ angesehenen deutschen und ausländischen Künstler. Von Franzosen: Braque, Chagall, Matisse, Picasso [...], der Belgier: Ensor, der Holländer: van Gogh [...] von den Deutschen: Barlach, Klee, Dix [...]. Auch sonst wird flott aus den Museen ausverkauft. [...] Diese Museumsverkäufe sind von langer Hand vorbereitet. Der Reichserziehungsminister Rust verfügte die Schließung der modernen Abteilungen in sämtlichen deutschen Museen, die angeblich wieder eröffnet werden sollten nach ‚Erlaß von neuen Richtlinien‘. Diese Richtlinien sind niemals erlassen worden: die Schließung dürfte in erster Linie den Zweck gehabt haben, die Werke, die ins Ausland verkauft werden sollen, aus den Museen zu entfernen, ohne daß das Volk etwas davon merkt. In der Goebbelspresse darf auch über die Versteigerung in Luzern nichts gebracht werden. Offenbar hat man nicht den Mut vor dem Volk einzustehen, daß Museumsbesitz ins Ausland gebracht und zu Gelde gemacht wird. Das Ziel der Aktion gegen die ‚entartete Kunst‘, wenn man den in München gehaltenen Reden vertrauen darf, war ja wohl die Welt vor dem ‚zersetzenden Geist‘ dieser ‚Kunststotterer‘, wie Hitler sie in der Rede zur Eröffnung des Münchener Kunsttempels genannt hat, zu bewahren. Deshalb mussten sie aus den Museen und überhaupt aus der Oeffentlichkeit entfernt werden. [...] Inzwischen hat man sich eines Besseren besonnen. Ein findiger Kopf im Propagandaministerium ist darauf gekommen, daß man aus diesen angeblichen ‚Machwerken‘ [...] Kapital schlagen könnte. Wenn man dem deutschen Volk, das ja mit Ersatz, nämlich mit Hitlerkunst versorgt wird, diesen ‚zersetzenden Geist‘ auch nicht zumuten könne, so könne man ihn ja dem Ausland andrehen, was dafür noch Devisen zahlt. Wieder einmal mehr offenbart sich der ganze Zynismus des Nationalsozialismus. [...] Die moralische Entrüstung über Kunstentartung, Niedergang der Kunst u.s.w. entpuppt sich als Vorwand, um die Museen ausplündern zu können. [...] Jeder Käufer müßte sich daher bewußt sein, daß er mit jedem Franken, den er da für Kunstwerke bezahlt, dem Dritten Reich hilft, seinen Rüstungsfonds zu verstärken. Der eigentliche Sinn dieser Versteigerung ist doch: Kanonen statt Kunstwerke.²⁵⁸

Nazikrieg gegen die Museen

²⁵⁷ P. W. hatte Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Darmstadt und an der Humboldt Universität zu Berlin studiert und war Schüler von Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Zwischen 1917 und 1933 gab er das *Kunstblatt* heraus, worin er u. a. über die Künstler Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka, Otto Dix und Pablo Picasso schrieb. Er sammelte zudem Werke der führenden Künstler, darunter wiederum Kokoschka, aber auch Ludwig Kirchner, Erich Heckel, George Grosz u. v. a. Darüber hinaus war er der Herausgeber der Mappenwerke für Grafik *Die Schaffenden*, des *Almanach Europa* und der Buchserie *Orbis Pictus* sowie Autor zahlreicher Künstlermonografien. In Deutschland wurde er vor allem durch seine Rundfunkbeiträge zu einem der führenden Kunstkritiker. Bei der Machtergreifung Hitlers flüchtete er ins Exil nach Frankreich und musste seine Sammlung zurücklassen, die allerdings bei Charlotte Weidler untergebracht wurde. Er arbeitete dennoch weiter für deutschsprachige Blätter. 1935 wurde ihm die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. In diese Zeit fiel wohl auch die Zusammenarbeit mit dem *ET*. Auf welche Art der Kontakt zustande kam, kann leider nicht nachgewiesen werden. Bei Kriegsbeginn wurde er wegen seiner deutschen Herkunft inhaftiert und kam in verschiedene französische Internierungslager, wo ihm 1941 die Flucht gelang. Er konnte schließlich über Spanien nach Mexico entkommen, wo er seine spätere Gattin Mariana Frenk kennenlernte. Nach dem Krieg wurde ihm die Remigration nach Deutschland aufgrund seiner linksliberalen Einstellung verwehrt. Auch sah er seine Kunstsammlung nicht wieder: Diese hatte obengenannte Freundin verkauft (siehe Patka 1999).

²⁵⁸ *ET* 1939/22.4. Paul Westheim.

[...] Die Versteigerung in Luzern ist nur ein Beispiel für die Schädigung der deutschen Museen durch die Nazis. Bereits im Dezember vorigen Jahres hat das Propagandaministerium in Oslo sämtliche Werke von Ed. Munch, die sich in den Museen befanden, versteigern lassen. Unter der Hand, ohne daß das Volk etwas erfahren hatte, sind bedeutende Kunstwerke im Ausland verkauft worden. [...] vor kurzem ist eine vom Propagandaministerium zusammengestellte Liste von etwa 150 Werken bekannt geworden, die zum Verkauf gegen Devisen angeboten werden sollen. Darunter so weltberühmte Bilder wie Watteau ‚Gilles, eine Harfe spielend‘, [...] zwei Stilleben von Chardin, Courbets ‚Steinklopfen‘, Corot, Manets ‚Nana‘, Degas, Renoir u. a. [...] Der Nationalsozialismus hat in dem Museumsbesitz eine Möglichkeit entdeckt, seiner Kriegswirtschaft Auslandsgelder zuzuführen. [...] Es ist kein Zufall, daß das erste Museum der Welt, das Louvre, 1793 von der Revolution geschaffen worden war. In den Museen wird von Kennern sachliche Kunstpfllege getrieben. An solcher Kunstförderung scheint der Nationalsozialismus nur geringes Interesse zu haben, seine Tendenz ist, aus der Kunst eine Propaganda für das Regime zu machen. [...]²⁵⁹

Wie diese Artikel zum *ET* gelangten ist nicht bekannt. Durch die Veröffentlichung dieser kritischen Texte eines prominenten Gegners des Hitler-Regimes bekamen die Luxemburger die Möglichkeit, sich ein Bild von den drastischen kulturpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten zu machen. Über die Rezeption der nationalsozialistischen Kulturpolitik in der Öffentlichkeit oder vielmehr in der Kunstszene liegen bislang keine Aufzeichnungen vor.

²⁵⁹ *ET* 1939/22.7. Paul Westheim.

3 NATIONALSOZIALISTISCHE KUNST- UND KULTURPOLITIK WÄHREND DER DEUTSCHEN BESATZUNG 1940–1944

Durch die Artikel Paul Westheims waren wichtige Informationen über die nationalsozialistischen Kulturrepressionen seit 1933 an die luxemburgische Öffentlichkeit gelangt. Dies ersten kunst- kulturpolitischen Maßnahmen wurden nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht am 10.05.1940 und während den ersten Versuchen zur Neuordnung Luxemburgs bei der Errichtung einer Militärverwaltung und deren Ablösung durch eine Zivilverwaltung am 02.08.1940 unter Gauleiter Gustav Simon²⁶⁰ als CdZ unternommen. Es ist

²⁶⁰ Zur Biografie Gustav Simons siehe Dostert 1985, S. 70 f. sowie Spang 1992 b, S. 303 f., Klauck 2006 und LW 2010. Am 19.03.1900 in Saarbrücken geboren, besucht er ab 1914 die Lehrerbildungsanstalt in Merzig/Saar, wo er 1920 die 1. Volksschullehrerprüfung ablegt. Anschließend übt er diesen Beruf aber nicht aus, sondern arbeitet zwei Jahre lang als Eisenbahnaushelfer und einige Monate als Zolldeklarant. Nachdem er die Reifeprüfung nachgeholt hat, studiert er als Werkstudent acht Semester Jura und Volkswirtschaft an der Frankfurter Universität, wo er mit dem Nationalsozialismus in Verbindung kommt. 1925 tritt er der NSDAP bei. Seinen ersten politischen Erfolg erzielt er, indem er als Mitbegründer einer Studentengruppe den ersten Vorsitzenden des Allgemeinen Studentenausschusses stellt. Nachdem er nach Ende seines Studiums kurze Zeit als Volksschullehrer und eineinhalb Jahre lang als Handelsstudienreferendar an der Gewerbeschule in Völklingen unterrichtet hat, gibt er 1929 auf Betreiben Robert Leys seinen Beruf auf, um sich ganz der NSDAP zu widmen. Schon 1928 übernimmt er als Bezirksleiter der Partei den Bezirk Trier-Birkenfeld. 1931 wird er zum Gauleiter der NSDAP eben dieser Region ernannt und baut die Parteiorganisation weiter aus. Die Gründung des *Nationalblatts* als eigene Gauzeitung geht auf sein Bestreben zurück. Als im Oktober 1939 das Operationsgebiet des Heeres im Westen vergrößert wird, kommt es zur Ernennung Simons zum CdZ bei der Heeresgruppe A, bevor dann im Juli 1940 die Berufung nach Luxemburg folgt. Interessant sind Paul Dosterts Beobachtungen zu den Eigenschaften und dem öffentlichen Erscheinungsbild des Gauleiters, dessen „persönlicher Ehrgeiz die Triebkraft seiner Aktivität darstellt“. (S. 72 f.) So führt er an: „Simon, der es als Sohn eines Eisenbahners über den Umweg des Volkschullehrers zum Diplom-Handelslehrer gebracht hatte und somit in den oberen Mittelstand aufgestiegen war, setzte seinen Aufstieg als Gauleiter [...] weiter fort. Dennoch konnte er seine Komplexe als Neuaufsteiger während [seiner] gesamten politischen Karriere nicht verdrängen. [...] Aber Rivalität spornte ihn an, und wenn es darum ging, den Erwartungen des Führers zu entsprechen, war er bereit, seine bisherige Meinung zu verleugnen. Äußerer Glanz, Beifall, zeremonielle Auftritte, Massenveranstaltungen, militärische Aufzüge, wie bei den Kreistagen, zeigten, daß Simon keine wirkliche Aufbauarbeit leistete, sondern nur Fassadenpolitik betrieb. Sein fast schon krankhaftes Geltungsbedürfnis zeigte sich ganz klar, als er die ehemalige deutsche Gesandtschaft als Residenz des CdZ herrichten ließ, obschon er keine einzige Nacht dort verbrachte. [...] Sein Auftreten, besonders nach ‚Kameradschaftsabenden‘, im alkoholisierten Zustand, wies ihn kaum als Vertreter der germanischen Herrenrasse aus. Auch in seinem sonstigen Erscheinungsbild und in seinem früheren Leben war Simon etwas zu kurz gekommen: Als kleinster Gauleiter, [...] versuchte er, dieses Manko durch den Hinweis auf seine Verdienste als ‚alter Kämpfer‘ zu kompensieren.“ (Ebd.) Hans Peter Klauck bemerkt, dass Simon während seiner gesamten politischen Karriere in Parteikreisen „nicht besonders geachtet“ wurde: „Er war klein von Gestalt, trat gerne in schwarzen Stiefeln und gelber Uniform auf. Für die einen war der ‚Gustav der Kurze‘ für andere der ‚Giftzwerg vom Hermeskeil‘ oder der ‚Satrap von Saarbrücken‘.“ (<http://www.hpklauck.de/gustav-simon.pdf>) (13.2.10). Am 1. September 1944 geht Simon „heim ins Reich“. Nach der Befreiung Luxemburgs durch die amerikanischen Truppen und nach der deutschen Kapitulation taucht er unter dem Geburtsnamen seiner Mutter unter und nennt sich Hans Wölffler, arbeitet als Gärtner bei Paderborn, wo er schließlich am 11.12.1945 verhaftet wird. In seiner Zelle unternimmt er einen Selbstmordversuch, der vereitelt wird; am 18.12.1945 soll er sich am Bettpfosten erhängt haben. Wie Paul Spang hervorhebt, ranken sich um sein „Ende“ verschiedene Beobachtungen: Sein Leichnam wurde nach Luxemburg überführt; was mit seinen sterblichen Überresten geschehen ist, ist unbekannt. Seine Sterbeurkunde (Nr. 66/1946) ist auf den Februar 1946 datiert, zwei Monate nach seinem Tod, was weiteren Anlass zu Spekulationen über seinen Tod bietet. Eine andere Version (siehe Klauck 2006, unpaginiert) besagt nämlich, dass Simon im Gefängnis von Luxemburg oder auf dem Weg dorthin erschlagen worden sei. Ein kürzlich erschienener Artikel im *Luxemburger Wort* (19.03.10) verwirft diese Mutmaßungen gänzlich, indem anhand Akten aus

mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die luxemburgische Bevölkerung den ersten kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen der Besatzer weitgehend unvorbereitet entgegentreten musste. Ein Grund hierfür könnte die spärliche Rezeption der NS-Kunst- und Kulturpolitik jenseits der Mosel in der luxemburgischen Presse in den 1930er-Jahren gewesen sein.

Zunächst sollen die ideellen Eigenschaften der verfemten „entarteten Kunst“ herausgearbeitet und ihre Unterschiede zur geforderten „arteigenen“ Kunst aufgezeigt werden. Anschließend soll der strukturelle Rahmen der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik umrissen werden. Ferner sollen die Planung und Durchführung einzelner exemplarischer Kunst- und Propagandaausstellungen untersucht werden.

In einem Bericht zur *Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK)*²⁶¹ von 1941 äußerte sich Emil Glass²⁶², einer der schriftführenden Propagandisten der nationalsozialistischen Kunstpolitik in Luxemburg, das im Verlauf der deutschen Besatzung ein Teil des Gaues Moselland wurde: „Was bedeutet das Politische? Es bedeutet keine angestrebte Tendenz, keine Politisierung der Künste, sondern nichts anderes, als daß die Arbeit des Künstlers nicht frei im Raume schweben kann, sondern völkisch und rassisch gebunden sein muß.“²⁶³

Die kunstpolitischen Vorgaben stammen von Adolf Hitler selbst. In seiner 1925 erschienenen Schrift *Mein Kampf*²⁶⁴ schloss er unter dem Stichwort „Der Bolschewismus²⁶⁵ der Kunst“ nicht nur bereits vorhandene bürgerliche Ressentiments gegenüber der modernen Kunst in seine polemische Abhandlung mit ein. Vielmehr lieferte er schon zu diesem frühen Zeitpunkt die

Großbritannien und Luxemburg (WO309/1631: *Judge Advocate General's Office, British Army of the Rhine War Crimes Group (North West Europe)*) sowie der Akte Simons Jt. 225 aus den Archives Nationales de Luxembourg) bestätigt wird, dass Simon sich in der Paderborner Gefangenschaft das Leben genommen hatte und seine sterblichen Überreste nach Luxemburg überführt wurden.

²⁶¹ Die Buchstabenkette *GDK* wird im Folgenden als Abkürzung für die sogenannten *Großen Deutschen Kunstausstellungen* die zwischen 1937 und 1944 im „Haus der Deutschen Kunst“ in München stattfanden, verwendet.

²⁶² Bislang konnte zu diesem völkischen Propagandisten der NS-Zeit keine biographischen Angaben zusammengestellt werden. E. Glass war der verantwortliche „Hauptschriftleiter“ der *Kulturpolitischen Blätter Moselland*.

²⁶³ NB 1941/30.7.: „Die Kunst und der Kampf des Reichs“.

²⁶⁴ Siehe Hitler 1939.

²⁶⁵ Der Bolschewismus ist für die Nationalsozialisten das Feindbild schlechthin. Doch seine Bedeutung ist keinesfalls präzise. Siehe hierzu Zuschlag 1995, S. 300: Weder bezeichnete der Bolschewismus konkret die von Lenin geführte Fraktion der russischen Sozialdemokratie, die sich 1912 zur selbstständigen Partei entwickelt hatte und in der Oktoberrevolution 1917 die treibende Kraft war, noch nur allgemein den Sowjetkommunismus. Für die Nationalsozialisten war der Bolschewismus die „Form der jüdischen Weltrevolution“, wie der NS-Ideologe Alfred Rosenberg auf dem Parteitag der NSDAP im Jahre 1936 verkündete.

kunstpolitische Richtung der NSDAP, die im Jahr 1937 in den beiden antithetischen Münchener Ausstellungen *Entartete Kunst* und erste *GDK* ihren Höhepunkt erlangen sollte.

Eine der ersichtlichsten Verfallserscheinungen des alten Reiches war das langsame Herabsinken der allgemeinen Kulturhöhe, wobei ich unter Kultur nicht das meine, was man heute mit dem Worte Zivilisation bezeichnet. Diese scheint im Gegenteil eher eine Feindin wahrer Geistes- und Lebenshöhe zu sein. Schon vor der Jahrhundertwende begann sich in unsere Kunst ein Element einzuschieben, das bis dorthin als vollkommen fremd und unbekannt gelten durfte. Wohl fanden auch in früheren Zeiten manchmal Verirrungen des Geschmackes statt, allein es handelte sich in solchen Fällen doch mehr um künstlerische Entgleisungen, denen die Nachwelt wenigstens einen gewissen historischen Wert zuzubilligen vermochte, als um die Erzeugnisse einer überhaupt nicht mehr künstlerischen, sondern vielmehr geistigen Entartung bis zur Geistlosigkeit. In ihnen begann sich der später freilich besser sichtbar werdende politische Zusammenbruch schon kulturell anzudeuten. Der Bolschewismus der Kunst ist die einzige mögliche kulturelle Lebensform und geistige Äußerung des Bolschewismus überhaupt. Wem dies befremdlich vorkommt, der braucht nur die Kunst der glücklich bolschewisierten Staaten einer Betrachtung zu unterziehen, und er wird mit Schrecken die krankhaften Auswüchse irrsinniger und verkommen Menschen, die wir unter den Sammelbegriffen des Kubismus und Dadaismus seit der Jahrhundertwende kennengelernten, dort als die offiziell staatlich anerkannte Kunst bewundern können.²⁶⁶

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels fügte – sich auf die einleitenden Worte des „Führers“ stützend – hinzu:

„Wenn die deutschen Künstler wüssten, was wir einmal für sie tun werden, dann würden sie uns nicht bekämpfen, sondern mit uns fechten.“ [...] Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik gestalten, fühlen uns dabei als künstlerische Menschen, denen die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut ist, aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestaltende Gebilde des Volkes zu formen. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. Ich vermag deshalb als deutscher Politiker nicht lediglich den einen Trennungsstrich anzuerkennen: [...] den zwischen guter und schlechter Kunst. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten.²⁶⁷

Einmal von der Regierungsspitze formuliert, wurde diese „Idee“ wiederholt beschworen, bis sie „Gestalt“ annahm und als „Gleichschaltung“ sämtlicher Lebensbereiche in die Realität eindrang. Dieser Prozess gleicht – Eric Michaud zufolge – einem „schöpferischen Akt“, bei dem der „Führer“ als „deutscher Christus“ und „deutscher Künstler“ erscheint.²⁶⁸

Die ideellen Bedingungen einer vom Nationalsozialismus gesteuerten Kunstdoktrin können somit auf Adolf Hitler zurückgeführt werden, auch wenn dieser die Umsetzung der politischen und kulturpolitischen Bestimmungen im Verlauf der Kriegsjahre längst nicht immer persönlich überwachte: Er übertrug diese den sogenannten Gauleitern, die – dem „obersten Führer“ und seiner in *Mein Kampf* formulierten „festgelegten Doktrin“ zufolge –

²⁶⁶ Hitler 1939, S. 282 f.

²⁶⁷ Brenner 1963, S. 178 f.: Antwort J. Goebbels' auf einen Brief des Dirigenten Wilhelm Furtwängler.

²⁶⁸ Vgl. hierzu Michaud 1996, S. 13: „„Idee und Gestalt“ était l'expression générique incluse dans le titre ou le sous-titre d'un nombre incalculable de brochures ou de livres des idéologues nazis. Ce que visait en effet le national-socialisme dans chacun des deux modèles de l'art et du christianisme, c'était le processus capable de conduire de l'„idée“ à la „forme“.“

„restlos verantwortlich“ waren.²⁶⁹ Allerdings sollten die Gauleiter seine Ideen schließlich auf ihre eigene Art und Weise interpretieren und umsetzen.²⁷⁰ Luxemburg wurde zu keiner Zeit von Hitler persönlich besucht. In *Mein Kampf* existiert keine Erwähnung des Großherzogtums. Allerdings sollte der Reichsleiter und Chefideologe Alfred Rosenberg anlässlich eines sogenannten Großappells der Volksdeutschen Bewegung (VdB) im April 1943 in Luxemburg eine Rede zum Thema „Nationalsozialistischer Sieg oder bolschewistisches Chaos“ halten.²⁷¹ In einer Erinnerung Albert Speers jedoch findet sich eine Äußerung des „Führers“ über das Großherzogtum. Aus dieser im Folgenden zitierten Äußerung geht deutlich Hitlers Megalomanie hervor, die den „Zeiten wie den Räumen“ galt:

Rechnen wir doch einmal aus, Speer, Deutschland hat achtzig Millionen Einwohner, dazu kommen bereits jetzt zehn Millionen Holländer, die eigentlich Deutsche sind, und dazu, schreiben Sie mal auf, Luxemburg mit seinen dreihunderttausend Einwohnern, die Schweiz mit vier Millionen. Und dann die Dänen – noch mal vier Millionen; die Flamen – fünf Millionen. Dann zwei Millionen Elsaß-Lothringer [...]²⁷²

3.1 Die strukturellen und ideellen Bedingungen der NS-Kunstpolitik

Der Architekt Paul Schultze-Naumburg (1869–1949)²⁷³, der aufgrund seines umfangreichen schriftlichen Nachlasses und Einflusses neben Alfred Rosenberg (1893–1946)²⁷⁴ zu den führenden Ideologen des Nationalsozialismus zählte, fügte zum Stichwort „Kulturbolchewisten“ Folgendes hinzu:

²⁶⁹ Hitler 1939, S. 650 f.

²⁷⁰ Siehe hierzu Kißener/Scholtyseck 1997, S. 11: In dieser Studie zu den „Führern der Provinz“ leiten die Herausgeber Michael Kißener und Joachim Scholtyseck mit der Bemerkung ein, dass es „in der deutschen Geschichte wohl kaum jemals so viele ‚Führer‘ mit konkurrierenden, z. T. widersprüchlichen Befugnissen und Aufgaben in nahezu allen Bereichen von Staat und Gesellschaft gegeben“ hatte, „wie gerade in jener Zeit der vermeintlich strengsten Zentralisierung und staatlichen Ordnung zwischen 1933 und 1945.“ Ein Porträt des Gauleiters des „Mosellands“, Gustav Simon, ist in dem Band jedoch nicht enthalten, da sich die Studie auf NS-Biografien aus Baden und Württemberg beschränkt.

²⁷¹ NB 1943/10.–11. 4. Der Appell fand am 11.4.1943 in der Ausstellungshalle auf dem Limpertsberg statt. Siehe auch Plakat zur Veranstaltung in Spang 1992, S. 143.

²⁷² Speer 2002, S. 88.

²⁷³ P. Schultze-Naumburg, der 1907 zu den Mitbegründern des deutschen Werkbundes zählt, hatte sich u. a. als Vertreter des Heimatstils Berühmtheit verschafft: Das Schloss Cecilienhof in Potsdam, Landsitz des preußischen Kronprinzen Wilhelm, wurde beispielsweise im Tudorstil errichtet (siehe hierzu: Nerdinger 2007: S. 72). Als der Werkbund in den 1920er-Jahren immer mehr von Vertretern der Moderne geprägt wurde, verließ ihn Schultze-Naumburg mit einigen anderen Architekten und gründete 1928 in Saaleck den sogenannten „Block“, der als Vorform des späteren Kampfbundes für deutsche Kultur gilt, der im gleichen Jahr entstand. Schultze-Naumburg trat ihm 1929 bei. Im Jahr 1930 wurde er schließlich Mitglied der NSDAP. Auf seine Mitinitiative wurden 1932 das Bauhaus in Dessau geschlossen und 1933 die Bücherverbrennungen vollzogen.

²⁷⁴ A. Rosenberg gilt als führender Rassenideologe der NSDAP. Von Adolf Hitler kurz nach seiner Machtübernahme im Juni 1933 zum Reichsleiter ernannt, baute er ab Januar 1934 als „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ das sogenannte „Amt Rosenberg“ auf. Als Leiter des Einsatzstabes „Reichsleiter Rosenberg“ (ERR) betrieb er während der Kriegsjahre mit dem Reichsministerium für die besetzten Ostgebiete (RMdbO) nicht nur Kunstraub in ganz Europa, sondern eine ebenso aggressive Ostpolitik mit gleichzeitiger Vernichtung der Juden (vgl. Heuss 2000).

In ihr [der Kunst] finden wir während der letzten zwanzig Jahre eine so starke Betonung und Vorliebe für Entartung des Volkes, daß eine zureichende Erklärung hierfür nur in der zunehmenden Entartung des Volkes selbst im Sinne einer Auslese nach unten erblickt werden kann. Denn die Sehnsucht gesunder und kraftvoller Naturen kann sich unmöglich eine Kunstabtätigung wählen, die sich in der unausgesetzten Wiederholung der Darstellung aller Verfallsrichtungen gefällt.“²⁷⁵

In seiner rassenideologischen Schrift aus dem Jahre 1928 mit dem bezeichnenden Titel *Kunst und Rasse*²⁷⁶ stellte Schultze-Naumburg zudem auch die Verbindung zwischen den Geschlechtern unter Einbeziehung der Kunst her, wie er im Folgenden festgehalten hat:

Da die Frau als bildende Künstlerin trotz einiger hervorragender Leistungen im ganzen doch im Hintergrund bleibt, sind wir hier im Wesentlichen auf Werke der Männer angewiesen, die naturgemäß die Frau und ihren Leib als Ausdruck ihrer triebhaften Empfindungen wählen und gestalten.²⁷⁷

Auch findet man bei ihm ideologische Ansätze, die später in der kulturellen Ausrichtung der nationalsozialistischen Ost- und Westpolitik wiederkehren sollten:

Der Weg zur Kenntnis der Menschen entlegener Gegenden, von denen wir durch den Raum getrennt sind, oder der Menschen vergangener Epochen, von denen wir durch die Zeit getrennt sind, führt über die Kunst, die Raum und Zeit überwindet. [...] Es erscheint gegeben, in der Kunst eines jeden Volkstums eben dieses Volkstum selbst geschildert zu finden.²⁷⁸

Im Anschluss daran leitet er zum zentralen Thema der kulturellen „Entartung“ über, das die nationalsozialistische Polemik wiederkehren sollte:

Daneben sehen wir überall eine Bevorzugung und Betonung der Erscheinungen der Entartung, wie sie uns aus dem Heer der Gesunkenen, der Kranken und der körperlich Missgebildeten bekannt sind. [...] Auch die Vorgänge, die man zur Darstellung wählte und die doch in jeder Kunst höchst kennzeichnend für ihre Zeit sind, weisen mehr oder minder auf körperlichen und sittlichen Tiefstand hin. Soll man die Sinnbilder bezeichnen, die in der Mehrzahl der Bilder und Plastiken jener Tage zum Ausdruck kommen, so sind dies der Idiot, die Dirne und die Hängebrust. [...] Es ist die wahre Hölle des Untermenschen, die sich hier vor uns ausbreitet, und man atmet auf, wenn man aus dieser Atmosphäre in die reine Luft anderer Kulturen, wie besonders der Antike und der Frührenaissance tritt, in der edles Geschlecht in seiner Kunst nach Ausdruck seiner Sehnsüchte ringt. Die Bekanntschaft mit den Darstellungen, die noch bis ganz vor kurzem unsere Kunstausstellungen und die Schreckenskammern der Museen füllen und zu denen die Reklamechefs ihr unaufhörliches „unerhört“ riefen, muß beim Leser vorausgesetzt werden.²⁷⁹

In dem er die Künstler der Moderne des Leidens an „Entartung“ beziehungsweise „Kretinismus“ bezichtigte und dies anhand der Gegenüberstellung von Kunstwerken des Expressionismus und Fotografien von körperlich und geistig Behinderten sowie Kranken aufzuzeigen versuchte, beabsichtigte er, dem Betrachter entsprechende Assoziationen zu

²⁷⁵ Schultze-Naumburg 1934, S. 23.

²⁷⁶ Paul Schultze 1928: Beginnend mit einem Exposé „Mensch“ und seine Rasse, stellt er den Menschen im Anschluss seinem Kunstwerk gegenüber (*Der Mensch und sein Kunstwerk*), um dazu überzuleiten, wie sich die Kunst in Verbindung zur Rasse bildet (*Rückschluss aus der Kunst auf die Rasse*), und abschließend *Die Auswirkung der Rasse auf die Gestaltung unserer Umwelt*.

²⁷⁷ Ebd., S. 98.

²⁷⁸ Ebd., S. 25.

²⁷⁹ Ebd., S. 111 f.

entlocken. Seine Darstellungen dienten den Nationalsozialisten beim Erstellen des Ausstellungsführers zur „Entarteten Kunst“ offenbar als Vorlage.²⁸⁰

Abb. 26

Seit der Konfrontation der ersten *GDK* und der Schau *Entartete Kunst* im Jahr 1937 war zudem klar, dass selbst jene modernen Kunstströmungen wie der Expressionismus, die bislang von einzelnen führenden Nationalsozialisten wie etwa Goebbels²⁸¹ anerkannt worden waren, der „nationalsozialistischen Kunst“ nicht zugehörig sein sollten.²⁸² Es würde jedoch weit über die Grenzen dieser Untersuchung hinausführen, die Problematik der „entarteten Kunst“ selbst in ihrer Gesamtheit zu erörtern.

Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass der nationalsozialistischen Stigmatisierung der Kunstwerke und Künstler eine jahrelange Vorgeschichte vorausging, deren ideologischer Ursprung im 19. Jahrhundert angesiedelt ist. Die Nachgeschichte setzte ihrerseits bereits seit der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 mit der Zerstörung beziehungsweise der Verschleuderung der „entarteten Kunst“ und der Exilierung, Verhaftung oder Ermordung ihrer Urheber ein und nicht erst mit der Rehabilitierung der Moderne sowie mit der Fahndung nach den verlorenen Kunstwerken nach dem Untergang des Dritten Reiches

²⁸⁰ Siehe hierzu München 1937: Auch im Ausstellungsführer sind Fotos von Behinderten nebst Ausstellungsansichten abgebildet.

²⁸¹ Siehe hierzu Hoffmann 1974, S. 149: In seinem Arbeitszimmer hatte Goebbels eine Barlach-Plastik aufgestellt und seine Wohnung ließ er mit Werken Emil Noldes ausstatten – sehr zum Missfallen des „Führers“; er musste sie umgehend entfernen (vgl. hierzu Speer 1970, S. 40 f.). Seine Einstellung zum Expressionismus hatte vorwiegend „taktische Gründe“, weil sie auf der von Goebbels empfundenen Notwendigkeit gründet, „im Interesse einer machtpolitischen Funktionalisierung der Kunst die Vertreter der völkischen Linie zurück [zu] drängen, womit sein schärfster Rivale Alfred Rosenberg und der von ihm geführte „Kampfbund für deutsche Kultur“ gemeint ist (siehe hierzu Germer 1990, S. 23; zu Goebbels Haltung gegenüber seinen völkischen Konkurrenten Rosenberg und Schultze-Naumburg, siehe auch Heiber 1988, S. 180 f.). Im Gegensatz zur dogmatischen Kunstauffassung des Kampfbundes hegte Goebbels Sympathien für die Avantgarde. Merker verweist an dieser Stelle auf die Intention Goebbels, Fritz Lang den Vorsitz der Reichsfilmkammer zu übertragen und Thomas Mann zur Rückkehr aus dem Exil zu bewegen (Merker 1983, S. 131).

²⁸² Siehe hierzu Zuschlag 1995, S. 49: C. Zuschlag sieht den Grund dafür in den mangelnden „Direktiven seitens der NSDAP-Spitze und der Regierung, die selbst über die einzuschlagende Marschrichtung uneins“ waren. Das führte dazu, dass einerseits regionale und lokale Gliederungen des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ von sich aus mit repressiven Maßnahmen gegen die sogenannte „entartete“ Kunst antraten, andererseits aber Einzelpersonen sowie lokale Gliederungen des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes (NSDStB) sich besonders für den Expressionismus einsetzten. Diese öffentlich abgehaltenen Auseinandersetzungen („Expressionismusstreit“) zogen sich über die Dauer eines ganzen Jahres hin und flauten im September 1933 allmählich ab. Dies hing offensichtlich mit der ersten Kulturrede Hitlers am 01.9.1933 auf dem NSDAP-Parteitag in Nürnberg zusammen, in der er verlautete: „Aber das eine wissen wir, daß unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen. Entweder waren die Ausgeburten ihrer damaligen Produktion ein wirkliches inneres Erleben, dann gehören sie als Gefahr für den gesunden Sinn unseres Volkes in ärztliche Verwahrung, oder es war dies nur eine Spekulation, dann gehören sie wegen Betruges in eine dafür geeignete Anstalt.“ (Aus: Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes, in: NSMh 1933/43, S. 441.)

seit 1945. Als „entartet“ galten die Kunstrichtungen des Dadaismus, Kubismus, Expressionismus, Fauvismus, der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus, wie etwa die hier in einem Atemzug genannten Bildhauer und Maler Ernst Barlach, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, Otto Dix, Paul Klee Käthe Kollwitz, die nur einen Bruchteil der Verfemten darstellen.

Die Thematik „entartete Kunst“ fand bei der Germanisierungspolitik der nationalsozialistischen Machthaber im besetzten Luxemburg zu keiner Zeit Anwendung im propagandistischen Sinne.²⁸³ Zudem ist auch nicht bekannt, ob vor dem Überfall der deutschen Wehrmacht Werke verfemter Künstler gegen Devisen ins Großherzogtum geschafft wurden. Im Rahmen dieser Studie ist lediglich ein einziger Berührungsplatz zwischen der luxemburgischen Kunstgeschichte und der Problematik „Entartete Kunst“ aufgetreten: der Fall des luxemburgischen Malers Joseph Kutter, der nach der Machtergreifung Hitlers nicht mehr in Deutschland ausstellen durfte, wie er 1934 in einem Interview mit Émile Marx in der Wochenzeitung *AZ* bekundet: „Früher nahm die ‚Neue Sezession‘ alles unbesehen von mir an. Heute ist meine Malerei dort ‚Jüdische Rinnsteinmalerei und nicht die ‚Deutsche Malerei‘, die man verlangt.“²⁸⁴ Während der nationalsozialistischen Herrschaft, sollte sein Werk auf widersprüchliche Art und Weise rehabilitiert werden, wie unter Punkt 3.2.1.9 dargestellt wird.

3.1.1 Die kulturpolitischen Maßnahmen und Organe

Zuerst sollen zwei Prinzipien der nationalsozialistischen Kulturpolitik erörtert werden, die die Grundlage der kulturpolitischen Organe bilden bzw. nähren: Die bereits oben angedeutete Gleichschaltung und Propaganda.

3.1.1.1 „Gleichschaltung“

Hildegard Brenner, die in den 1960er-Jahren mit ihrer Studie über die Kunstpolitik des „Dritten Reiches“ ein Standardwerk geschaffen hat, das bis heute seine Aktualität bewahrt,

²⁸³ Eine Propaganda-Aktion dieser Art wäre die Ausrichtung der Ausstellung *Entartete Kunst* in Luxemburg gewesen. Siehe Zuschlag 1995: Die Studie Christoph Zuschlags widmet sich der „entarteten“ Kunst in ihrer Funktion als „Ausstellungsträgerin“. Vier Jahre dauerte die „Tournee“ der Version der Wanderausstellung *Entartete Kunst*, die 13 Stationen umfasste. In Luxemburg wurde sie nicht gezeigt.

²⁸⁴ AZ 1934/45, S. 4 f.

überliefert meines Erachtens die treffendste Definition der „Gleichschaltung“: Es ist der „Prozeß, in dem die NSDAP ihre Monopolstellung errang und mit dem Staat zu einer Einheit verschmolzen wurde.“²⁸⁵ Das von den Nationalsozialisten neu geschaffenen Kontrollorgan der Kunst- und Kulturpolitik des Altreichs war das im März 1933 errichtete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVAP), welches von Christoph Zuschlag als „nationalsozialistische Neuschöpfung“ vorgestellt wird: „Vergleichbares hatte es weder im Kaiserreich noch in der Weimarer Republik gegeben.“²⁸⁶

3.1.1.2 Propaganda

Hitler selbst hatte die Maximen der Propaganda in *Mein Kampf* entworfen. Obwohl auf diese bereits in vorangegangenen Studien hingewiesen wurde, ist es im Rahmen dieser Untersuchung unabdingbar, sie darzustellen:

Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein und ihr geistiges Niveau einzustellen nach der Aufnahmefähigkeit des Beschränktesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt. Damit wird ihre rein geistige Höhe um so tiefer zu stellen sein, je größer die zu erfassende Masse der Menschen sein soll.²⁸⁷

Gerade darin liegt die Kunst der Propaganda, daß sie, die gefühlsmäßige Vorstellungswelt der Masse begreifend, in psychologisch richtiger Form den Weg zur Aufmerksamkeit und weiter zum Herzen der breiten Masse findet. [...] Die Aufnahmefähigkeit der großen Masse ist nur sehr beschränkt, das Verständnis klein, dafür jedoch die Vergesslichkeit groß. Aus diesen Tatsachen heraus hat sich jede wirkungsvolle Propaganda auf nur sehr wenige Punkte zu beschränken und diese schlagwortartig so lange zu verwerten, bis auch bestimmt der letzte unter einem solchen Worte das Gewollte sich vorzustellen vermag.²⁸⁸

Die Propaganda versucht, eine Lehre dem ganzen Volke aufzuzwingen [...] Der Sieg einer Idee wird umso eher möglich sein, je umfassender die Propaganda die Menschen in ihrer Gesamtheit bearbeitet hat und je ausschließlicher, straffer und fester die Organisation ist, die den Kampf praktisch durchführt.²⁸⁹

In einem Presserückblick, der 1941 – gegen Ende des ersten Jahres kulturpolitischer Arbeit im besetzten Luxemburg – erschien, wird die Essenz der Propagandaarbeit deutlich gemacht: „Propagandisten sind Rufer im Streit. Sie müssen in die Bresche springen, wo andere zu zweifeln beginnen.“²⁹⁰ Weiter heisst es: „Hand in Hand wurde der kulturelle Neuaufbau in

²⁸⁵ Brenner 1963, S. 36.

²⁸⁶ Zuschlag 1995, S. 39.

²⁸⁷ Hitler 1939, S. 197 f.

²⁸⁸ Hitler 1939, S. 198.

²⁸⁹ Hitler 1939, S. 652 f.

²⁹⁰ NB 1941/22.12.

Luxemburg vollzogen. [...] Gemeinsame Ausstellungen mit den Künstlern des Mosellandes gaben ein geschlossenes Bild vom Kunstschaften des gesamten moselfränkischen Raumes.“²⁹¹

Dennoch schien die Propaganda alles andere als geradlinig zu sein: In seiner Studie zur Propagandamaschinerie *Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im „Dritten Reich“* bezeichnet Otto Thomae die Propaganda als „organisiertes Chaos“, was Christoph Kivelitz in seiner späteren Untersuchung zur Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen dazu veranlasste, diese Bezeichnung der NS-Kulturpolitik wieder aufzunehmen und auszubauen.²⁹² In seinem Beitrag zum Faschismus und Nationalsozialismus als „Wegbereiter der modernen Massenkommunikation“ verzeichnete Christoph Kivelitz einen sich zuspitzenden „Wirrwarr der Kompetenzen“ im Bereich der Ausstellungsgestaltung seit der Machtergreifung Hitlers und der ersten „Gleichschaltungswelle“ von 1933, um darin die „strukturalistische Interpretation des Nationalsozialismus als multidimensionales System“ zu erkennen.²⁹³

Er unterstreicht, dass das „NS-System in der Aufbauphase zur Inszenierung von Propagandaausstellungen auf Methoden rekurierte, die vom Bauhaus, zum Teil auch vom Konstruktivismus sowjetischer Prägung, entwickelt worden waren, um die Inhalte und Zielsetzungen der ‚Eugenik‘ und ‚Volkshygiene‘ in einer wissenschaftlichen Argumentation zu popularisieren oder auch den technischen und wirtschaftlichen Aufschwung des Landes anschaulich zu vergegenwärtigen“.²⁹⁴ Dabei wurde auf eine Aktivierung und Mobilisierung des Besuchers abgehoben.

Die propagandistisch versierten Ausstellungen wurden zwar mit einem künstlerischen Anspruch gestaltet, bezogen sich jedoch vornehmlich auf einen außerkünstlerischen, nämlich einen politischen Themenbereich. Die dynamische, auf Partizipation abzielende Ausstellungsdidaktik wich traditionellen Verfahren der Repräsentation und Indoktrination, was sich allerdings mit einer Standardisierung und Rationalisierung der Fertigungsverfahren in der Organisation von Wanderausstellungen verband, um deren maximale Verfügbarkeit und Unmittelbarkeit zu erreichen. Der Anspruch auf wissenschaftliche Sachlichkeit und Exaktheit trat hinter emotionalisierenden Schaueffekten zurück, sodass das Medium populistischer und für ein Massenpublikum attraktiver wurde.

²⁹¹ LW 1941/ 1.8.

²⁹² Kivelitz 1999, S. 51.

²⁹³ Ebd., S. 51.

²⁹⁴ Ebd., S. 342.

Insbesondere in den Werbekampagnen für Kriegsanleihen wurden Bilder aufgebaut, welche den Hass auf den Gegner, die Verherrlichung der zu schützenden Familie sowie das Bündnis von Industriearbeiter und Soldaten mit Bildern und Suggestivtechniken zum Ziel der Staatspropaganda machten. Dabei wurden die Werbestrategien aufgenommen, welche im Bereich der kommerziellen Markenwerbung in der kurzen Zeitspanne zwischen 1896 und 1918 entwickelt worden waren: Verknappung der Bildmotive und wenige Worte, Blickbezüge, Ideal- und Hassbilder in emotionaler Aufladung, Silhouettenwirkung und Rhythmisierung der Komposition mit dem Zweck der starken Überzeichnung der Botschaften.

Die Propagandaausstellung war nicht als „Ort der Reproduktion, bzw. Illustration der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern als aktiver – bis hin zu aggressiver – Faktor begriffen.²⁹⁵ Sie sollte Konstellationen initiieren, um einer Entindividualisierung Vorschub zu leisten, den Gleichschaltungsprozess zu vollziehen und die Vision „neuer Welten“ zu ver gegenwärtigen.²⁹⁶ Der NS-Staat „stellte sich nicht als autoritäre und streng hierarchisch gefasste Ordnung dar, sondern als ein zwar geschlossenes politisches System, das gleichwohl auf eine beständige Entgrenzung und Dynamisierung seiner selbst ausgerichtet war.“²⁹⁷

3.1.1.3 Die Reichskultkammer

Die im September 1933 geschaffene Reichskultkammer (RKK) sollte der „Kunstverwaltung“ im „öffentlichen Kunstleben“ dienen.²⁹⁸ Reichsminister Joseph Goebbels bekundete im Festakt zu ihrer Gründung in der Berliner Krolloper am 15.12.1933: „Wir haben die schöpferischen Kräfte der deutschen Nation wieder freigelegt; sie mögen sich ungehindert entfalten und reiche Früchte tragen am Baum eines neuerstandenen Volkstums. Das ist der Sinn der Reichskultkammer.“²⁹⁹

Es erscheint notwendig, ihre Struktur und die der ihr untergeordneten Reichskammer der bildenden Künste (RdbK) an dieser Stelle zu verbildlichen, da sie im weiteren Verlauf mit ihrem regionalen oder „provinziellen“ Gegenstück, der Landeskultkammer (LKK) gegenübergestellt wird.

²⁹⁵ Kivelitz 1999, S. 341.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Brenner 1963, S. 54.

²⁹⁹ Ebd., S. 55.

Dem Aufbau der RKK ging das Reichskulturkammergegesetz vom 22.9.1933 voraus.³⁰⁰ Die Kammern selbst hatten je einen Präsidenten sowie einen Vizepräsidenten, Geschäftsführer und Präsidialrat. Das Reichskulturkammergegesetz, das Theatergesetz und das Schriftleitergesetz des Altreichs sollten im vierten Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft in Luxemburg ab 01.04.1944 in Kraft treten.³⁰¹

Auf welchen Strukturen die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik in Luxemburg aufbaute, soll nun veranschaulicht werden.

Auf der Ebene der Gau³⁰² wurde ein sogenannter Landeskulturwalter in Personalunion mit den Landesstellenleitern des RMVAP und den Gaupropagandaleitern der NSDAP eingesetzt.³⁰³ Der Name „Gau Moselland der NSDAP“, dem Luxemburg unter nationalsozialistischer Herrschaft einverleibt wurde, bestand nicht bereits vor dem 10.5.1940, sondern wurde offiziell erst am 08.02.1941 durch eine Bekanntmachung der Reichspressestelle der NSDAP eingeführt. Zu diesem Anlass wurde der frühere Name „Gau Koblenz-Trier“ abgeschafft.³⁰⁴ Der Name „Gau Moselland“ „mag für manchen einen romantischen Klang haben, mag ein Name sein, der Frohsinn und Gläserklingen in sich schließt.“³⁰⁵ Diese von Hitler gewählte Bezeichnung sollte die Mosel als „wichtigste Schlagader des Gaugebietes“ hervorheben.³⁰⁶ Ziel der Nationalsozialisten war es, das Land zu einem „Bollwerk des Deutschtums an der äußersten Westgrenze des Reiches“³⁰⁷ zu machen oder gar zu einem „Bollwerk der Herzen und Hirne, das stets zu treuer Wacht an der Grenze des Reiches bereit steht“, wie es im Luxemburger Wort heisst.³⁰⁸

³⁰⁰ Zit. n. Wulf 1963, S. 102 f. Das Reichskulturkammergegesetz befindet sich abgedruckt im Quellenanhang C.

³⁰¹ NB 1944/6.-7.4.

³⁰² Der Begriff „Gau“ ist ein altdeutsches Wort, der einen landschaftlich geschlossenen Siedlungsraum der Germanen bezeichnet (Siehe Lexikon des Mittelalters, Bretscher-Gisiger 2009). Die Nationalsozialisten übernahmen diese Bezeichnung für die territorialen Organisationseinheiten ihrer Partei, daher die Bezeichnung Gauleiter, die Adolf Hitler bzw. dessen Stellvertreter direkt unterstanden. Das Dritte Reich setzte sich aus 41 Gauen zusammen.

³⁰³ Brenner 1963, S. 243.

³⁰⁴ NB 1941/8.-9.2.

³⁰⁵ NB 1941/1.-2.3. Aus einem Bildbericht Herbert Ahrens' zum „Schaffenden Moselland“, der Sonntagsausgabe des NB entnommen.

³⁰⁶ NB 1941/27.-28.9.: Auf diese Art soll Gauleiter Gustav Simon die Pressvertreter anlässlich der *Moselländischen Kulturtage* in Berlin aufgeklärt haben.

³⁰⁷ NB 1941/27.-28.9 Ebd.

³⁰⁸ LW 1941/27.-28.9.

3.1.1.4 Die Volksdeutsche Bewegung

In Luxemburg wurde ab dem 13.07.1940³⁰⁹ die sogenannte *Volksdeutsche Bewegung (VdB)* offiziell aktiv. Ihr Ziel war es, „Luxemburg wieder zu dem zu machen, was es war: Ein in seinem Kern deutsches Land nach Sprache, Kultur und politischer Vergangenheit. [...]“³¹⁰ Unter der Leitung Damian Kratzenbergs sollte sie den Luxemburgern den Anstoß geben, „sich wieder auf ihr deutsches Blut zu besinnen und aktiv an der Rückkehr Luxemburgs in den deutschen Volkskörper mitzuarbeiten.“³¹¹ In diesem Sinne lautete die Parole der Eindeutschungspolitik „Heim ins Reich“.³¹² Der Grund für die Entstehung der *VdB* wird in einem Bericht Eugen Ewerts zu ihrem einjährigen Bestehen, folgendermaßen erörtert: „Warum wurde von einigen Dutzend Luxemburgern eine politische Bewegung geschaffen, die es in dieser Gestalt und zumindest in ihrem Hauptziel vor dem 10. Mai 1940 noch nicht gegeben hatte?“³¹³ Ewert zieht eine Kontinuitätslinie zu der Zeit vor dem schicksalhaften 10. Mai und verweist auf die rasche „natürliche Anschlussforderung“, die angeblich gleich nach der Errichtung der nationalsozialistischen Zivilverwaltung laut wurde. Die Flucht der großherzoglichen Familie:

Es brach das erste Unwetter herein und eiligst verließen Kapitän und Steuermann das Schiff. Ist es da verwunderlich, daß am 10. Mai dem Luxemburger die Augen aufgingen? [...] Durch seine Straßen zogen eisenklirrend und liedersingend die deutschen Divisionen in ehrenem Schritt. [...] Der Luxemburger bertachtete sie mit einem ungläubigen Lächeln und empfand es, dunkel zuerst, dann immer klarer und zwingender: das ist doch kein Auswurf der Menschheit, das sind doch Menschen, die für ein Hohes, Unsterbliches ind den Tod zu gehen bereit sind [...] und diese Menschen sprechen doch dieselbe Sprache wie wir [...]“³¹⁴

Ein von 80 „deutschbewußten“ unterzeichneter Aufruf forderte im Juli 1940 zur „Selbstbesinnung auf die ewigen Kräfte des völkischen Lebens“ auf:

Luxemburger, höre auf die Stimme des Blutes! Sie sagt dir, daß du nach Rasse und Sprache ein Deutscher bist. Luxemburgertum in allen Ehren! Denn wahres Luxemburgertum ist reinstes Deutschtum. Aber wir können ohne das Gesamtdeutschtum, ohne diese Volksverbundenheit nicht gedeihen, und wehe dem deutschen Volkssplitter, der sich vom Ganzen lossagt, er gibt sein Tiefstes und Bestes, er gibt seine Seele preis! Die große Stunde ist da! Beweise dich würdig der Zeit!³¹⁵

In diesem Sinne sind auch die ersten Germanisierungsmaßnahmen zu verstehen wie etwa die unmittelbar nach der Errichtung der Zivilverwaltung eingeführte „Sprachenverordnung“ vom

³⁰⁹ Dostert 1985, S. 57: Aufgrund von widersprüchlichen Angaben bzgl. des Gründungsdatums der *VdB*, gilt der 13.7.1940 als offizieller Gründungstag. Vgl. LW 1941/12.–13.7.: „Ein Jahr Volksdeutscher Bewegung. Eine Welt, die zerbröckelt, eine Welt, die sich aufbaut.“ (D. Kratzenberg)

³¹⁰ Dostert 1985, S. 223.

³¹¹ NB 1942/29.–30.8.

³¹² Dostert 1985, S. 74: Die Parole geht auf den Gauleiter zurück.

³¹³ NB 1941/11.7.

³¹⁴ LW 1941/ 12.–13.7.

³¹⁵ NB 1942/29.–30.8. 1942 verweist ein Artikel auf diesen Aufruf.

06.08.1940³¹⁶, die das Französische fortan aus dem öffentlichen Leben Luxemburgs verbannen sollte. Sie betrafen zunächst das Stadtbild, wo die französischen Beschriftungen der Straßen und Plätze durch deutsche Namen ersetzt wurden.

Abb. 27

Später wurde mit den Personennamen ähnlich umgegangen. Französisch klingende Namen wurden ins Deutsche übertragen: Aus „Jeanne“ wurde beispielsweise „Johanna“, und aus „Jean-Pierre“ „Johann-Peter“.

Als Inszenierung ihrer Macht sind die zahlreichen sogenannten „(Groß-) kundgebungen“, „Appelle“ und „Propagandamärsche“ zu betrachten, die fortan, unabhängig von der Jahreszeit, abgehalten bzw. durchgeführt wurden.³¹⁷

Um die Zugehörigkeit der Luxemburger zum deutschen Volk zu demonstrieren, setzte die VdB auf die Propaganda, oftmals in Zusammenarbeit mit der A. O. der NSDAP³¹⁸.

Nach der Übernahme der „Landesgruppe Luxemburg“ in die NSDAP³¹⁹ des Gaues Moselland und der Namensgebung fand eine Arbeitstagung des Reichspropaganda- und Gaupresseamtes in Luxemburg statt, an der die „Reichsschriftleiter, Kreispresseamtsleiter, Kreispropagandaleiter und Pressebeauftragte“ der verschiedenen „Gliederungen“ des Gaugebietes zugegen waren.³²⁰ Eine Aufgabe des Gaupresseamtes war es, „Vermittler zu sein jener Arbeitsleistungen“, die den Gau „im Kriege auszeichnen.“³²¹

Auf der Tagesordnung standen in regelmäßigen Abständen sogenannte „Pressefahrten“ in die verschiedenen Gebiete des Gaues, um „über die Arbeit der Heimat“ und „wirtschaftliche Vielgestaltigkeit“ zu berichten.³²² Auch der Besuch bildender Künstler sollte unter diese Aufgabe fallen.

Abb. 28

³¹⁶ Dostert 2002, S. 47.

³¹⁷ NB 1941/3.2.

³¹⁸ NB 1941/4. 2.: Diese Auslandsorganisation der NSDAP wurde am 9.2.1941 in die Partei selbst übernommen.

³¹⁹ Siehe Krier 1978, S. 199: Für die deutsch-freundlichen Luxemburger wurde 21.9.1941 eine NSDAP gegründet.

³²⁰ NB 1941/11.2.: Sie tagte im großen Sitzungssaal der früheren Abgeordnetenkammer im großherzoglichen Palais.

³²¹ NB 1941/7.3.

³²² Ebd.

Die Vorgaben der nationalsozialistischen Kulturpolitik und somit auch der Kunstopolitik wurden vor allem während der im *Altreich* abgehaltenen Versammlungen beschlossen. Anlässlich einer Tagung des VDA im Winter 1941 sprach Kratzenberg in Koblenz über „Luxemburg und das Reich“, wie der Titel der später erschienenen Publikation von Emil Glass lautet.³²³ Glass gibt Kratzenbergs Rede von 1941 folgendermaßen wieder: „Der Anschluß an das Reich, den seine Bewegung mit heißem Herzen erstrebe, bedeute keine willkürliche Verschiebung von Grenzen, sondern ein Zurückkehren des luxemburgischen Menschen in den Schoß des Landes, dem sie Jahrhunderte angehörten.“³²⁴

In den anderen Beiträgen auf dieser Tagung wurde u. a. über die Möglichkeiten gesprochen, „das Gefühl der Bluts- und Rassenzugehörigkeit“ bei den „Volksdeutschen“ zu stärken“. Außerdem ging es natürlich um Fragen der „Pflege“ der „Kulturgemeinschaft“ in ihren unterschiedlichen Facetten.³²⁵

Zu einem späteren Zeitpunkt, sollte 1943 innerhalb des Gauamtes in Luxemburg eine „Forschungsstelle für Volkstumsfragen“ eingerichtet werden. Ihre Mitarbeiter sollten sich in ihrem „weiten Aufgabenbereich u. a. den gegenwarts- und zukunftswichtigen Fragen des Schutzes des eigenen Volkstums im Innern vor fremden Volkstum und der Unterstützung des deutschen Volkstums im Ausland“ widmen.³²⁶

Der Aufbau der formalen Kontrollen des Kulturlebens fand im besetzten Luxemburg nicht wie im *Altreich* in einem einzigen Durchlauf statt, sondern nahm einen längeren Zeitraum in Anspruch. Wie im vorigen Kapitel dargestellt wurde, waren die institutionellen Kulturstrukturen in Luxemburg längst nicht ausgebaut. Der von dem CdZ eingesetzte Oberbürgermeister der Stadt Luxemburg, Richard Hengst, führt dazu an:

Die technischen Voraussetzungen [für die Kulturarbeit] allerdings lagen hier sehr im Argen. Erstaunlicherweise besaß das materiell wohlhabende Land mit seiner kulturfreudigen Bevölkerung nicht einmal in der Hauptstadt ein eigenes Theaterensemble und auch kein eigenes Kulturorchester. Ebenso fehlte es an Volksbüchereien, die Museumsfrage war in den Anfängen steckengeblieben, kulturfördernde Vereinigungen, die für das Deutschtum nutzbar gemacht werden konnten, waren so gut wie nicht vorhanden.³²⁷

³²³ Glass 1941.

³²⁴ NB 1941/15.1. Es sei hier angemerkt, dass diese Tagung auch noch einen Vortrag zum „Deutschtum im Südostraum“, „Die Sucht Frankreichs nach dem Rhein“ sowie zum „Volkstumskampf in Böhmen und Mähren“ vorsah.

³²⁵ NB 1941/15.1.

³²⁶ NB 1943/1.6. Angebliche Beweise erbrachte diese Stelle im März 1944 (siehe hierzu NB 1944/23.3.).

³²⁷ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturkammer.

EXKURS: ANMERKUNG ZUR THEATERFRAGE

Die hiermit anklingende Theaterfrage wird in den Artikeln von Guy Thewes und Simone Beck erstmals erörtert und soll an dieser Stelle kurz dargestellt werden.³²⁸ Obschon wichtiger Bestandteil der nationalsozialistischen Kulturpolitik in Luxemburg ist der Bereich des Theaters in dieser Untersuchung vor allem aus Platzgründen ausgegrenzt worden, zumal er eng mit der luxemburgischen Architekturgeschichte, deren eingehende Aufarbeitung bislang auch noch nicht stattgefunden hat, verbunden ist.

Nach der Schleifung der Festung Luxemburg gemäß den Londoner Verträgen wurde die ehemalige Kapuzinerkirche 1869 der Stadt als zukünftiges Theater übergeben und zu diesem Zweck vom französischen Architekten Oscar-Edouard Bélanger umgebaut. Die Konzession des Theaterbetriebs übernahmen 15 „ehrenwerte Bürger“ der Stadt Luxemburg für die Dauer von 50 Jahren. Doch konnten diese nicht mehr für die dauernd anfallenden Reparaturen aufkommen, was dazu führte, dass das Théâtre de Luxembourg sich schon bald in einem baulich schlechten Zustand befand. Auch die 1923 abgeschlossene Generalüberholung verkürzte die Liste der Mängel nicht; die Theaterkommission beschloss, einen Neubau zu errichten. Wie auch bei der Museumsfrage, geriet die Planung ins Stocken und es sollte bis 1964 dauern, als das Grand Théâtre de Luxembourg seine Pforten öffnete. Während der NS-Herrschaft in Luxemburg wurde sechs Wochen nach der Ankunft des Gauleiters die neue Spielzeit durch die *Zauberflöte* W. A. Mozarts, deren freimaurerische Botschaft wohl kaum die „Gesundung“ des kulturellen Lebens in Luxemburg gefördert haben konnte, als Gastspiel des Koblenzer Theaters eröffnet. Der Beschluss eines Theaterneubaus durch die neuen Machthaber ließ nicht lange auf sich warten, wie ein Schreiben des Oberbürgemeisters Richard Hengst an den Regierungsdirektor Pg. Dr. Münzel offenlegt: Das bisher für die Gastspiele benutzte Stadttheater Luxemburg ist eine für diesen Zweck umgebaute Klosterkappelle, die weder in ihrer Lage – in einer Nebengasse der Innenstadt – noch in ihrer architektonischen Gestalt diese Aufgaben erfüllen kann.”³²⁹ [...] Auch die großzügigsten Umbaumaßnahmen könnten diesen ganz und gar missgestalteten und völlig unzweckmäßigen Bau zu einer einigermaßen repräsentativen Theaterstätte nicht gestalten. [...] Dasselbe trifft auch auf den Zuschauerraum zu, der weder umfangmäßig noch architektonisch der Würde einer deutschen Theaterkunststätte entspricht. Die Bestuhlung umfasst [...] ca. 620 Plätze, von denen jedoch mehr als 150 derart schlecht sind, dass sie kaum

³²⁸ Siehe hierzu Thewes 2002 a und b sowie Beck 2002.

³²⁹ ANLux CdZ A-1597/0006 f.

benutzt werden können. [...] Dazu kommt die soeben angedeutete Gesamtlage des Gebäudes, das in einer kleinen Nebenstrasse liegt und dessen Eingang einer Scheune eher gleichzusetzen ist, als dem Portal eines Theaterbaues.³³⁰ Schon bald sollte der Trierer Baurat Vogel, mit der Stadtplanung Luxemburgs beauftragt, einen Standort ausfindig machen, wo nicht nur ein Theaterneubau, sondern „evtl. das Rathaus und das Haus der Kreisleitung“ errichtet werden sollten. Die Wahl fiel zuerst auf das Heilgeist-Plateau, was Hengst dazu inspirierte, von einer „akropolisartige[n] Gestaltung“ zu sprechen.³³¹ Für den Bau wurde eine Summe von 6 Millionen RM veranschlagt, wovon Reichsminister Joseph Goebbels auf Vorschlag von Gauleiter Simon den dritten Teil zur Verfügung stellen sollte. Denn „an der Notwendigkeit, in dieser Stadt, die ein Ausfallstor Deutschlands nach dem Westen werden wird, einen repräsentativen Theaterneubau zu errichten“, konnte „nicht gezweifelt werden.“³³² Kurze Zeit später verlegte der Gauleiter aus verkehrstechnischen Gründen den Standort auf das Gelände des Konvikts an der Maria-Theresien-Allee. Auch war nunmehr ein ganzes Kulturforum geplant, das außer dem Theater auch ein Konzerthaus, eine Landesbibliothek und -musikschule sowie ein Kino beherbergen sollte. Zudem sollte auf dem Kirchberg auf der Höhe der *Trois Glands* eine Feierhalle errichtet werden. Es existieren mehrere Pläne, u. a. vom Düsseldorfer Architektenbüro Dr. Henrich-Hans Heuser sowie mehrere Modelle, die heute vom Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg aufbewahrt werden. Im Zusammenhang mit Ritters Wirken in Luxemburg während der nationalsozialistischen Herrschaft sei hier auf seine Ansprache im Sommer 1942 hingewiesen, bei welcher der sogenannte „Generalbebauungsplan“ anhand eines Stadtmodells mehreren Architekten vorgeführt wurde.³³³ Aus einem Schreiben des Gauleiters an den Oberbürgermeister vom 28.10.1940 geht hervor, dass die Vorschläge des Letzteren zwecks der „Gestaltung Luxemburgs zu einem kulturellen Mittelpunkt“ an den Gaupropagandaleiter Albert Urmes (1910–1983)³³⁴

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd, 0007.

³³³ Siehe hierzu *NB* 1942/29.–30. 8.

³³⁴ Der Trierer A. Urmes trat 1928 mit 18 Jahren in die NSDAP, studierte Jura und Volkswirtschaft an den Universitäten Bonn und München. Ab 1929 übernahm er die Führung und Neugründung der Trierer HJ-Gruppe. Zudem schrieb er als freier Mitarbeiter für das *Nationalblatt* (Trierer Ausgabe) und war am Aufbau der Zeitung in Trier beteiligt. Als er 1931 in Bonn dem NS-Studentenbund (NSdStB) beitrat und sich als Redner betätigte und bestätigte, sollte seiner Karriere nichts mehr im Weg stehen. Im selben Jahr trat er von der SA zur SS über und 1932 wurde er mit der Vertretung des Hochschulgruppenführers wie auch deren Geschäftsführung beauftragt. Am 01.10.1933 wurde er von Gauleiter Simon nach Koblenz berufen, um zunächst als sein persönlicher Adjutant zu wirken. Von November 1934 bis Mai 1935 hatte er die Position des „Gauwarts“ der NS-Gemeinschaft (NSG) „Kraft durch Freude“ (KdF) inne und leitete zugleich die NS-Kulturgemeinde, die später in die „Deutsche Arbeitsfront“ (DAF) eingegliedert wurde. Nach seiner Beförderung zum Gauamtsleiter wurde ihm im Mai 1935 die Leitung des Gaupresseamtes übertragen und im April 1937 schließlich das Amt des Gaupropagandaleiters. Gleichzeitig berief ihn Goebbels zum Leiter des Reichspropagandaamtes Moselland.

weitergeleitet wurden mit der Weisung, Unterstützung zu leisten.³³⁵ Obwohl der Theaterfrage von den Besatzern eine große Bedeutung beigemessen wurde, erscheint der verzögerte Beitritt des Stadttheaters zur Landeskulturkammer im Herbst 1942 mehr als widersprüchlich.³³⁶

Über die Kulturarbeit in Luxemburg, die mit der Germanisierungspolitik zusammengehen sollte, gibt ein Bericht des Oberbürgermeisters Richard Hengst am vortrefflichsten Auskunft:

In diesem, dem Deutschtum zurückgewonnenen Gebiet Kulturarbeit zu treiben, muß für jeden kulturell interessierten Menschen eine Freude sein. Ist doch das Ziel einer guten Kulturspflege in diesem Gebiet viel weiter gesteckt als es im Altreich der Fall sei kann. Hier handelt es sich nicht allein um die hohe Aufgabe, deutsche Kultur lebendig zu erhalten und der Bevölkerung nahe zu bringen, sondern hier handelt es sich um Kulturpolitik in des Wortes schwerwiegender Bedeutung. Ist es doch das Schicksal der Grenzlande, den Einflüssen der benachbarten Großmächte besonders stark ausgesetzt zu sein und zwischen ihnen hin und her gerissen zu werden. Luxemburg mit seiner stammesmäßig deutschen Bevölkerung war seit 1918 den Kultureinflüssen des Westens auf das Stärkste ausgesetzt. Und die politische Durchdringung des kleinen Landes wurde gerade auf kulturellem Gebiet auf das Stärkste vorangetrieben. Infolgedessen ist eine verantwortungsbewußte Kulturspflege in der alten Reichsfeste Luxemburg eine hohe politische Aufgabe, zeigt doch die Erfahrung, daß gerade die deutsche Kulturspflege am Nachhaltigsten geeignet ist, die Wiederbesinnung des Luxemburgers auf sein Deutschtum zu fördern und die westliche Tünche, die er angelegt hatte, gründlich zu beseitigen. Die entscheidende Voraussetzung für eine erfolgversprechende Kulturarbeit, nämlich Kulturaufgeschlossenheit der Bevölkerung, ist hier in hohem Maße gegeben. Der Luxemburger ist kulturell stark begabt, sein Interesse für gute Musik, gutes Theater, für Kunst überhaupt, bedeutend.³³⁷

3.1.1.5 Der Kulturverband Gau Moselland

Dieser Verband verfolgte in erster Linie das Ziel, das deutsche Volkstum zu erhalten und zu stärken. Gegründet am 28.04.1940 bestand im Kulturverband zuerst allein das Landestheater Moselland als „einzigfähige kulturelle Einrichtung.“³³⁸ Im Sommer desselben Jahres tat der Verband sich zunächst unter dem Namen „Kulturverband der Westmark“ hervor, wobei sich seine Aufgaben vor allem im Bereich des Theaters ansiedelten: „Von regem Initiativegeist erfüllte Kulturförderer waren es, die zuerst in Planlosigkeit, mit der gaufremde Bühnen die Theaterhäuser des Gaugebiets bespielten, die Notwendigkeit eines geordneten Theaterlebens erkannten.“³³⁹

1940 übernahm Urmes die Leitung des neu gegründeten Kulturverbandes Gau Moselland. Am 29.09.1941 zog er im Nachrückverfahren für den gefallenen Abgeordneten Robert Claussen in den nationalsozialistischen Reichstag ein, dem er bis zum Ende des Dritten Reiches als Abgeordneter für den Wahlkreis 17 angehörte. Nach dem Krieg zog er sich ins Privatleben zurück. Seine letzte feststellbare Lebensspur ist ein Brief vom 01.03.1983, in dem er über seine politische Tätigkeit Auskunft gibt (NB 1941/22.10.). Siehe auch Ueberschär 2002, S. 77.

³³⁵ AVL LU 11 NS_2 Luxemburg als kultureller Mittelpunkt.

³³⁶ Siehe hierzu AVL LU 11 NS_1: In einem Schreiben von unbekannt an den Leiter der LKK Pg. Recker wird das Stadttheater am 13.10 1942 Mitglied der LKK.

³³⁷ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturkammer.

³³⁸ ML 1941/Okt., S. 10.

³³⁹ NB 1942/5.–6.12.

Die „Westmarkbühne“, die sich später zum „Landestheater Moselland“ entwickeln sollte, entstand aus der „Notwendigkeit weiterer kultureller Arbeiten im Gaugebiet“³⁴⁰. Für zusätzliche kulturpolitische Bereiche wurde schließlich eine „Abteilung Ausstellungswesen“ geschaffen, deren Aufgabe darin bestand, „das heimische Kunstschaften der Öffentlichkeit nahezubringen, in geschmacklicher Hinsicht aufklärend und erzieherisch zu wirken.“³⁴¹ Die einzelnen Abteilungen gliedern sich wie folgt:

1. Landestheater Moselland, 2. Moselland Puppenspiele, 3. Kunstkreise, 4. Ausstellungswesen, 5. Nachwuchsförderung (Stiftung zur Förderung des gaueigenen Nachwuchses), 6. Presse, Propaganda, Archiv, 7. Fronttheater (nur für die Kriegszeit), [...] 8. Landessinfonieorchester, 9. Heimatwerk Moselland (Förderung der Wertarbeit und Bekämpfung des Kitsches).³⁴²

Der geschaffene „Kulturverband Gau Moselland“ hatte seinen Sitz in der Simrockstrasse 9 in Koblenz.³⁴³ Schirmherr dieses „musterhaften Gauorgans für heimatgebundene Kulturpflege“ wurde Gauleiter Gustav Simon höchst persönlich.³⁴⁴ Zu diesem Zeitpunkt war in der Presse vom „Kunstkreis der Westmark“ die Rede, der „in seiner Gesamtheit jene Gemeinschaft“ darstellte, „die alle kunstschaffenden und kunstinteressierten Volksgenossen“ zusammenfasste.³⁴⁵ Im gesamten Gau wurden „verschiedene Gemeinschaften gebildet, mit deren Leitung jeweils Persönlichkeiten beauftragt wurden, die durch ihr Interesse an den erzieherischen Aufgaben des Kunstkreises die Gewähr dafür boten, daß sich in absehbarer Zeit ein größerer Kreis von Förderern und Kunstinteressierten“ zusammen finden sollte.³⁴⁶ Der Kunstkreis Westmark setzte sich aus einzelnen kleineren Kreisen zusammen: Der Kunstkreis Kreuznach mit Parteigenosse (Pg.) Liegel-Seitz an der Spitze, der Kunstkreis Trier unter der Leitung des Regierungspräsidenten Siekmeier; der Kunstkreis Mayen (Kreisleiter und Landrat Pg. Heiliger), der Kunstkreis Ahrweiler (Pg. Dr. Dr. Ottendorf); der Kunstkreis Koblenz (Oberbürgermeister Pg. Dr. Simmer) sowie die Kunstkreise Neuwied, Altenkirchen und Idar-Oberstein.³⁴⁷ Später sollte der Gau insgesamt 31 Kunstkreise umfassen, davon 13 in Luxemburg.³⁴⁸

Die Kunstkreise waren die Organe des Kulturverbandes Gau Moselland und orientierten sich somit an „seinem eigenen Zweck, der heimatgebundenen Kulturpflege“. Unter dessen

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ NB 1940/7.8.

³⁴² NB 1942/5.-6.12.

³⁴³ AVL LU 11 NS_5 Deutscher Gemeindetag.

³⁴⁴ NB 1942/5.-6.12.

³⁴⁵ NB 1940/7.8.

³⁴⁶ NB 1940/7.8.

³⁴⁷ NB 1940/7.8.

³⁴⁸ NB 1942/5.-6.12.

Lenkung sollten sie die „orts- und landschaftsgebundene Kunstpfllege und die Förderung der ortsansässigen Künstler als hohes verpflichtendes Ziel und Aufgabengebiet vor Augen sehen.“³⁴⁹ Dennoch war der Kulturverband zugleich „bedacht“, ihnen „möglichst weitgehende Unabhängigkeit und Selbstverantwortung einzuräumen.“³⁵⁰

3.1.1.6 Das Reichspropagandaamt und die nationalsozialistische Volkswohlfahrt

Die Außenstelle des Reichspropagandaamtes in Luxemburg wurde von Dr. Albert Perizonius geleitet. Als „Leiter der Abteilung Volkstum“ fungierte Bannführer F. Gerlach.³⁵¹

Aus dem Altreich nach Luxemburg importiert wurde auch die sogenannte KdF, die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“³⁵², deren „Kulturarbeit“ sich im Bereich der Musik (Durchführung von Konzerten) sowie des Theaters (Puppenspiele und „klassisches Drama“) ansiedelte.³⁵³

Auch jene Vereinigungen, die unter dem karitativen Deckmantel Kulturpolitik betrieben und dabei Geld sammelten, sollten in Luxemburg eingerichtet werden.

In einem Artikel mit dem Titel *Das Hilfswerk für deutsche bildende Kunst* in Luxemburg und Koblenz ist erstmals von der „entarteten“ Kunst und ihren „Hirngespinsten“ die Rede, die durch die „nationale Erhebung“ der „künstlerischen Erneuerung“ beseitigt werden sollten.³⁵⁴ Mit dieser einleitenden Gegenüberstellung wird das „Hilfswerk für deutsche bildende Kunst“ in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV)³⁵⁵ vorgestellt. Es wäre dabei „grundfalsch“, in diesem „Hilfswerk so etwas Ähnliches wie eine Almosenorganisation“ zu

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ NB 1941/17.1. Über die Person F. Gerlach können bis dato keine genaueren biografischen Angaben gemacht werden.

³⁵² NB 1941/21.1.: Zu ihrem erstmaligen Erscheinen in Luxemburg, berichtete das NB: „Alles, was wir an Kulturgütern in Deutschland, sei es Kunst oder Wissenschaft, sei es Landschaft oder Volkstum anzubieten haben, das werden wir dem schaffenden Menschen in gebührender Form anbieten!“

³⁵³ NB 1941/18.2.

³⁵⁴ NB 1941/9.7.

³⁵⁵ Die NSV wurde am 3.5.1933 kurz nach der Machtergreifung Hitlers in Berlin als eingetragener Verein gegründet. Zu ihr gehörten noch folgende Hilfswerke: Hilfswerk Mutter und Kind, Mütterdienst im Deutschen Frauenbund, Hitler-Freiplatz-Spende, Kindergarten, Haushaltshilfe, Gemeindepflegestationen, Jugendhilfe, Tuberkulosehilfswerk, motorisierte Zahnstationen, Bahnhofsdiens, Ernährungshilfswerk und das Winterhilfswerk (WHW), das in Luxemburg auch eine bedeutende Rolle spielte (Vorländer 1988).

sehen. Vielmehr müsse „jeder, der seine Werke dem Hilfswerk schickt, [...] etwas können.“³⁵⁶ Der Reichsbeauftragte für die „künstlerische Formgebung“, Prof. Schweitzer-Mjölnir, nahm die Auswahl der Werke nach den „künstlerischen Gesichtspunkten“ vor, um sie anschließend in Ausstellungen unterzubringen.

3.1.1.7 Die Landeskulturkammer

In dem vom CdZ herausgegebenen Verordnungsblatt wurde etwa ein Jahr nach der Besetzung Luxemburgs am 17.06.1941 die Errichtung einer sogenannten *Landeskulturkammer* (LKK) bekannt gegeben.³⁵⁷

Die LKK stellte gewissermaßen eine eigene Vereinigung dar, die der Reichskulturkammer (RKK) im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVAP) des Altreichs zu keiner Zeit angegliedert wurde. Es ist unwahrscheinlich, dass sie sich unter deren steter Kontrolle befand.³⁵⁸ Die sechs Berufsgruppen der LKK, denen jeweils eine einzelne Person als sogenannter Gruppenleiter vorstand, entsprachen der gleichen Anzahl an „Kammern“ der RKK. Wie oben dargestellt verfügte jede einzelne RKK-Kammer über eine Hierarchie von Kompetenzen, wobei die Spitze jeweils von einem Präsidenten gebildet wurde. Die LKK hatte dagegen einen einzigen Präsidenten, Pg. Recker, an den sich einige Schreiben richten.³⁵⁹ Aus einem Schreiben desselben vom 05.06.1942 an Oberbürgermeister Hengst geht hervor, dass er die Leiter der Kunstkreise gleichzeitig als Beauftragte der LKK eingesetzt hatte, „um eine unnötige Verzettelung der kulturellen Kräfte zu vermeiden“.³⁶⁰ Ob es sich bei dieser Maßnahme um die Lösung eines eventuellen Personalmangels handelt, geht aus der Quelle nicht hervor. In einem späteren Schreiben von 1942 an Recker geht hervor, dass letzterer einen Mitarbeiter berufen hat. Dieser bemerkt in dem Schreiben, dass Recker ihm nicht mitgeteilt hat, „in welchem Sinne“ er seine Mitarbeit wünschte.³⁶¹ Wieviele Personen

³⁵⁶ NB 1941/9.7.

³⁵⁷ Der Auszug des Verordnungsblatts des CdZ bzgl. der Errichtung der Landeskulturkammer befindet sich abgedruckt im Quellenanhang C.

³⁵⁸ Zumindest sind diesbezüglich keine Quellen bekannt, die Auskunft über eine regelmäßige Kooperation zwischen der RKK im RMVAP und der LKK geben. Lediglich bei einem einzigen kulturpolitischen Ereignis in Luxemburg wurde die RKK gewissermaßen miteinbezogen: Ein Jahr nach der Gründung der LKK sollte im Sommer 1942 der Sekretär der RKK Hans Hinkel an der feierlichen Einweihung des Künstlerheimes im großherzoglichen Schloss in Fischbach teilnehmen, wie unter Punkt 3.2.1.5.1 dargestellt wird.

³⁵⁹ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturkammer.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd. Schreiben von unbekannt an Recker vom 13.10. 1942. Auch der Name des Mitarbeiters wird nicht erwähnt.

schließlich in der der LKK beschäftigt waren, ist nicht bekannt. Es existiert eine Liste der Kunstschaaffenden im gesamten Gebiet Luxemburgs, die von der LKK offenbar selbst erstellt wurde, um sich einen Überblick zu verschaffen. Diese Aufstellung Eine Aufstellung Anlass Namen Inhalt der Kunstschaaffenden Luxemburgs erfolgte im Mai 1941, wie ein Schreiben der Außenstelle des Reichspropagandaamtes an die LKK vom 23.05.1941 belegt³⁶². Die größte Gruppe bildete die Liste der Architekten, die 108 Personen mit Namen und Anschrift umfasst. Die Berufsgruppe „Bildende Kunst“ umfasste 73 Maler, Bildhauer, „Kunstgew.“, „Zeichenpr.“. Plakatmaler, Graphiker, Fotografie, Glasmaler, „K.schlosser“, 97 „Architekten“ und 11 „Innenarchitekten“. Die Gruppe des „Schrifttums“ bestand aus einer kleineren Anzahl von Personen (54).

3.1.1.8 Die 13 Kunstkreise und die Rolle der GEDELIT

Abb. 29

Vor der offiziellen Einführung der Kunstkreise wurde Ende 1940 bei der terminlichen Gestaltung noch die ursprüngliche Bezeichnung „Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst“ angewendet, die „in der verflossenen Zeit notwendig“ war und sich doch nunmehr als „unnütz“ erwies, „seit Luxemburg wieder deutsch“ war.³⁶³ Später sollte sie unter der doppelten Bezeichnung Kunskreis Luxemburg e.V. – Gesellschaft für Literatur und Kunst aktiv sein.³⁶⁴

Vor der Einführung sogenannter Kunstkreise wurde die Hauptstadt anhand des Begriffs „Distrikt Luxemburg-Stadt“ und die Region mit „Distrikt Luxemburg-Land“ bezeichnet.³⁶⁵

Im Frühjahr 1941 wurde die Schaffung von sogenannten „Kunskreisen“ in der Presse angekündigt – ursprünglich 15 an der Zahl.³⁶⁶ Ihr Vorbild sollten die „bewährten“ Kunstkreise im Gau Moselland sein. Im Sommer 1941 fand schließlich die offizielle

³⁶² AVL LU 11 NS_13 Liste der Kunstschaaffenden: Der Begriff „Kunstgew.“ steht höchstwahrscheinlich für „Kunstgewerbler“, „Zeichenpr.“ für „Zeichenprofessor“, „K.schlosser“ für „Kunstschaaffer“.

³⁶³ LZ 1941/11.1.

³⁶⁴ GEDELIT 1941–1942, Titelblatt. Beide Bezeichnungen sind auf dem Titelblatt des Jahrbuchs 1941–1942 vermerkt.

³⁶⁵ AVL LU 11 NS_8 Termine Kunstkreise.

³⁶⁶ NB 1941/13.5.

Gründung dieser Kreise oder auch „Kunstvereine“ statt, die „mit einem Wort als Gemeinschaften der Kunstschaaffenden und der Kunstinteressierten gekennzeichnet“ werden konnten.

Es gab wiederum eigene Satzungen, in denen es unter § 2 heißt: „Der Kunstverein hat den Zweck der gemeinnützigen Kulturpflege und -förderung auf der Grundlage nationalsozialistischer Weltanschauung.“³⁶⁷

Diese Kreise gehörten als korporative Mitglieder dem Kulturverband Gau Moselland an und verteilten sich schließlich auf folgende Orte: „Luxemburg, Klerf, Wilz, Diekirch, Ettelbrück, Mersch, Echternach, Grevenmacher, Remich, Petingen, Differdingen, Esch-Alzig und Düdelingen.“³⁶⁸ Vorgesehen waren neben Luxemburg-Stadt, „Mersch, Fels, Esch, Differdingen, Düdelingen, Petingen, Rodingen, Bettemburg, Rümelingen, Tetingen/Kayl, Diekirch, Ettelbrück, Redingen, Wilz, Klerf, Uflingen, Grevenmacher, Wasserbillig, Echternach, Junglinster und Remich/Mondorf.“³⁶⁹ Es ist jedoch nicht bekannt, weshalb 13 Kunstkreise entsanden anstatt der ursprünglich geplanten 22. Alle führten jedoch weiterhin den zweiten Namen „Gesellschaft für Literatur und Kunst“.³⁷⁰

Dabei wurde das Aufgabengebiet der GEDELIT nicht „eingeengt“, sondern es erfuhr eine „glückliche Erweiterung,“ indem das „Augenmerk“ fortan „auch auf die weniger berücksichtigten Kulturgebiete“ gerichtet werden konnte.³⁷¹ Zudem wurden Einladungen „zur Erwerbung der Mitgliedschaft“ verschickt.³⁷²

Zu der Entstehung der Kunstkreise meldete die Umschau der moselländischen Kulturblätter im September 1941:

Von den Kunstkreisen war in den verflossenen Monaten in Luxemburg viel die Rede wie auch von dem Plan, zur Angleichung der Verhältnisse in Luxemburg an die Gauverhältnisse die „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ in 13 Kunstkreise aufzuteilen. Die Kunstkreise wurden als „Gemeinschaften der Kunstschaaffenden und Kunstinteressierten“ gekennzeichnet, in deren Satzungen es unter Paragraph 2 heißt: „Der Kunstverein hat den Zweck der gemeinnützigen Kulturpflege und -förderung auf der Grun d l a g e n a t i o n a l s o z i a l i s t i c h e r W e l t a n s c h a u u n g . [. . .] Diese Umwandlung der „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ in 13 Kunstkreise kann keineswegs als eine Auflösung der „Gedelit“ bezeichnet werden, die bekanntlich aus der Geschichte des Kampfes für das Deutschtum auf dem vorgeschobenen Westposten Luxemburg nicht mehr wegzudenken ist, sondern lediglich als eine Auflockerung und Dezentralisation der kulturellen Aufbauarbeit in Luxemburg, die nun von den einzelnen Kunstkreisen selbständig, unter der Oberhoheit des Gaukulturverbandes,

³⁶⁷ NB 1941/17.7.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ NB 1941/13.5.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² NB 1941/6.–7.9.

fortgesetzt wird. Die Kunstvereine führen als zweiten Namen immer noch „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ aus der Zeit vor dem 10. Mai 1940, [...] Die bisherigen Gedelit-Mitglieder des Stadtgebietes und die Ehrenmitglieder werden im Kunstkreis beibehalten, und der Arbeitsausschuß setzt sich aus den alten Ausschußmitgliedern der „Gedelit“ zusammen. Aus den bisherigen grundsätzlichen Erörterungen in Versammlungen und Presse geht eindeutig hervor, daß durch diese Neuregelung das frühere Aufgabengebiet der „Gedelit“ nicht eingeengt wurde, sondern daß es im Gegenteil eher eine glückliche Erweiterung erfuhr: Luxemburgs 13 Kunstkreise werden in Zukunft ihr Augenmerk auch auf die bisher weniger berücksichtigten Kulturgebiete, u. a. besonders auf die bildende Kunst, richten und ihre kulturelle Aufbauarbeit auf wesentlich verbreiterter Grundlage fortführen.³⁷³

Jedem Leiter und Geschäftsführer des Kunstkreises stand ein sogenannter „Arbeitsausschuß für bildende Künste und Architektur, für Heimatkunst und Kunstgewerbe, für Literatur und Wissenschaft, für Musik und Büchereiwesen“ zur Seite, dem die bisherigen Mitglieder der GEDELIT angehören sollten.³⁷⁴ Eine NS-Publikation stellt in einem Rückblick auf die Entstehungsgeschichte der GEDELIT die kontinuierliche Entwicklung ihrer Kompetenzen im Sinne der NS-Ideologie dar:

Die Gesellschaft war in steigendem Maße starken Anfeindungen seitens der Klerikalen, liberalen, sozialistischen, frankophilen und naturgemäß der sich durch die Emigration aus dem Altreich ständig verstärkenden jüdischen Elementen ausgesetzt. In ihrer Zielsetzung, die kulturellen Beziehungen Luxemburgs zum Neuen Deutschland aufrecht zu erhalten, und dem Luxemburger bei jeder Veranstaltung zu wiederholen, daß er ein deutschstämmiger und deutschsprachiger Mensch sei und deshalb den Kontakt mit deutschem Geistesleben nicht aufgeben dürfe, ließ sie sich jedoch nicht beirren, auch dann nicht, als sich Schwierigkeiten mit der Luxemburger Regierung ergaben und die Angriffe der Presse sich in einem Maße steigerten, daß es zu einem Presseprozeß zwischen dem Leiter der Gesellschaft, Prof. D. Kratzenberg, und dem sozialistischen Parteiblatt, dem „Escher Tageblatt“ kam. [...] Im September 1940 erhielt die Gesellschaft, die sich nunmehr „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ nannte, vom Chef der Zivilverwaltung, Gauleiter Gustav Simon, den ehrenden und verpflichtenden Auftrag, die kulturelle Betreuung des Gebietes Luxemburg zu übernehmen. Unter dem Vorsitz von Studiendirektor A. Foos, dem Nachfolger von Prof. Kratzenberg, erfasste sie in der Zeit von September 1940 bis April 1941 und in über 180 Veranstaltungen 32 Ortschaften. [...] Dazu richtete die Gesellschaft in 23 größeren Ortschaften des Gebietes Luxemburg Volksbüchereien mit einem Bestand von je rund 700 Bänden ein und brachte den Bestand der eigenen Bücherei auf 5.000 Bände. Im Juli 1941 teilte sich die Gesellschaft unter Anpassung an die gegebenen organisatorischen Verhältnisse innerhalb des Gaugebietes in 13 selbstständige Kunstkreise auf. Der Kunstkreis Luxemburg übernahm dabei die Tradition der „Gesellschaft für Literatur und Kunst“.³⁷⁵

Sowohl die Abkürzung GEDELIT als auch der Begriff „Kunstkreis Luxemburg“ werden in dieser Arbeit zur Bezeichnung der Gesellschaft für Literatur und Kunst verwendet. Ihre Statuten wurden publiziert.³⁷⁶ als Rahmensatzungen bzw. Mustersatzungen für sämtliche kulturellen Vereine Luxemburgs übernommen³⁷⁷. Letztere bedurften ebenfalls einer

³⁷³ ML 1941/Sep, S. 63.

³⁷⁴ NB 1941/19. 9.

³⁷⁵ Siehe hierzu Luxemburg 1943.

³⁷⁶ AVL LU 11 NS_1, Gesellschaft für Literatur und Kunst. Ein Datum ist nicht vermerkt. Siehe Quellenanhang C.

³⁷⁷ Diese „Rahmensatzungen für die kulturellen und wissenschaftlichen Vereine in Luxemburg“ wurden in einem Musterheft von der Außenstelle des Reichspropagandaamtes beim CdZ herausgegeben und beinhalteten Platzausparungen für die Eintragung des Namens der Gesellschaft und des Zwecks auf der ersten Seite und auf der letzten für die Angaben des Finanzbedarfs und die Höhe der Beiträge. Siehe auch NB 1941/17.1: Zudem sollten die Vereine der GEDELIT „korporativ“ angeschlossen sein, „um so ein kleines Opfer zu den großen

„weitgehenden Bereinigung“ mit der Einstellung, „daß Auswüchse ausgemerzt und überflüssiger Ballast beseitigt werden mußten.“³⁷⁸

EXKURS: UNMITTELBARE ZERSTÖRUNG VON KULTURGUT – „GLEICHSCHALTUNG“ DES LUXEMBURGISCHEN KULTURLEBENS

Neben der Auflösung der „demokratischen Einrichtungen“, der „Eindeutschung“ der Verwaltung, der „Entwelschung“ des Stadtbildes sowie der „Ausschmückung“ von öffentlichen Gebäuden mit Hakenkreuzfahnen wurden jene Denkmäler zerstört, die von der luxemburgischen Unabhängigkeit zeugten. Ganz oben auf der Liste stand die von Claus Cito erschaffene *Gëlle Fra*. Sie wurde am 21.10.1940 von ihrem Sockel gerissen. Dies bedeutete weniger eine erste kulturelle Repression als die schlichte Beseitigung eines bedeutenden politischen Symbols.³⁷⁹

Dieses Nationalmonument besteht aus mehreren Teilen: Eine vergoldete 3 Meter hohe Bronzestatue einer Siegesgöttin ohne Flügel³⁸⁰ steht in paralleler Fusshaltung auf einem 21 Meter hohen Obelisken aus Granit und hält einen Lorbeerkrantz über zwei Kriegerstatuen, die unterhalb auf einem Sockel platziert sind – einer, auf der linken Seite mit Schild sitzend wendet sich dem anderen, liegend gebettet mit abgelegtem Schwert auf der Brust in einer Totenwache zu. Dazu kommen Inschriften an allen vier Seiten des Sockels sowie auf der Gedenktafel vor dem Monument, das mit einer umlaufenden runden flachen Freitreppe und Metall-Geländer abgegrenzt ist. Bei dem Abriss durch die Nationalsozialisten zerbrach die Statue der *Gëlle Fra* in drei Teile, wobei die Fusspartie völlig zerstört wurde.³⁸¹ Alle Statuen

Aufgaben, die diese Gesellschaft auf dem kulturellen Gebiet in allen Teilen des Luxemburger Landes zu erfüllen hat, beizusteuern.“

³⁷⁸ NB 1941/17.1.: Aus dem Artikel zur „Neugestaltung des kulturellen Vereinswesens“ geht u. a. hervor, dass die Vereine „bislang stillgehalten“ wurden. In der Außenstelle des Reichspropagandaamtes, die sich am Krautmarkt befand, wurde am 16.1.1941 beschlossen, diese wieder aufzubauen.

³⁷⁹ Siehe hierzu die jüngst erschienene Publikation zur Ausstellung der *Gëlle Fra* (Agence Luxembourgeoise d’Action Culturelle 2010). Zur Ikonographie und Rezeption der *Gëlle Fra* siehe die Aufsätze Sabine Dorscheids *Das Bildprogramm der Gëlle Fra und Nationalsymbole* sowie Catherine Lorent: *Die Rezeption der Gëlle Fra von 1923 bis heute*.

³⁸⁰ Siehe hierzu Dorscheid, *Das Bildprogramm der Gëlle Fra*, S. 69 f.

³⁸¹ Es sei hier angemerkt, dass die Füße der *Gëlle Fra* ursprünglich von Cito auf eine Halbkugel platziert worden waren (siehe hierzu Agence Luxembourgeoise d’Action Culturelle 2010, S. 21). Bei der Wiedererrichtung des Monuments 1985 wurde eine neue Fusspartie hergestellt, allerdings auf einer flachen Metallplatte, die mit vier Schrauben auf dem Sockel befestigt werden konnte (siehe hierzu Agence Luxembourgeoise d’Action Culturelle

sowie Steine des Sockels wurden in Sicherheit gebracht und waren der Öffentlichkeit während der größten Zeit verborgen bis zur Wiedererrichtung des Denkmals am 23. 06. 1985.³⁸² Der luxemburgische Schriftsteller Lex Roth verortet ihr langjähriges Untertauchen in den Spannungen, die zwischen “patriotischen und ästhetischen Tendenzen” verschiedener patriotischer Organisationen und Gesellschaftsschichten zutage traten.³⁸³

Abb. 30

In der Presse wird von ähnlichen Vorgehen im besetzten Paris berichtet, wie folgender Artikel mit der Überschrift *Leer ragen die Sockel der Denkmäler* zeigt, der anlässlich der „Beseitigung unschöner Stadtbilder“ erschien:³⁸⁴

Gebärdet sich die nationale Revolution als Bilderstürmerin? [...] Die nationale Revolution scheint in den Refrain von Victor Hugos Gavroche einzustimmen: „*C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau*“ und alle Andenken an den revolutionären und republikanischen Geist austilgen zu wollen, selbst diejenigen, die den Franzosen heute kaum etwas sagen. [...] Die Neuerer Frankreichs hätten viel zu tun, wollten sie auch nur die Statuen der Republik beseitigen, die dreimal in der Geschichte ihres Landes wie Pilze aus der Erde geschossen sind.

Dieser Blick auf die Situation der französischen Hauptstadt Paris unter nationalsozialistischer Okkupation verdeutlicht, dass es sich bei den ersten strukturellen Maßnahmen der Nationalsozialisten größtenteils um die Zerstörung wertvollen Kulturguts handelte. Keinesfalls kann von einer fruchtbaren und konstruktiven Kulturarbeit die Rede sein, wie sie die NS-Propaganda lautstark zu leisten vorgab. In einem Rückblick zum „Werden – Wachsen – Wirken“ der VdB aus dem Sommer 1942, verfasst von einem weiteren völkischen Propagandisten, Eduard Gerlach, wird an die ursprüngliche Aufgabe der Kulturarbeit mit der Bemerkung erinnert, dass „die Erfassung der erneuerungswilligen volksdeutschen Kräfte in Luxemburg“ nicht „leicht“ war.³⁸⁵

2010, S. 13). Lediglich ein Zeh der originalen Fusspartie ist erhalten, weil der bei der Zerstörung des Monuments am 21.10. 1940 von einem Luxemburger mitgenommen worden war.

³⁸² Die Geschichte des Monuments ist seit seiner Entstehung bewegt und seine Rezeption kontrovers: Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde die *Gëlle Fra* nicht vollständig wieder errichtet, sondern die Frauenfigur blieb in ihren drei Teilen im städtischen Stadion unter den Tribünen – außer einer kurzen Erscheinung 1955 in einer Ausstellung im Stadthaus Luxemburg während der sog. *Semaine de la Résistance* – im Staub versteckt, während die beiden Soldatenfiguren ab 1950 wieder an ihren ursprünglichen Ort gebracht und aufgestellt wurden (siehe hierzu Agence Luxembourgeoise d’Action Culturelle 2010, S. 57).

³⁸³ Siehe hierzu Lorent, Die Rezeption der *Gëlle Fra* von 1923 bis heute, in: Agence Luxembourgeoise d’Action Culturelle 2010, S. 88: „d’Gëlle Fra war en Stéifkand gin, en Heesche-meedchen, dat an den Spannongen vu verschidde patriotesch oder esthetesch Tendenzen ènnert den Tapis komm war“ (zit. n. Lex Roth, Eis *Gëlle Fra* vun 1944 bis haut, in: Commission gouvernementale pour la reconstruction du Monument du Souvenir. Eis *Gëlle Fra*, Luxembourg 1985, S. 75).

³⁸⁴ NB 1942/6.1.

³⁸⁵ NB 1942/29.–30.8.

Oberbürgermeister Hengst pflichtet dazu in einem Schreiben bei: „Es kommt bei der Kulturpflege entscheidend darauf an, daß sie nicht nur von oben gelenkt und gefördert wird, sondern daß vor allem aus der Bevölkerung heraus ein starker Widerhall und eigene Mitarbeit erwirkt wird.“³⁸⁶ Er übernahm die Leitung des Kunstkreises Luxemburg, „um damit die Bedeutung dieser kulturellen Vereinigung zu unterstreichen.“³⁸⁷ Zudem wachte ein so genannter „Kreisring“ über die Richtlinien für den Aufbau und die zukünftige Arbeit der Vereine. Eine erste Tagung fand im September 1941 statt, während derer verschiedene politische Leiter Reden abhielten, u. a. Gauhauptstellenleiter Pg. Rolle sowie Pg. Perizonius, Leiter der Außenstelle des Reichspropagandaamtes.³⁸⁸ Hans Divo, ehemals Sprecher bei Radio Luxemburg, war geschäftsführender Vorsitzender der GEDELIT. In seinem Schriftverkehr mit den Leitern der Kulturämter von „Großdeutschland“ erfahren wir von seiner Akquisition von Veranstaltungsvorschlägen.³⁸⁹

Die GEDELIT organisierte in ihrem ersten Arbeitsjahr 1940/41 unter nationalsozialistischer Herrschaft zwischen Februar und April 1941 nicht weniger als 80 Veranstaltungen „in alle[n] Gegenden Luxemburgs“ und pflanzte damit „eine reiche und fruchtbare Kultursaat in die Menschen unserer Heimat“.³⁹⁰ Auch die Mitgliederzahl hatte sich bedeutend erhöht, von rund 300 im September 1940 auf 2.000 im Mai 1941.³⁹¹ Im April 1942 wurden allein für den Kunskreis Luxemburg folgende Mitgliederzahlen genannt: „Von der ‚Gedelit‘ hatte der Kunskreis 500 aktive Mitglieder übernommen. Im Verlauf des Veranstaltungsjahres ist diese Zahl auf 630 aktive, 40 fördernde und 60 korporative [...], insgesamt 730 Mitglieder angewachsen.“³⁹²

Dass die strukturellen Rahmenbedingungen des Kunskreises Luxemburg einen beachtlichen Mangel an Stringenz aufweisen, belegen Aktennotizen über einen „Prüfungsauftrag“ der „Geschäftsbücher“ durch den Kulturverband Gau Moselland vom 23. bis zum 29. März 1943. Daraus geht u. a. hervor, dass bis zu jenem genannten Datum noch keine Eintragung ins Vereinsregister erfolgt war und noch keine Mitgliederversammlungen abgehalten worden

³⁸⁶ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmuseum.

³⁸⁷ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmuseum.

³⁸⁸ NB 1941/19.9.

³⁸⁹ ANLux CdZ A-5-8-010: Briefe an die Kulturämter Graz, Salzburg, Würzburg, Regensburg, München, Ulm, Marburg, Klagenfurt, Flensburg, Danzig, Posen, Thorn, Breslau, Dresden, Leipzig, Wien, Prag, Bamberg, Bayreuth, Linz, Innsbruck, Metz, Diedenhofen, Konstanz, Freiburg, Kolmar, Strassburg, Mülhausen, Glatz, Bromberg.

³⁹⁰ NB 1941/6.2.

³⁹¹ NB 1941/13.5.

³⁹² NB 1942/1.4.

waren.³⁹³ Zudem sollen Anteile von Beiträgen nicht an den Kulturverband abgeführt und Berichte über Veranstaltungen seit dem 29.03.1942 nicht eingereicht worden sein. Diese Liste, die 29 beanstandete Mängel umfasst, könnte ein Grund der Differenzen der beiden kulturpolitischen Organe Kunstkreis Luxemburg – GEDELIT und des Kulturverbands Gau Moselland darstellen, wie sie weiter unten im Exkurs: Inkompetenzen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik, genauer beleuchtet werden.

3.1.1.9 Die „Künstlerkameradschaft“

Die „ortsansässigen Künstler“ wurden am 08.11.1941 zu einer Künstlerkameradschaft im kleinen Saal des Kasinos eingeladen, zu der „Künstler aller Gebiete, Maler, Plastiker, Graphiker, Architekten, Musiker, Schriftsteller, Kunsthistoriker, Kunstgewerbler, Schauspieler, usw.“ zählten.³⁹⁴ Diese Vereinigung, die nunmehr „allmonatlich zu zwanglosem Sich-Kennen-Lernen“ zusammenkam und „bedeutungsvolle Themen der Kunstpfllege und Kunstdförderung im kameradschaftlichen Austausch“ besprach³⁹⁵, und somit an die Stelle des früheren CAL trat, kam ebenfalls auf Initiative des Kunstkreises Luxemburg zustande. Laut einem Bericht in den kulturpolitischen Blättern Moselland war es „ein kühnes Unterfangen, so verschiedenartete und eigenstreberische Menschen wie Künstler zu einem Zusammenkommen zu bewegen, das als Ziel ein einheitlich ausgerichtetes Zusammensehen in der Richtung der kulturellen Neuordnungs- und Aufbauarbeit in Luxemburg“ hatte.³⁹⁶ Der Kunstkreis Luxemburg sollte den übrigen Kunstkreisen des Landes als Vorbild dienen, wie ein Pressebericht in einer Zwischenbilanz zum Jahreswechsel von 1941/42 aufzeigt:

In den jungen Kunstkreisen Luxemburgs wird die Arbeit der einstigen ‚Gesellschaft für Literatur und Kunst‘ mit allem Eifer fortgeführt. Während einzelne Kunstkreise im Bewusstsein ihrer Selbstständigkeit bereits manche beachtliche Initiative ergriffen haben, richten sich die anderen nach der vorbildlichen Tätigkeit des Kunstkreises Luxemburg, der in Aufbau und Arbeit die Tradition der ‚Gedelit‘ fortführt.³⁹⁷

Oberbürgermeister Hengst fasste in einer Ansprache zu den „Luxemburger Kunstschaaffenden“ den „Sinn und Zweck“ der kameradschaftlichen Zusammenkünfte folgendermaßen zusammen:

³⁹³ ANLux CdZ A-5-8.040/0032.

³⁹⁴ NB 1941/11.11.

³⁹⁵ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmmer.Bericht über die „Kulturarbeit in Luxemburg verfasst vom Oberbürgermeister Hengst der einem Schreiben vom 11.11. 1942 an die „Kulturverwaltung“ Berlin z.H. von Dr Benecke.

³⁹⁶ ML 1942/April, S. 48.

³⁹⁷ NB 1941/31.12.

Diese Zusammenkünfte sollen dazu dienen, die Menschen, die auf einem engen Raum zusammenleben und sich in irgendeiner Form dem Dienst am Schönen, an der Kultur schlechthin verschrieben haben, einander näher zu bringen und ihnen die Gelegenheit zu geben, sich über die einfache Fachsimpelei hinaus gegenseitig anzuregen und gleichzeitig durch Darbietungen irgendwelcher Art zu unterhalten. [...]³⁹⁸

Zudem unterstrich er, dass es „entscheidend“ darauf ankäme, „den richtigen Mann an die richtige Stelle zu setzen und ihm jede Entfaltungsmöglichkeit zu geben.“³⁹⁹

Der Auftrag, ein neues Wappen für die GEDELIT zu entwerfen, sollte in diesem Sinne an die luxemburgischen Künstler gehen.⁴⁰⁰ Ein Schreiben der LKK an den Kunstkreis Luxemburg vom 22.07.1943 bemängelt die Absenz eines nationalsozialistischen Symbols:

Aus dem Aufdruck und der darunter in Worten angebrachten Beschriftung geht [...] in keiner Weise hervor, dass die Kunstkreise des Kulturverbandes, also auch der Kunstkreis Luxemburg eine Einrichtung der NSDAP sind. Damit haben die Kunstkreise, wie bekannt, einen kulturpolitischen Auftrag im Rahmen unserer nationalsozialistischen Geistespflege. Es ist zweckmäßig, dass diese Aufgabenstellung des Kunstkreises durch die Verwendung des nationalen Symbols des Hakenkreuzes auch nach aussen in Erscheinung tritt.⁴⁰¹

Hengst erklärt, dass er als „Stadtoberhaupt“ nicht nur die „materiellen Voraussetzungen für ein blühendes Kunstleben schafft, sondern auch sein persönliches Interesse an der Entwicklung der Kunstpflage bekundet.“⁴⁰² Des Weiteren erwähnt er, dass er „mit den von ihm eingesetzten Männern in der Kunstpflage persönliche Fühlung halten“ muss und deshalb „die richtigen Männer ohne Ressorteflersüchtelein zur Entfaltung bringen“ soll, vor allem deshalb, weil „doch hier ganz andere Schwierigkeiten zu überwinden“ waren, „als sie im Altreich überhaupt vorstellbar sind“:⁴⁰³

Die Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst und ihre Nachfolgerin, der Kunstkreis, haben bleibende und große Verdienste um die Pflege deutscher Kultur im deutschen Luxemburg erworben. Es ist ein Beweis für die gesunde Entwicklung dieser Einrichtung, daß trotz der kriegsbedingten Schwierigkeiten die hier im Grenzland so wichtige kulturelle Arbeit des Kunstkreises auch im vergangenen Jahr außerordentlich stark und erfolgreich war. [...] Gerade hier im Grenzland ist bei der Pflege deutscher Kultur das Beste gerade gut genug. Nach dieser Richtschnur hat der Kunstkreis in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Luxemburg und dem Kulturverband Moselland im vergangenen Jahr gehandelt und [wird] auch in Zukunft seine Arbeit so auffassen.⁴⁰⁴

³⁹⁸ NB 1941/22. 12.

³⁹⁹ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmammer.Bericht über die „Kulturarbeit in Luxemburg verfasst vom Oberbürgermeister Hengst der einem Schreiben vom 11.11. 1942 an die „Kulturverwaltung“ Berlin z.H. von Dr Benecke.

⁴⁰⁰ ANLux CdZ A-5-8-031/0036.

⁴⁰¹ AN Lux CdZ A-5-8-040/0006.

⁴⁰² AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmammer.Bericht über die „Kulturarbeit in Luxemburg verfasst vom Oberbürgermeister Hengst der einem Schreiben vom 11.11. 1942 an die „Kulturverwaltung“ Berlin z.H. von Dr Benecke.

⁴⁰³Ebd.

⁴⁰⁴ AVL LU 11 NS_14 Stadtschloss Luxemburg. Bericht/Geleitwort von Oberbürgermeister Hengst vom Mai 1943

Über die Arbeit des Kunstkreises Luxemburg sollte während der NS-Herrschaft alljährlich Bilanz gezogen werden. Zu diesem Anlass wurde – neben den üblichen Presseartikeln – ein Jahrbuch veröffentlicht. Einen besonderen Schwerpunkt der Propaganda sollte 1944 das 10-jährige Jubiläum der GEDELIT bilden, welches mit einer „festlichen Veranstaltungsreihe“ gekrönt wurde.⁴⁰⁵

Auch wenn die GEDELIT während der gesamten Besetzungszeit eine zentrale Rolle in der Kulturpolitik spielte, hat sie keine kunstpolitischen Grundlagen erstellt. Dennoch erhielten die Architekten, Bildhauer und Maler in Luxemburg im Mai 1942 durch den Reichsamtleiter Hartmann in einem „3. Vortrag der Landesstelle für bildende Künste“ eine „Anleitung“ zum Kunstschaften.⁴⁰⁶ Zuerst verteidigte Hartmann den Nationalsozialismus gegenüber dem „Vorwurf des Auslandes“⁴⁰⁷, dass der „Nationalsozialismus amusisch eingestellt sei und sein gesamtes Kulturleben uniformiere“, da der „schaffende deutsche Künstler seine schöpferischen Anregungen und Impulse aus dem inneren Zusammenhalt und der vertieften Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Bewegung“ ziehe. Anschließend gab er einen Überblick über das deutsche Kulturschaften. Zuletzt soll er auf „einzelne fachliche Aufgaben“ der Kunstschaffenden eingegangen sein. Dabei ging es besonders um Architekturfragen, die „zwar noch nicht im Kriege durchführbar, doch in ihren Ideen bereits vorgefaßt“ waren. In diesem Zusammenhang wird die „Schaffung eines Wohnraumes für die Arbeiter“ erwähnt, in dessen Gestaltung auch ein „gewaltiges Aufgabengebiet“ für „den Maler und Bildhauer“ läge.⁴⁰⁸

Für den Bereich der bildenden Künste, insbesondere für die Malerei und die Bildhauerei, sollte die GDK als Orientierungshilfe dienen, wie weiter unten dargestellt werden soll.

3.1.1.10 Die Volksbildung

Im Herbst nahm das „Volksbildungswerk“, das für einen Teil der „Freizeitgestaltung“ verantwortlich war, seine Arbeit auf, u. a zum Zweck des Verrichtens von „schöpferischer

⁴⁰⁵ NB 1944/25.2.

⁴⁰⁶ NB 1942/9.–10.5.

⁴⁰⁷ Aus welchem Land die Vorwürfe eingehen, wird im Artikel nicht hervorgehoben.

⁴⁰⁸ Ebd.

Tätigkeit“ wie beispielsweise „Zeichnen, Modellieren, in der Photokunst und im Basteln“.⁴⁰⁹ Auch sollten Besichtigungen von „mustergültigen“ Betrieben sowie von „Kulturstätten“ dazu gehören, die „dann später in Kulturfahrten zu Stätten der Kunst und in Lehrwanderungen ausgebaut werden“ sollten. Auch die NS-Organisation KdF leistete ihre „fruchtbare Aufbauarbeit“ an den neugegründeten „Volksbildungsstätten“.⁴¹⁰

Die Volksbildungsstätte der Stadt Luxemburg, deren Eröffnung am 25.11.1941 stattfand,⁴¹¹ wurde vom Landesleiter der VdB Damian Kratzenberg selbst geleitet.⁴¹² Den Beirat bildeten der Regierungspräsident Siekmeier, Kreisleiter Dr. Schreder, Oberbürgermeister Hengst, Kreisobmann Weber, Kreisschulungsleiter Kiefer, KdF-Kreiswart Binus, die Generaldirektoren Meyer und Dr. Lambert sowie Hauptbetriebsobmann Kanis. Eingeladen hatte man auch den Universitätsprofessor Dr. Martin Spahn, um über „Luxemburg und das Reich“ zu sprechen.⁴¹³ Die „Leitgedanken“ lauteten „Großdeutschland und die Welt“, „Wehrhaftes Volk“, „Frohes Volk“ und „Blick in die Natur.“⁴¹⁴

EXKURS: ANMERKUNG ZUR MUSEUMSFRAVE

Bezüglich der geplanten Museumsgründung, die oben bereits angesprochen wurde, gab es seitens deutscher Kreise ebenfalls Versuche einer Einflussnahme. Die GEDELIT stand mit dieser jedoch in keiner Verbindung. Die Initiativen gingen eher von zwei verschiedenen Ebenen aus: Zum einen gab es Versuche kunstpolitischer Einflussnahme auf offiziellem Wege.⁴¹⁵ Es war das Trierer Landesmuseum, das mit Interesse die archäologischen Grabungen in Luxemburg mitverfolgte. Sein Direktor, Dr. E. Krüger, stellte beispielsweise 1935 einen Grabungstechniker für die Freilegung eines Heiligtums bei Dalheim zur Verfügung, einer der bedeutendsten archäologischen Stätten der Römerzeit in Luxemburg. Auch wenn sich dieser Vorgang wohl eher auf die Klärung archäologischer Fragen bezog,

⁴⁰⁹ NB 1941/24.10.: Mit Koblenz, Trier, Kreuznach verfügte das Volksbildungswerk über fünf sogenannte Volksbildungsstätten, die nach einem festgelegten Lehrplan und einem „Kreis ständiger Hörer“ arbeiteten und somit die früheren Volkshochschulen ersetzten. In Luxemburg und Esch wurden die Volksbildungsstätten sowie die Volksbildungsabende in kleineren Orten der KdF eingegliedert. Die Lehrgänge sollten in sogenannten „Arbeitsgemeinschaften“ sowie „Arbeitskreisen“ abgehalten werden.

⁴¹⁰ Siehe hierzu den Bericht Eugen Everts in NB 31.12.1941.

⁴¹¹ NB 1941/21.11.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ NB 1941/27.11. Der Titel des Vortrags entspricht dem Titel des 1941 veröffentlichten Buches von Emil Glass zum selben Thema.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Reinert 2002.

sollte der Hintergrund deutscher Kulturpolitik seit 1933 nicht ignoriert werden. Diese wurde schließlich im Oktober 1935 deutlich, als Wilhelm von Massow zum Direktor des Rheinischen Landesmuseums in Trier ernannt wurde und ein kostspieliger Neuaufbau der gesamten musealen Strukturen erfolgte, dem ein „Generalplan über alle Zweige landschaftlicher Kulturpflege“ zugrunde lag.⁴¹⁶ Ziel war die Gründung eines „Großmuseums“, das „in museal vorbildlicher Schau die kulturelle und künstlerische Leistung des Moselraumes nach großen kulturpolitischen Gesichtspunkten zu einer geschlossenen Gesamtschau“ zusammenfassen sollte.⁴¹⁷ Dieses Unterfangen wurde schließlich durch den Ausbruch des Krieges verhindert.

Zum anderen gab es Versuche kunstpolitischer Einflussnahme auf inoffizieller Ebene, indem sich der SD mit der luxemburgischen Museumsfrage beschäftigte. Aus einem Bericht des SD-Führers Fulda-Werra vom 15.07.1937 an den SD-Unterabschnitt Trier⁴¹⁸ geht hervor, dass der luxemburgische Bildhauer Jungbluth dem aus freimaurerischen Kreisen vorgeschlagenen Nosbusch zur Besetzung der Stelle am neugegründeten Museum vorzuziehen sei. In einem späteren Bericht des SD-Trier vom 27.10.1937 wird bedauert, dass Jungbluth diesen Posten nicht erhalten hat.⁴¹⁹ Ferner übermittelt ein Bericht vom SD-Trier an den SD-Führer Fulda-Werra vom 17.03.1938 Informationen zur familiären und finanziellen Situation sowie zur politischen Gesinnung des nunmehr eingesetzten Museumsleiters Josy Meyers.⁴²⁰ Auch die Ausstellungen luxemburgischer Künstler wurden durch den SD mitverfolgt, indem die Presseberichte zusammengestellt wurden.⁴²¹ Zu einzelnen Künstlern liegen allerdings keine SD-Berichte vor.

Ein Schreiben vom Verwaltungskommissar an den Oberbürgermeister vom 11.10.1940 informiert:

Die Museumsfrage liegt in Luxemburg noch sehr im Argen. Die starke Verflochtenheit des Hauses Luxemburg und des Landes mit der deutschen Geschichte muß in einem Museum, das auch volkskundlicher Natur ist, gesammelt und der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Ob und wieweit das bisherige Schloß der Großherzogin für die Einrichtung eines Museums in Frage kommt, oder ob ein Neubau notwendig ist, bedarf der Prüfung.⁴²²

⁴¹⁶ Ebd., S. 67.

⁴¹⁷ Ebd., S. 68.

⁴¹⁸ ANLux CdZ SD 015/0003.

⁴¹⁹ Ebd./0005.

⁴²⁰ ANLux CdZ SD 015/0008-00010. Vgl. auch Reinert 2002, S. 68.

⁴²¹ Siehe hierzu ANLux: CdZ SD-015/0013: Ein Artikel in der OMZ 17.11.1937: Lily Unden und Adrienne d’Huart in der Galerie Bradtké bzw. Wierschem; ebd./0026: LW, 27.10.1938: Ausstellung J.P. Gleis in der Galerie Bradtké.

⁴²² AVL LU 60.1.2. Musée

Ein weiterer „Bericht zur Museumsfrage“ vom 14.10.1940 an den Oberbürgermeister, verfasst durch einen Herrn Schmidt, verdeutlicht die Situation des von P. Wigreux umgebauten Museums am Fischmarkt in Luxemburg-Stadt:

Leider ist die Gesamtanlage in einem einfach desolaten Zustand derart, daß eine behördliche Besichtigung für den Augenblick unmöglich ist. Seit dem 10. Mai waren die Häuser von Flüchtlingen aller Himmelsrichtungen und Nationalitäten belegt. Eine Reinigung von unübersehbaren Mengen Stroh und Unrat ist bis zur Stunde nicht erfolgt. Vereinzelte Räume sind noch von einer Arbeiterfamilie aus Rümelingen bewohnt, die durch die Gerichtsbehörde ausgewiesen werden soll.⁴²³

Aus demselben Bericht geht u. a. hervor, dass die vorgeschlagenen Renovierungspläne dazu führen sollten, das „Volkskundemuseum“ als „Werk des früheren Staatsministers Bech erscheinen“ zu lassen. Dann sollte ein „älterer, sehr würdig ausschauender Herr“ für den „Ehrenposten des ‚Konservators‘“ in Frage kommen. Nachdem nochmals hervorgehoben wird, dass die drei Gebäude Eigentum des Staates sind, erfahren wir auch ihren Gesamtwert, der gleichsam „Handelswert, antiquarische[n] und künstlerische[n] Wert“ zusammenfasst: ca. 30.000 RM. Die Exponate, hier als „Museumsobjekte“ bezeichnet, befinden sich in den „staatlichen Gebäuden verstreut.“ Der Wert aller vorhandenen Gegenstände soll etwa 15.000 RM betragen. Die Kosten der Umbauarbeiten schließlich, auf die Dauer eines Jahres veranschlagt, wurden mit 40.000 RM beziffert. Als Gesamtausgabe wird der Betrag von ungefähr 85.000 RM angegeben. Es wird darauf verwiesen, dass auch im Altreich „solche Unternehmen meist von Stadtverwaltungen geleitet werden“. Aufgrund des hohen Kostenaufwands wird auch in diesem Schreiben als „großzügigste Lösung“ die eventuelle Eröffnung eines „Stadtmuseums“ im großherzoglichen „Schloß“ in Aussicht gestellt.

Als Orientierungshilfe dient eine hinzugefügte Statistik über die „Gliederung der Museen“ in den Gemeinden mit mehr als 10.000 Einwohner im Altreich, deren Inhalt Auskunft über die Schwerpunkte der Museenlandschaft gibt. Der Überblick, der aus dem „Gemeindetag“ 1939 entnommen wurde, umfasst insgesamt 722 Museen, deren Zahl sich in die einzelnen Sparten aufgliedert und dabei die präzise Erfassung der Kulturbereiche seitens der NS unterstreicht.

Die Gesamtzahl der Museen gliedert sich in 92 für bildende Künste, 35 für Kunstgewerbe, 13 für Theater und Musik, 31 Personenmuseen, 39 für Naturwissenschaften, 21 für Völkerkunde, 26 für Geschichte und Vorgeschichte, 26 für Wirtschaft und Technik, 11 sonstige Museen, 23 Landschaftsmuseen und 405 Heimatmuseen. 439 Museen oder 61 v. H. befinden sich in gemeindlichen Eigentum, bzw. sind die Gemeinden und Gemeindeverbände ausschlaggebend beteiligt. Betrachtet man die einzelnen Museumsgruppen, so ist der gemeindliche Einfluß naturgemäß am stärksten bei den Museen deren Wirkungskreis gebietlich beschränkt ist, nämlich bei den Landschafts- und Heimatmuseen. Hier kommt die starke Verbundenheit der Gemeinden und den Gemeindeverbänden mit der Heimat und dem abgestammten Volkstum zum Ausdruck. 75 v. H. der Heimatmuseen und 61 v. H. der Landschaftsmuseen gehören den Gemeinden und Gemeindeverbänden. Bei den Museen mit gebietlich nicht beschränktem Wirkungskreis ist der gemeindliche Einfluß am stärksten, bei den

⁴²³ AVL LU 60.1.2. Musée.

völkerkundlichen Museen, bei den Museen für bildende Künste und bei den Personenmuseen mit rund 50 v. H. am geringsten, mit nämlich nur 21 v. H. ist die kommunale Beteiligung bei den naturwissenschaftlichen Museen. Hier überwiegen die besonders auf diesem Gebiet vorhandenen großen staatlichen Sammlungen.⁴²⁴

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die nationalsozialistische Kulturpolitik im musealen Bereich vornehmlich auf Strukturen des Altreichs rekurierte, diese dann jedoch mit den örtlichen Begebenheiten zusammenzuführen beabsichtigte. Dies zeigt sich in erster Linie im Einbeziehen luxemburgischer Konservatoren in den von den NS gesteuerten Museumsbetrieb.⁴²⁵

Im Januar 1941 wurde während „in den Hauptsälen noch nichts zu sehen“ war, in den einzelnen „Werkräumen“ umso „emsiger“ gearbeitet, die „Bretterverschläge verschwanden von den Abgüssen des Sarkophages Heinrich VII. und der Grabplatte des Kurfürsten Peter von Aspelt“. Ferner wurden die bislang vor Luftangriffen schützenden Sandsäcke entfernt und in der „großen Halle“ wurden „nach und nach“ die Statuen, Reliefs und Säulen aus „dem schützenden Sande herausgebuddelt.“⁴²⁶

Abb. 31

Das zukünftige „Landsmuseum“ sollte ein Heimatmuseum werden. Dazu sollte Dr. Vogler einen neuen Plan zur Umsetzung „zweckentsprechende[r] bauliche[r] Veränderungen“ in Angriff nehmen.⁴²⁷ Zugleich wurden „größere Mittel“ für einen „sinnvollen Ausbau der vorhandenen Sammlungen“ bereitgestellt.⁴²⁸ Zugunsten jener volkskundlichen Abteilung sollte alter „Hausrat im Lande, der noch verstaubt und vergessen auf den Speichern steht“, für das Museum erworben werden.⁴²⁹ Denn: „Die Schätze der volkskundlichen Abteilung vermitteln eingehende Vorstellungen vom bäuerlichen Leben vergangener Jahrhunderte, von bodenständigem Handwerk und Gewerbe.“⁴³⁰ Im Zusammenhang mit diesen Ankäufen sollte

⁴²⁴ Ebd. Vgl. Gemeindetag 1939, S. 674. Die zusätzlich angeführten Besucherzahlen für 266 Museen beziehen sich auf die Jahre 1932 bis 1937, ohne Berücksichtigung von Schulklassen, wie betont wird. Ein beachtlicher Anstieg der Besucherzahl wird vor allem in den Heimatmuseen der kleinen Gemeinden mit weniger als 50.000 Einwohnern verzeichnet.

⁴²⁵ AVL LU 60.1.1. 334. Musée: Aus einem Schreiben des Konservators der Sammlung J.-P. Pescatores, F. Pescatore vom 31. Dezember 1940 geht hervor, dass eine erste Ausstellung mit dem Titel *Aus den Schätzen unseres Museums* in den „Oberlichtsälen“ des „Fischmarktmuseums“ noch im Januar eröffnet werden und „die wertvollsten Stücke der staatlichen Sammlungen begreifen“ soll.

⁴²⁶ NB 1941/22.1.: „Rokokodamen, Grabplatten, Hellebarden, Götterbilder – Alte Schätze werden ans Licht gehoben – Sonderausstellungen stehen bevor.“

⁴²⁷ NB 1942/27.5.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.: Besonders hervorgehoben wird an dieser Stelle eine „Takensammlung“ (gusseiserne Ofenplatten), die „reichhaltige Sammlung von Hinterglasmalerei“, dann noch „altes Handwerkgerät“, „reich geschnitzte Möbel“ sowie die Erzeugnisse der verschiedenen Luxemburger Fayence-Manufakturen, die „vergeblich versuchten, dem

sich der Kunst- und Kulturgutsraub in Luxemburg während der nationalsozialistischen Herrschaft abwickeln. Zu jenem Zeitpunkt war das Museum jedoch noch nicht bereit, „als Ganzes der Öffentlichkeit übergeben“ zu werden; allerdings wurden Sonderausstellungen angekündigt.⁴³¹

EXKURS: DIE KULTURPRESSE

Die nationalsozialistische Pressepolitik ist von zwei grundsätzlichen Tendenzen geprägt, die Otto Thomae zufolge „nur auf den ersten Blick widersprüchlich“ erscheinen: Damit meint er

„einerseits eine konsequent durchgeholtene Reglementierung der Kunstberichterstattung, die selbst nebensächlichste Einzelheiten aufgriff und bis zum Kriegsende unbeirrt und fast unvermindert fortgeführt wurde; auf der anderen Seite eine überraschend flexible und undogmatische Reaktion selbst in grundsätzlichen Fragen, sofern etwa übergeordnete politische Gesichtspunkte eine Rolle spielten wie in den Beziehungen zum Ausland.“⁴³²

Neben den gleichgeschalteten luxemburgischen Zeitungen⁴³³ erschien ab Sommer 1940 die bislang nur im Altreich publizierte Tageszeitung *Nationalblatt* als „amtliche Tageszeitung“ der VdB und aller Behörden für Luxemburg⁴³⁴. Im Kulturteil nahmen die Ankündigungen und „Kritiken“ der GEDELIT-Veranstaltungen den meisten Raum ein. Zudem wurde regelmäßig über die künstlerischen Ereignisse im Altreich Bericht erstattet. Ab und zu wurde auch ein Künstlerporträt veröffentlicht.⁴³⁵ Die erste Darstellung über den moselländischen Maler Rudolf Wild befand sich in einer Ausgabe im Frühling 1941.⁴³⁶

Bereits im Frühjahr 1941 wurde die Absicht angekündigt, im Herbst einen Buchverlag für das Gaugebiet einzurichten.⁴³⁷ Die daraus hervorgegangene „Verlagsanstalt Moselland“ hatte

noch heute bestehenden Boch-Werk in Siebenbrunnen bei Luxemburg Konkurrenz zu machen.“ Zudem wird auf die „vorgeschiedlichen Funde“, die „reichhaltigen Sammlungen der römischen Abteilung“ hingewiesen, deren „Steindenkmäler, Münzen, Werkzeuge, Gefäße und Kultgegenstände“ „auf ihre Einordnung“ warten. Dasselbe galt für die „mittelalterlichen Plastiken“.

⁴³¹ Ebd., siehe auch *NB* 1943/4.-5.6.: In einem Interview mit dem Museumsdirektor „Prof. Dr. Meyers“ von 1943 werden die nationalsozialistischen Vorhaben zur Gestaltung des Museums weiter verdeutlicht.

⁴³¹ Thomae 1978, S. 30.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Siehe hierzu Dostert S. 125 f.: Das *Luxemburger Wort* und die *Luxemburger Zeitung* wurden zum 01.10.1940 gleichgeschaltet. Das *Escher Tageblatt*, das infolge der Kriegsereignisse seinen Betrieb schließen musste, erschien ab Mitte Oktober desselben Jahres. Die *Obermoselzeitung* ging ab dem 01.01.1942 mit der neuen Regierung konform.

⁴³⁴ So lautet die Titelbeschriftung dieses Blattes.

⁴³⁵ Vgl. *NB* 1942/1.5.: Als Beispiel wäre hier der Bericht über einen Atelierbesuch beim deutschen Bildhauer und Architekten Arno Breker (1900–1991) zu nennen, der als einer der bedeutendsten Künstler des Dritten Reichs gilt. Siehe auch *NB* 1942/26.8.: Ein Bericht zur Breker-Ausstellung in Paris im Sommer 1942.

⁴³⁶ *NB* 1941/7.5.: Rudolf Wild, ein Maler des Gaues Moselland – Zum 70. Geburtstag des Künstlers.

⁴³⁷ *NB* 1941/22.4.

ihren Sitz in Luxemburg. Sie diente „zur Verbreitung des guten deutschen Buches im alten deutschen Lützelburg“.⁴³⁸ Ab 1941 gab die „Verlagsanstalt Moselland“ u. a. die kulturpolitischen Blätter *Moselland* unter der Leitung Albert Perizonius⁴³⁹ heraus. Emil Glass fungierte dabei als „Hauptschriftleiter“. Diese illustrierte Monatsschrift, deren Erscheinen aus kriegsbedingten Gründen⁴⁴⁰ im Sommer 1942 bis zur Aufhebung des Erscheinens bei Ende der Besatzungszeit 1944 aufs Quartal reduziert wurde, ist neben dem filmischen Medium als ein bedeutsames Instrument propagandistischer Bilderpolitik zu betrachten: „In diesem besonderen kulturpolitischen Sinne, Stimme aus dem Herzteil des Westens zu sein, das ist die Bestimmung der neuen, von Luxemburg ausgehenden Kulturzeitschrift *Moselland*.“⁴⁴¹

Als ein besonders anschauliches Dokument zur NS-Kulturpolitik im Gau Moselland gilt eine Kulturkarte des „deutschen Westens“, die die Funktion des Großherzogtums als „Bollwerk“ verbildlicht.⁴⁴²

Abb. 32

Die Bildberichte waren größtenteils mit Illustrationen aus dem „Bilderdienst-Moselland“ versehen, der unter der Leitung von Herbert Ahrens (1910–1996)⁴⁴³ stand. Die Rolle dieses deutschen Fotografen in der Propagandaarbeit im Gau Moselland wurde erstmals durch den Historiker Thomas Schnitzler beleuchtet. In den von Ahrens fotografierten, aber auch in den

⁴³⁸ NB 1942/5.–6.12.

⁴³⁹ Über den Gaukulturwart Dr. Albert Perizonius gibt es keine biografischen Angaben. Am 02.06.1942 wurde er Leiter des Radiosenders Luxemburg und sollte Friedrich Castelle ablösen, der sich „durch seine Umsicht, seine Tatkraft und seine Initiative verdient gemacht“ hatte. Perizonius war zudem ein „politischer Mitkämpfer und langjähriger Kamerad der alten Kämpfer des Gaues.“ (Vgl. hierzu NB 1942/3.6.)

⁴⁴⁰ Vgl. NB 1942/14.7.: „Aus kriegsbedingten Gründen sieht ‚Moselland‘ sich gezwungen, vorübergehend nur mehr vierteljährlich zu erscheinen.“

⁴⁴¹ NB 1941/16.7.

⁴⁴² Siehe Anhang C

⁴⁴³ Schnitzler 2009, S. 329 f. Schnitzler liefert hierzu eine biografische Skizze Ahrens', die auf spärlichen Informationen beruht, welche aus einer mündlichen Überlieferung des Trierer Stadtarchivaren Schmidt hervorgehen. Nach seiner Ausbildung zum Pressfotografen in Köln und einer ersten Arbeitsstelle beim *Kölner Stadtanzeiger* und der *Kölnischen Illustrierten* übernahm A. 1934 in Koblenz die Bildschriftleitung des *Nationalblatts* (nicht zu verwechseln mit der luxemburgischen Ausgabe derselben Tageszeitung, die kurze Zeit nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Luxemburg erschien). Nach einer weiteren Aktivität als Ressortleiter verschiedener Tages- und Wochenzeitungen begründete er 1938 in Koblenz den „Bilderdienst Moselland“ (Geschäftssitz: Am Moselring 7). Im gleichen Jahr verpflichtete er sich zudem dienstlich für das „Westmark-Echo“, die Zeitung für Westwall-Arbeiter. Nach dem 10.05.1940 errichtete er in Luxemburg eine Zweigstelle und erstellte insbesondere im Rahmen von Kriegsaufträgen Bildreportagen an der Westfront. Ab 1942 fungierte er als offizieller Kriegsberichterstatter der Obersten Heeresleitung. Am 20.09.1944 beschlagnahmten die amerikanischen Truppen sein Dienstbüro in Luxemburg bei ihrem Vormarsch und nahmen A. als Kriegsgefangenen. Seine Haft im Lager Kripp bei Remagen war allerdings von kurzer Dauer: Bereits 1945 wurde er durch einen amerikanischen Kommandanten nach Koblenz zurückbeordert, um dort als Fotolaborant zu arbeiten und die Kriegszerstörungen zu dokumentieren. Das größte Kontingent seiner Bilder befindet sich heute in den *Archives Nationales de Luxembourg* (ICO FP05). Weitere Fotos sind in der Bildersammlung der Stadtarchive Trier und Koblenz sowie in einer Privatsammlung untergebracht.

von anderen, nicht genannten Fotografen gesammelten Aufnahmen spiegeln sich – Schnitzler zufolge – die „Schwerpunktsetzungen der Propaganda-Agitationen“ wider.⁴⁴⁴

Herbert Ahrens Bilderdienst kooperierte mit dem von Hitlers Leibfotograf Heinrich Hoffmann ab 1932 geführten „Verlag nationalsozialistischer Bilder“⁴⁴⁵. Zudem wurde Ahrens von einem der Fotografen des Münchener Verlags in der Funktion eines „Leitkoordinators der Propaganda-Pressefotografie“ mit Fotoaufnahmen für das „Propagandaschrifttum im Gaugebiet Moselland“ beauftragt.⁴⁴⁶ Dazu hebt Schnitzler – zu Recht – hervor, dass das „Wirkungspotential seiner Arbeit für die Propaganda kaum hoch genug eingeschätzt“ werden kann.⁴⁴⁷ Dies lag auch daran, dass seine Funktion nicht nur die Herstellung der Bilder betraf, sondern zugleich die Aufbereitung mit einbezog. Einen bescheidenen Einblick in die Arbeitsweise des Bilderdienstes bietet ein Artikel im Nationalblatt, der im Juni 1942 anlässlich einer Betriebsfeier erschien. So soll Ahrens in einer Rede an seine Gefolgschaft zum Ausdruck gebracht haben, dass es im „ersten Aufbau- und Ausbaujahr“ durchaus „schwere Stunden“ gab: „Wichtige Kundgebungen und sonstige geschichtliche Anlässe stellten immer wieder an alle Gefolgschaftsmitglieder hohe Anforderungen und verlangten von ihnen Tag- und Nachteinsatz.“⁴⁴⁸ Eine Zugabe des Gaupropagandaleiters Urmes, die zum Ausdruck brachte, dass aufgrund der „Zukunftsbedeutung“ des Bilderdienstes „die kommenden Generationen“ aus „der herrlichen Fülle des heute geschaffenen Bildmaterials ungeheure Dokumentwerte schöpfen können“⁴⁴⁹, erscheint aus der heutigen Perspektive nicht ohne eine gewisse Ironie: In der Tat stellt die Sammlung des Bilderdienstes Herbert Ahrens eine der raren Bildquellen dar, die für die vorliegende Studie herangezogen werden konnte.

Ein großer Teil seiner Fotos ist heute in den *Archives nationales de Luxembourg* aufbewahrt. Die handgeschriebenen Kommentare, die zahlreichen Fotos beigelegt worden waren, deuten auf „die unmittelbare publizistische Verwertung“ hin und tragen damit zur Vervollständigung des Einblicks in die Arbeitsweise dieses „Bildschriftleiters“ bei.⁴⁵⁰ Den größten Teil der Sammlung bilden Fotos von Sportsveranstaltungen – neben den Aufnahmen von Großveranstaltungen, Aufmärschen, Appellen, Feiern und Verleihungen der NSDAP sowie ihrer

⁴⁴⁴ Ebd., S. 330.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 329: Um eine Vorstellung der Größenordnung zu erhalten, verweist Schnitzler an dieser Stelle auf die Untersuchungen von Jochen Hörisch, *Der Sinn und die Sinne* (Hörisch 2001, S. 244–246) sowie Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler* (Herz 1994) und erwähnt die Zahl von etwa 300 Mitarbeiter, die zeitweise bei dem Verlag im Dienst waren.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ NB 1942/1.6.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Schnitzler 2009, S. 330.

Unterorganisationen. Der kulturelle Part ist dagegen verhältnismäßig klein, bietet dennoch genügend Einblick in den kunstpolitischen Anteil der NS-Propaganda: Interessant wirkt vor allem die Gegenüberstellung des Bildmaterials und der fertigen Publikationen. Wie auch Schnitzler treffend beobachtet, umfasste Ahrens' Aufgabenbereich die Verwendung des selbst aufgenommenen oder besorgten Bildmaterials bis hin zur Drucklegung in der Propagandapresse und -literatur. Schnitzler führt als Beispiel einen Leitartikel mit der Überschrift *Luxemburgs Frauen arbeiten für den Endsieg* an, bei dem der Fotograf Aufnahmen verwendete, für die er das „Ambiente und die abgebildeten Personen einschließlich kleinteiliger Requisiten komplett durcharrangiert hatte“.⁴⁵¹ Für „Moselland“ lässt sich die gleiche Vorgehensweise beobachten: Ab Winter 1941 belieferte er die Monatsschrift mit Bildern „nebst aussagekräftigen Textkommentaren“.⁴⁵² Schnitzler versäumt jedoch an dieser Stelle auf die Aussagekraft der Bilder selbst hinzuweisen. Die Aufnahmen in „Moselland“ besitzen im Gegensatz zu den Fotos in der Tagespresse eine hohe Druckqualität. Zudem füllen sie ganze Seiten, was die Bedeutung des Textes schmälert. Die Tatsache, dass das Magazin aus unterschiedlichen Papiersorten zusammengefügt ist – die rein textlichen Beiträge sind auf saugfähigem Bütten gedruckt, während die Bildbeiträge auf Glanzpapier wiedergegeben sind – legt offen, dass der Schwerpunkt der Publikation auf der Wirkung der Bilder beruhte und der Text von diesen keineswegs ablenken sollte. Dies wird umso deutlicher als zu einem späteren Zeitpunkt einzelne hochwertige Farbreproduktionen von Kunstwerken „moselländischer“ Künstler auf wertvolles Tonpapier aufgeleimt, zwischen die dünneren Seiten eingefügt wurden. Die Motive der Aufnahmen sind im Medium der Fotografie und der Malerei oft die gleichen. Sie zeigen Szenen aus dem Bauern- und Arbeiterleben sowie landschaftliche Eindrücke, vornehmlich aus dem Gau Moselland. Die Bedeutung der ersten beide Motive für die NS-Ideologie sollen unter Punkt 3.1.2. erläutert werden.

Die Aufmachung des Mosellands trägt nicht den Charakter einer „typischen“ NS-Publikation, die sich beispielsweise durch die Verwendung von Fraktur- oder Runenschrift sowie dem Abbilden des Hakenkreuzes auf dem Titelblatt unter Verwendung sehr weniger aber kontrastierender Farben in der grafischen Gestaltung auszeichnet. Als hervorragendes Beispiel dienen die *Nationalsozialistischen Monatshefte*, auf deren Titelblatt der Reichsadler das Hakenkreuz umkallend prangt.

⁴⁵¹ Ebd., S. 331.

⁴⁵² Ebd.

Vielmehr bildet ein Einband aus Glanzpapier die äußere Aufmachung dieser Zeitschrift. Der Schriftzug „Moselland“ in „goldenem“ Großbuchstaben nimmt in einer eleganten Antiqua-Schrift die gesamte Breite im oberen Teil des Titelblatts ein. Das Bildmotiv des Titelblatts nimmt den meisten Raum ein. Es handelt sich in sämtlichen Ausgaben stets um eine einzige vergrößerte Abbildung. Angaben zum Inhalt befinden sich auf der dritten Seite auf einem schmalen Streifen aus Büttenpapier. Der Verzicht der Herausgeber auf die Insignien des Dritten Reiches bei der grafischen Ausgestaltung der *Kulturpolitischen Blätter* und das stattdessen eingesetzte hochwertige Layout sollten wohl bewirken, dass sie auch für die luxemburgischen Bewohner des „Mosellands“ attraktiv waren.

Doch könnte vielleicht auch der sogenannte „Schrifterlass“ vom 03.01.1941 der Grund dafür sein, dass bei der typografischen Gestaltung von *Moselland* auf Frakturschriften verzichtet worden war. Dieses im Auftrag von Hitler durch den Stabsleiter Bormann gezeichnete geheime Rundschreiben an die Reichsleiter, Gauleiter und Spitzen der Verbände beinhaltet das Verbot der „gebrochenen Schrift“:

Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland ansässigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zu der starken Einführung der Schwabacher Judenlettern. Am heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung [...] entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei.⁴⁵³

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass im August 1941 auch das Schriftbild des *Nationalblatts*, in dem das Erscheinen der *Kulturpolitischen Blätter* stets angekündigt wurde, auf Schrifttypen der Antiqua-Familie umgestellt wurde.

Nachdem die Erscheinungsweise der *Kulturpolitischen Blätter* auf einmal pro Quartal reduziert worden war, wurde ihnen seitens der Herausgeber „ein neues typographisches Bild“ gegeben. Auf dem Titelblatt sollte fortan „im Rahmen der schönen, künstlerischen Ausgestaltung“ eine „Vierfarben-Reproduktion“ abgebildet werden.⁴⁵⁴ Außerdem wurden den Heften zwei „Mehrfarben-Kunstbeilagen“ hinzugefügt.⁴⁵⁵ Der Bezugspreis betrug ab 01.07.1942 4 RM jährlich.⁴⁵⁶ Über die Rezeption des Blattes in der Bevölkerung gibt es keine Informationen. Nach Schnitzlers Auffassung bildet die Funktion des „Bildschriftleiters“ als „Multiplikator“⁴⁵⁷ den Ursprung der „Medienredundanz“: In *Moselland* befinden sich oftmals Abbildungen von

⁴⁵³ Koop 2008, S. 83. Andreas Koop hat das Dokument in seiner Publikation *NS CI* reproduziert.

⁴⁵⁴ NB 1942/14.7.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd: „Ohne Zustellungsgebühr“.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 334.

Kunstwerken, die auch in den Tageszeitungen veröffentlicht sind. Dem ist hinzuzufügen, dass durch diese wiederholte Reproduktion die Kunst überhaupt zur Propaganda wurde und zugleich bestimmte Künstler im hohen Maße ins Licht der Öffentlichkeit rückten.⁴⁵⁸

Neben den *Kulturpolitischen Blättern* publizierte die Verlagsanstalt Moselland auch die sogenannten „Bilderbücher“, die auch schlichtweg als Propagandabücher bezeichnet werden können. Schnitzler erwähnt in seinem Aufsatz zudem einen Bildband mit dem Titel *Moselland – Ein Bildbericht*, der von Herbert Ahrens mitherausgegeben wurde. Dieses Buch wurde allerdings von dem zuvor bereits erwähnten Verlag Hoffmann in München publiziert und zudem von den Zensurstellen des Altreichs empfohlen.⁴⁵⁹ In diesem Band herrscht das Medium der Fotografie vor. Ziehen wir andere Propagandabücher mit dem Charakter eines Bildbandes zur Untersuchung heran, fällt auf, dass die Illustration nur in den seltensten Fällen anhand von Reproduktionen von Gemälden vorgenommen wurde. Es ist vor allem die Grafik, die neben den Fotos bei der Illustration zum Einsatz kam. Das Buch *Luxemburg und das Reich*⁴⁶⁰ beinhaltet Fotos mit einer niedrigen Kontraststufe. Durch die zweifarbig Schriftsetzung entsteht ein Kontrast zwischen den in Graustufen gedruckten Fotos und der von Rot dominierten Schrift auf dem Bucheinband, der den ideologischen Charakter des Buches hervorhebt.

Abb. 33

In der Kriegsberichtserstattung spielten wiederum Pressezeichner eine bedeutende Rolle. Auch wenn diese Arbeit in Luxemburg nicht an der Tagesordnung war, wurde sie dennoch propagandistisch aufbereitet. So erschien 1941 ein Bericht zur Eröffnung der Ausstellung *Die Pressezeichnung im Kriege* am 22.03.1941 im Haus der Deutschen Kunst in München.⁴⁶¹ So genannte „Propagandakompanien“ begleiteten die Wehrmacht auf „allen Kriegsschauplätzen“ und gestalteten das „harte Bild des Krieges“, das in der Schau neben den „Kriegsarbeiten“ der Pressezeichner, die „in der Heimat geblieben“ waren, ausgestellt wurde.⁴⁶² Als Beispiele werden Werke von Matthies, Raebinger und Liste genannt. Auch auf

⁴⁵⁸ Diese Art der Selektion, die in den meisten Fällen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf dem Einverständnis dieser Künstler beruhte, ist dafür verantwortlich, dass nach Ende des Zweiten Weltkrieges bestimmten Personen im erhöhten Masse die Aufmerksamkeit der Entnazifizierungskommission zuteil wurde, während andere im Hintergrund verblieben.

⁴⁵⁹ Schnitzler 2009, S. 335. Siehe auch Anhang C Muth/Ahrens 1942.

⁴⁶⁰ Glass 1941.

⁴⁶¹ NB 1941/24.3.

⁴⁶² Ebd.

die am 02.04.1941 eröffnete Schau über die „Maler an der Front“ im Künstlerhaus in Berlin, wurde im *Nationalblatt* hingewiesen, mit einer Illustration Ernst Kretschmanns.⁴⁶³

Abb. 34

Am Ende dieser Erörterung über den strukturellen Rahmen der NS-Kunstpolitik soll unser Augenmerk auf rein künstlerische Institutionen gerichtet werden.

3.1.1.11 Kunstakademie

Zwecks Förderung der bildenden Künste wurde die Gründung einer „Malerakademie“ ins Auge gefasst, wie ein Schreiben des Verwaltungskommissars an den CdZ vom 11.10.1940 bestätigt.⁴⁶⁴ Es sei hier angemerkt, dass in Luxemburg nicht einmal eine Universität existierte.⁴⁶⁵ Die Idee selbst ging auf einen gewissen Freiherr von Meden zurück und das Institut „könnte am ersten durch Mitwirkung des Preußischen Ministerpräsidenten ins Leben gerufen werden.“⁴⁶⁶ Diese Kunstakademie wurde allerdings nie realisiert.

EXKURS: VOLSKUNST UND KUNSTHANDWERK

„Volkskunst“ und Handwerk waren im Nationalsozialismus den bildenden Künsten gleichgestellt. Das *Nationalblatt* verkündet in einer seiner zahlreichen Zwischenbilanzen zur Kulturpolitik im Januar 1941:

Aus den weiteren Aufbauarbeiten in den Januartagen bleiben die Einführung der DAF und die vorbildliche Betreuungsarbeit des WHW herauszuheben. In einer volkskundlichen Schau, die alte und neue einheimische Volkskunst zeigte (alte Bauernkunst, Handwerkerei, Schreinerei, Töpferei, dann Steingutarbeit, Eisenschmiedekunst, handwerkliche Holzarbeiten, usw.) wurden die Bindungen zwischen den Menschen hüben und drüben der Mosel-, Sauer-, und Urgrenze aufgedeckt und wurde der Beweis erbracht, daß die einstige politische Grenze keine Grenze des deutschen Volkstums war.⁴⁶⁷

Im Blick der NS-Propaganda war es freilich eine „unanzweifelbare Tatsache, daß die Luxemburger, [...] nicht nur Herkunft, Sprache und Kultur, sondern auch ihrem

⁴⁶³ NB 1941/3.4. Vgl. ferner NB 1943/4.2. sowie NB 1943/17.2., wo die Totalisierung des Krieges im Vordergrund steht.

⁴⁶⁴ AVL LU 60.1.2. Musée.

⁴⁶⁵ Die Université du Luxembourg wurde 2003 gegründet. Vgl. <http://wwwfr.uni.lu/universite> (12.3.2010).

⁴⁶⁶ AVL LU 60.1.2. Musée.

⁴⁶⁷ NB 1941/31.12.

handwerklichen Schaffen nach deutsche Menschen sind.“⁴⁶⁸ Allerdings hätte die „bäuerlich-handwerkliche Volkskunst“ F. Gerlach zufolge „jeden Boden verloren.“⁴⁶⁹ Robert Huber versuchte dies in einem Bericht zur „Kunst auf dem Lande“ folgendermaßen zu belegen: „Wenn wir [...] etwa vierhundert Jahre zurückschauen, so finden wir einen deutschen Hausrat, der geradezu kunsfertig ist.“⁴⁷⁰ Diese Bemerkung offenbart die Gleichstellung des Handwerks, besonders des Kunsthandwerks mit den „klassischen“ künstlerischen Medien. Im nationalsozialistischen Ausstellungswesen kam diese im hohen Maße zur Geltung. Im Sinne der Propaganda fanden in Luxemburg sogenannte „Volkstumsschauen“ statt,⁴⁷¹ die erste Schau dieser Art im Januar 1941.

Die zentrale Bedeutung des „Kunsthandwerks“ in der nationalsozialistischen Kunstpolitik war schon lange vor der Machtergreifung Hitlers dem Nationalsozialismus zu Eigen gemacht worden, wie bereits oben durch die Erwähnung der Funktion Paul Schultze-Naumburgs im Zusammenhang mit dem Deutschen Werkbund angedeutet wurde und an dieser Stelle präzisiert werden soll.

Der nationalsozialistische Innen- und Volksminister Wilhelm Frick hatte Anfang 1930 Schultze-Naumburg zu seinem Kunstberater gemacht und den „Saalecker Kreis“⁴⁷² mit in seinen Führungsstab übernommen. Seine kulturpolitische Rolle wurde noch erweitert, als er zum Direktor der Weimarer Bauhochschule ernannt wurde, die zu den „Weimarer Vereinigten Kunstlehranstalten“ aufgebaut wurde. Brenner kommentiert diesen Schritt folgendermaßen:

Nach dem Willen der Nationalsozialisten sollten sie Pflanzstätte sein für die künftigen Künstler und Kunsterzieher „nordisch-deutscher Gesinnung und Gesittung“ und in ihrem Bereich führend in der Aufgabe, dieses Land zu einer Zelle des nationalen Widerstands- und Freiheitswillens umzubilden und von hier aus Kräfte der sittlichen und geistigen Erneuerung ins Reich hinausstrahlen zu lassen.⁴⁷³

In ihrer Erörterung zur Vereinnahmung des Handwerks im Sinne der NS-Propaganda mit Hilfe einer Darstellung der „nationalsozialistischen Lösung des Problems Kunst-Handwerk-Industrie“⁴⁷⁴ kommt Hildegard Brenner zum Schluss, dass nur das „Kunsthandwerk“ übrig blieb: „Holzleinlegearbeiten, stilisierte Stiche alter deutscher Städte, Schwabacher Schrift –

⁴⁶⁸ NB 1941/23.7.

⁴⁶⁹ NB 1941/15.1.

⁴⁷⁰ NB 1941/24.6.

⁴⁷¹ NB 1941/14.1.

⁴⁷² Der Saalecker Kreis entstand etwa 1929 und zählte als Mitglieder neben Frick u. a. Hans Severus Ziegler, Hans F. K. Günther, Richard Walter Darré sowie den Mitbegründer der Rassenhygiene Alfred Ploetz. Siehe Borrmann 1989.

⁴⁷³ Brenner 1963, S. 31: B. verwendet ein Zitat Fricks aus Zieglers Schrift *Wende und Weg*, S. 35.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 30 f.

selbst die Spitzenleistungen der Schüler zeigten philiströs biedermeierischen Konservatismus, hinterwäldlerische Romantik, provinzielles Mittelmaß.“⁴⁷⁵

Es wird weiter unten im Rahmen der von den Nationalsozialisten organisierten Kunstausstellungen immer wieder von sogenannten „Leistungsschauen“ im Bereich des Handwerks die Rede sein, wobei der Meisterschule des deutschen Handwerks in Trier eine besondere Rolle zufällt: In der *Kunstausstellung Moselland* soll sie erstmals ins Schlaglicht der NS-Propaganda geraten, wie der propagandistische Schriftsteller Emil Glass festgehalten hat:

Daß bei allen ihren schönen Arbeiten die Trierer Meisterschule des deutschen Handwerks, die viele Räume der oberen Stockwerke des Schlosses prächtig ausfüllen, immer wieder das künstlerische Leistungsmoment ausschlaggebend ist, lassen nun nicht nur die zahlreichen Kunstmöbelarbeiten, Webereien, Stickereien usw. erkennen, sondern vor allem auch die Malerei und Plastik der leitenden Künstler selbst. Von Martin Mendgen und von Fritz Grewenig finden sich da eine ganze Reihe sehr sorgfältig und sauber ausgeführter Zeichnungen und Ölbilder und von dem Bildhauer Paul Siegert ausdrucksvoll durchgeformte Porträtplastiken.⁴⁷⁶

Diese „Kultur-Institution im Netzwerk der Propaganda“⁴⁷⁷, wie T. Schnitzler sie bezeichnet, warb auch im besetzten Luxemburg um Studenten.⁴⁷⁸ 1938 wurde die „Werkkunstschule Trier“ in „Meisterschule des Deutschen Handwerks“ umbenannt und die Lehrinhalte sowie die Personalstruktur während der Gleichschaltung einer „rigorosen Zäsur“ unterworfen.⁴⁷⁹ Durch die Kündigung anerkannter Persönlichkeiten „freischaffender Künstler“, die bislang ihren Lebensunterhalt „sowohl als Direktoren in Festanstellung als auch in befristeten Dozentenanstellungen“ bestritten hatten, und die Neueinstellung „nichtakademischer Malermeister und Kunsthändler“ wurde die „beabsichtigte Umwandlung in eine strikt praxisorientierte Werks- und Gebrauchskunst durchgesetzt.“⁴⁸⁰ Es ging nunmehr darum, Gegenstände für den Alltag zu produzieren anstatt „hochwertiger musealer Unikate“, wie es im Bauhaus der Fall gewesen war.⁴⁸¹ Schnitzler beobachtet zudem, dass bei „dieser pragmatischen Reform des Werkkunstschulstudiums“ der „vom Aufschwung der Unterhaltungsindustrie (Massenmedien) längst profitierenden Druck- und Werbegrafik eine dominierende Stellung zugewiesen“ wurde. Daher konnte seines Erachtens „für die Erlernung

⁴⁷⁵ Ebd., S. 31.

⁴⁷⁶ NB 1941/1.10.

⁴⁷⁷ Schnitzler 2009, S. 339. Siehe auch *ML* 1941/Okt., S. 20 sowie den Bericht über die Meisterschule Trier in der Zeitschrift *Westmarkerzieher* (WE 1939 Folge 4, S. 83 f.).

⁴⁷⁸ NB 1941/22.–23.2. Siehe Anzeige im Werbeteil der luxemburgischen Ausgabe des Nationalblatts.

⁴⁷⁹ Schnitzler, S. 339.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 340.

⁴⁸¹ Ebd. Siehe auch den Ausstellungskatalog *100 Jahre Deutscher Werkbund*, wo vom Amt „Schönheit der Arbeit“ in Berlin die Rede ist, das seit dem 27.11.1934 von Albert Speer geleitet wurde und in die NS-Gemeinschaft „KdF“ inkorporiert worden war. Es verfolgte in seinen designerischen und architektonischen Entwürfen Bestrebungen, die häufig als reine Fortsetzung der Ziele des Werkbundes und „damit der ‚Moderne‘“ betrachtet werden (Nerdinger 2007, S. 204).

der relevanten technischen Fertigkeiten“ auf ein kunsttheoretisches Grundlagenstudium „weitgehend verzichtet“ werden. Schnitzler führt ferner aus, dass aufgrund dieser „Reformierung“ an der „Trierer Meisterschule des Deutschen Handwerks“ die Kunstausbildung zu einem „dienstbaren Werkzeug der nationalsozialistischen Propaganda aufgezogen“ wurde.⁴⁸² Im Anschluss betont er, dass „nicht wenige freischaffende Künstler schon seit den Inflationsjahren ihren Lebenserwerb durch Buchillustrationen oder werbegrafische Auftragsarbeiten“ ergänzten und daher die ihnen „nun angebotenen Lehraufträge“ gerne annahmen, auch wenn offenbar „der technikzentrierte Unterricht dort ihre persönlichen Künstlerambitionen wenig oder gar nicht mehr befriedigte.“⁴⁸³ Als „Pflegestätte handwerklicher Kunst“ sowie als „Ort stiller, künstlerischer Pionierarbeit“ erhielt sie ihre propagandistische Aufwertung in der für Luxemburg bestimmten Presse.⁴⁸⁴

Direktor der Schule war der am 01.10.1934 ernannte und bis zum Kriegsende in dieser Funktion gebliebene Wilhelm Miebach, ein gelernter Schlosser und Schmied, der sich nach Abschluss weiterer Fortbildungen als Architekt, Bautechniker und Lehrer betätigte, jedoch „über keinerlei künstlerische Erfahrungen“ verfügte.⁴⁸⁵ Unter seiner Leitung fand die Umstrukturierung statt, die einer „kulturpolitischen Mission“ nahe kam.⁴⁸⁶ Neue Klassen und Kurse wurden eingerichtet, sodass fortan die Fachrichtungen Wandmalerei, Gebrauchskunst, Buchdruck, Werbegrafik und Metallverarbeitung vertreten waren. Für Holz- und Keramikverarbeitung veranlasste Miebach die Schaffung neuer Werkstätten mit den entsprechenden Arbeitsmaschinen. Der Fokus lag dabei auf den handwerklich orientierten Studiengängen zum Elektrik-, Schlosser-, Kunstschröpfe-, Glaser-, Gärtner- und Schneidermeister. Das neu eingerichtete Fach der „Gebrauchsgrafik“ wiederum beinhaltete in untergeordneten Lehreinheiten die Dekorationsmalerei und das Malerhandwerk sowie weitere Fachklassen für Schrift, Plakat, Buchgewerbe und Illustration. Ähnlich wie in der Braunschweiger Werkkunstschule wurde in Trier „eine kulturpolitisch höchst effiziente Gebrauchsgrafik“ produziert, die öffentlich vielseitig Verwendung fand.⁴⁸⁷ Schnitzler verweist auf eine Publikation Miebachs aus dem Jahre 1941, die einen Rundumschlag der neuen Aufgabenstellung darbietet: „Die Trierer Kunstgewerbeschule, jetzige Meisterschule des

⁴⁸² Schnitzler 2009, S. 340.

⁴⁸³ Ebd., wie Schnitzler zu dieser Feststellung gelangt, entzieht sich meiner Kenntnis.

⁴⁸⁴ NB 1941/1.6.

⁴⁸⁵ Schnitzler 2009, S. 345.

⁴⁸⁶ Trier 2003, S. 424, zit. n. Schnitzler 2009, S. 345.

⁴⁸⁷ Schnitzler 2009, S. 347.

Deutschen Handwerks, soll vor allem im Gau Moselland Träger einer neuen ortsgebundenen Volkskultur werden.“⁴⁸⁸

Die umstrittene Einstellung Fritz Grewenigs als Leiter der „Mosaik-Klasse“ ging auf dessen Beziehungen zur Unternehmensleitung von Villeroy und Boch zurück, die wiederum eine Kooperation mit der Trierer Werkkunstschule suchte. Durch diese Professionalisierungsmaßnahmen konnte ein lukrativer Austausch für beide Seiten angegangen werden. In diesem Zusammenhang konnte eine „zweifelhafte ,politische Beurteilung‘ Grewenigs aus dem Jahre 1939 keinen Einfluss mehr auf seine berufliche Karriere nehmen.“⁴⁸⁹

Über eine etwaige Zusammenarbeit der Trierer „Meisterschule des Deutschen Handwerks“ mit luxemburgischen Lehranstalten des Handwerks gibt es nur wenige Hinweise. Miebach erwähnte, dass auch Luxemburger in Trier studierten: „Die Meisterschule des Deutschen Handwerks Trier ist die einzige Fachschule ihrer Art im ganzen Gaugebiet. Die Studierenden kommen aus dem ganzen Reichsgebiet und Luxemburg.“⁴⁹⁰ Um welche Personen es sich handelt und für welche Fachgebiete sie sich entschieden hatten, ist nicht bekannt.

Es gab noch eine weitere Verbindung zwischen der Werkkunstschule Trier und einer entsprechenden Studieneinrichtung in Luxemburg. Schnitzler erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Gauleiter Simon den Direktor Wilhelm Miebach Mitte September 1942 mit dem „Umbau der Staatlichen Handwerkerschule“ in Luxemburg beauftragte, was jedoch nicht umgesetzt wurde.⁴⁹¹

Die Situation der luxemburgischen „Handwerkerschulen“ während der NS-Herrschaft ist bislang weitgehend unerforscht. Im Jubiläumsband zum 100-jährigen Bestehen der Ecole d’Artisans de l’État behandeln nur wenige Zeilen die Situation der Schule unter dem Hakenkreuz.⁴⁹² Allerdings wird in der Presse in einem Bericht Kratzenbergs über die conditio

⁴⁸⁸ Wilhelm Miebach, Handwerk und Kunst im Gau Moselland, Trier 1941, zit. n. Schnitzler 2009, S. 346.

⁴⁸⁹ Schnitzler 2009, S. 341: Am 19.4.1939 habe in einer „abschließenden“ Beurteilung der „Hoheitsträger die rückhaltlose Einsatzbereitschaft“ G’s „noch nicht uneingeschränkt bejahen können.“ Vielmehr habe er sich „durch erhöhten Einsatz und tatsächliche Mitarbeit in der Bewegung weltanschaulich“ schulen müssen. So sei von ihm „erhöhte Mitarbeit“ erwartet worden.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 349: Schnitzler zitiert aus der Personalakte Paul Mariels eine Aussage des Trierer Oberbürgermeisters, die durch den Direktor der Meisterschule des deutschen Handwerks Miebach überliefert ist. (Stadtarchiv Trier Tb 12/1580)

⁴⁹¹ Ebd., S. 349.

⁴⁹² Lycée Technique des Arts et Métiers 1996, S. 49: „*La cassure de 1941–1944*.“

Par l’instauration d’un Chef der Zivilverwaltung, assisté de quelques collaborateurs, l’École d’Artisans de l’État avec ses CTS n’était pas épargnée de la germanisation forcée. L’ÉAE fut réduite en „Staatliche Berufsschule für

des Handwerks bedauert, dass in Folge der französischen Revolution in Luxemburg die sogenannten „Innungen“ verschwunden und an ihre Stelle die Gewerbefreiheit getreten war, die „keine Gesetze und keine Regeln mehr kannte.“⁴⁹³ Dann wird die Beobachtung angestellt, dass es für den „Luxemburger Handwerker“ in den letzten Jahrzehnten „zweifellos von größtem Nachteil“ war, „daß er sich mehr und mehr innerhalb der engen Landesgrenzen betätigen musste.“ So sollten unter NS-Herrschaft „Gesellenaustausche“ vorgenommen und somit das Handwerk „auf einer neuen gesunden Grundlage“ wieder aufgebaut werden. Dies sollte durch neu geschaffene Innungen geschehen, die der Innung „Deutsches Handwerk“ in der „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF) eingegliedert wurden.

Wie sehr dem Handwerk Bedeutung zugemessen wurde, ist an der Propagandaschau *Bodenständiges Luxemburger Handwerk* ablesbar. Bislang als erste von den Nationalsozialisten durchgeführte Ausstellung in Luxemburg bekannt, fand sie im „Haus der Volksdeutschen Bewegung“ in der Grabenstrasse statt.⁴⁹⁴ Veranstaltet von der Unterabteilung „Referat für Volkstum“ der Außenstelle des Reichspropagandaamtes, wurde sie am 16.01.1941 durch Gaupropagandaleiter Albert Urmes eröffnet. Durch die Presse erfahren wir in einem abgedruckten Rundfunkmitschnitt Friedrich Gerlachs, welche handwerklichen Gebiete diese Schau besonders hervorhob: Die „Handtöpferei“ Nospelt und die „Webermeister“ aus Nochern. Zudem wurde die Handwerkerschule in Luxemburg als eine „ausgezeichnete Pflegestätte kunsthandwerklicher Schmiede- und Holzarbeit“ mit besonderem Lob bedacht:⁴⁹⁵

Eine große Anzahl von Lehrlingen und Schülern erhält heute in ihrem Sinne eine klare und eindringliche Ausrichtung. Diese Schule bewahrt besonders die große Tradition des weit bekannten luxemburger Schmiedehandwerks, das durch seine Taken – Ofenplattenherstellung – Weltruhm erlangte. Die Schule hat darüber hinaus den Forderungen der Jetzzeit entsprechend mit großem Erfolg einen Schritt in das neuzeitliche Eisenschmiedekunsthandwerk getan.

Dem Holzhandwerk hingegen wurde ein weit aus geringeres Maß an Aufmerksamkeit zuteil. Der „Steingutfabrikation“ wiederum wurde ein großer Teil der Ausstellung gewidmet. Es ist vom „guten alten Siebenbrunner Steingut“ die Rede, dessen Produktionsstätte stolz auf seine traditionsreiche Geschichte zurückblicken kann.⁴⁹⁶ Insgesamt verfolgte die Schau – der propagandistischen Berichtserstattung zufolge – folgendes Ziel:

Die Dinge werden ausgestellt, nicht unter dem Blickpunkt des Sammlers, sondern in der klaren Zielstrebigkeit, daß all diese Arbeit für das deutsche Volksleben wichtig ist und deswegen besonderer

Knaben’ et les CTS furent transplantés à Esch-sur-Alzette sous la désignation pompeuse des ‚Staatliche Ingenieurschule Esch-Alzig’. Les programmes d’enseignement furent alignés sur ceux de l’Allemagne nazie. Les objectifs étaient adaptés aux besoins du ‚Reich’.“

⁴⁹³ NB 1941/23.7.

⁴⁹⁴ NB 1941/14.1.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ NB 1941/16.1.

Förderung bedarf. Der Blick ist hierbei auf das Wesentliche gerichtet, d. h. auf die Förderung und Pflege der natürlichen Äußerungen des Volkstums, die ihren schönsten Niederschlag – in der Volkskunst, einem wahren Brunnquell völkischen Seins und Wachens, finden“⁴⁹⁷

Abb. 35

Über die Organisation der Ausstellung ist lediglich die Information überliefert, dass der Referent Friedrich Gerlach die Ausstellungsstücke „auf seinen Streifzügen durch die Dörfer des Gutlandes und des Öslings“ zusammengetragen hatte.⁴⁹⁸

Ein erster Appell an die Handwerkerschaft Luxemburg Kundgebung durch Oberstudienrat Reichsschukungsleiter Lippmann (Bio) merkte in einer Rede im großen Saal des Volkshauses an: Mit dem gesamtdeutschen Volk hat auch der Luxemburger Volkstamm vor der Geschichte eine große Verantwortung zu tragen. Und gerade der Handwerker, der mit allen Schichten der Bevölkerung in unmittelbare Berührung kommt, bildet gleichsam eine tragende Säule der neuen Ordnung. Das Luxemburger Handwerk muß seine Mission erkennen und zum ersten und stärksten Bannerträger der nationalsozialistischen Idee werden.“⁴⁹⁹ In diesem Zusammenhang nennt er vier Hauptaufgabengebiete: 1. Förderung der meisterlichen Werkarbeit als dem Fundament des Handwerks; 2. Anpassung der Technik im Arbeitsbereich des Handwerks; 3. Beseitigung der Zwerhwirtschaft, die zu keinem vollwertigen Leistungen befähigt; 4. Zielbewußte und planmäßige Lehrlingsausbildung.“⁵⁰⁰ In diesem Zusammenhang ist beispielsweise die propagandistische Aufbereitung der Werkstücke Michel Haagens zu betrachten. Im Sommer 1941 veröffentlichte das *Nationalblatt* einen Bildbericht über Haagen und seine Gesellen. Die bildliche und textliche Dokumentation besorgte Tony Krier. Es fällt auf, dass sie keine sonst gängigen Rekurse auf eine deutsche, beziehungsweise völkische Identität enthält, sondern lediglich einen Einblick in das Schaffen des Schlossermeisters gibt.⁵⁰¹

Abb. 36

In Luxemburg lebten anfangs 1942 etwa „50.–60.000“ Menschen vom Handwerk leben, so heißt es in einem Artikel anlässlich der Handwerkerversammlungen in und um die Stadt Luxemburg im Februar 1942.⁵⁰² „Nach dem Willen des Führers soll der Handwerker und mit

⁴⁹⁷ NB 1941/14.1.

⁴⁹⁸ NB 1941/15.1.

⁴⁹⁹ LW 1941/25.9.

⁵⁰⁰ LW 1941/25.9.

⁵⁰¹ NB 1941/21.8.

⁵⁰² NB 1942/11.2.

ihm der ganze Mittelstand wieder zu der Blüte gebracht werden, die er einst besessen hat und die ihm zukommt.“⁵⁰³

3.1.1.12 Die *Großen Deutschen Kunstausstellungen*

Die Rolle der *Großen Deutschen Kunstausstellungen* (im Folgenden mit *GDK* abgekürzt) ist im Rahmen dieser Arbeit bedeutend, weil nicht nur der Gau Moselland⁵⁰⁴, sondern auch Luxemburg selbst mehrmals vertreten war.

Die alljährlich stattfindende *GDK* war eines der bedeutendsten kunstpolitischen Organe des Altreichs zwischen 1937 und 1944. In diesem Sinne kann ihr ein institutioneller Charakter bescheinigt werden. Dieser beruhte vor allem darauf, dass es sich um die umfangreichste Kunstausstellung handelte, die alljährlich am selben Ort stattfand und die zu keiner Zeit als Wanderausstellung konzipiert war. In den *GDK* dominierte das Medium der Malerei. Es gab zahlreiche Bewerber, von denen ein weitaus geringer Anteil teilnehmen durfte.⁵⁰⁵ Die *GDK* sollten während der nationalsozialistischen Besatzung auch in Luxemburg in der Presse ausgiebig besprochen werden.⁵⁰⁶ Die Selektion der eingereichten Kunstwerke wurde von einer Jury vorgenommen, die bei der ersten *GDK* im Jahr 1937 aus neun Künstlern bestand.⁵⁰⁷ Der Auswahlprozess beruhte dabei nicht auf festgelegten Kriterien, sondern auf dem „künstlerischen Selbstverständnis“ dieser „handverlesenen Gruppe.“⁵⁰⁸ Aus einem Aufsatz Ines Schlenkers geht hervor, dass es keine klaren Richtlinien für die Auswahl der auf den

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ ML 1941/Sep., S. 25: Emil Glass berichtet, dass der „rheinische Westen“ auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* 1941, die 1.437 Arbeiten von 745 Künstlern zeigte, stärker vertreten war als in den Jahren zuvor. Die Zahl der beteiligten Künstler aus dem Westen des Reiches wird auf 70 geschätzt, darunter „nur vier“ aus dem Gau Moselland: Neben J. Sunnen, Paul Siegert („Meisterschule Trier“); Gustav Rüschoff (Neuwied); Gisela Reuther, „die eine kleine beachtliche Terrakotta *Freundinnen* ausstellt“. [...]. Wer die Maler des Gau Moselland kennt, der muß die Beteiligung dieser Künstler an der größten Kunstausstellung, die das Reich aus der Geschlossenheit seiner Stämme zu zeigen hat, doch verhältnismäßig gering finden.“

⁵⁰⁵ Ines Schlenker führt hierzu an: 1937: 556 Künstler und 884 Werke, 1938: 634 Künstler und 1.158 Werke, 1939: 860 Künstler sowie 1.563 Werke, 1940: 898 Künstler und 1.714 Werke, 1941: 1.007 Künstler und 1.882 Werke, 1942: 954 Künstler und 1.805 Werke, 1943: 910 Künstler und 1.735 Werke sowie 1944: 752 Künstler und 1.547 Werke (siehe Schlenker 2007b, S.79).

⁵⁰⁶ Wie etwa in NB 1941/26.–27.7.; NB 1941/28.7.; NB 1941/26.–27.7. und NB 1941/30.7.

⁵⁰⁷ Schlenker 2007a., S. 260: Unter ihnen befanden sich die Maler Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste (RdBK), Conrad Hommel, Präsident der Münchner Secession, Hans Schweitzer-Mjölnir, Reichsbeauftragter für künstlerische Formgebung und Rudolf Hermann Eisenmenger sowie die Bildhauer Karl Albiker, Arno Breker und Josef Wackerle. Als Vertreterin des Mediums Architektur kam die Innenarchitektin Gerdy Troost hinzu, Witwe von Paul Ludwig Troost, dem Architekten des Hauses der Deutschen Kunst.

⁵⁰⁸ Ebd.

GDK gezeigten Kunstwerke gegeben hat oder die Auswahlkriterien zumindest nicht „präzise festgelegt“ waren.⁵⁰⁹

Es gab zu Beginn des „Dritten Reichs“ „weder eine homogene Kunstpolitik“ noch Konsens darüber, was unter neuer deutscher Kunst zu verstehen sei.⁵¹⁰ Im „Altreich“ waren die Grenzen zwischen entarteter und arteigener Kunst nicht klar abgesteckt. So konnte es auch passieren, dass einige als „entartet“ stigmatisierte Künstler im Haus der Deutschen Kunst in München ausstellten. Der Bildhauer Rudolf Belling war sogar in beiden Ausstellungen (*GDK* und *Entartete Kunst*) gleichzeitig vertreten. Ines Schlenker schreibt solche Vorfälle der „fehlenden Koordinierung und einer daraus resultierenden Willkür der nationalsozialistischen Kunstpolitik“ zu und zeigt auf, dass „hauptsächlich die Natur der Arbeiten für Ablehnung und Akzeptanz ausschlaggebend war.“ Ferner versteht sie die Anpassung an den verlangten Stil nicht opportunistisch, sondern als „überlebensnotwendig“ was so viel hiess wie „wer nicht malen wollte wie befohlen, stand vor dem Nichts“⁵¹¹ Allerdings steht Schlenker zufolge „außer Zweifel, dass die Karrierechancen der Künstler im „Dritten Reich“ ganz entscheidend von ihrer Teilnahme an der *Großen Deutschen Kunstausstellung* beeinflusst wurden.“⁵¹²

Dennoch bietet die Auswahl der Kunstwerke zu den *GDK* noch am meisten Anhaltspunkte für die Herausbildung von ästhetischen Kriterien im Nationalsozialismus, die unter Punkt 3.1.2. verdeutlicht werden sollen.

Während der Ausstellungen wurden in der Regel Werke ausgetauscht. Die ausgetauschten Werke aller *GDK* zusammengenommen ergeben 600.⁵¹³ Grund dafür könnte die Intention einer größtmöglichen Werkschau seitens der Ausstellungsleitung gewesen sein sowie das Ersetzen von bereits verkauften Werken.⁵¹⁴

Der „gewaltige[r] Verkaufserfolg“ und die damit entstandene Prominenz einzelner Künstler ließen Ines Schlenker zufolge „den Eindruck eines intakten, blühenden Marktes für zeitgenössische Malerei, Grafik und Plastik entstehen“.⁵¹⁵ Beim genauereren Hinsehen zeigt sich

⁵⁰⁹ Ebd., S. 259.

⁵¹⁰ Ebd., S. 259.

⁵¹¹ Schlenker 2007a, S. 261 zit. nach Anton Sailer: Münchner Aufzeichnungen. Tatsachen und Gerüchte, München 1976, S. 138).

⁵¹² Schlenker 2007a, S. 262.

⁵¹³ NB 1943/15.12.

⁵¹⁴ Schlenker 2007a, S. 263: Ines Schlenker verweist auf eine Anmerkung Emil Noldes, der beobachtet, dass in der Presse Berichte von „so gewaltigen Ankäufen“ erschienen, „daß die Bilder durch neue ausgewechselt werden mußten“.

⁵¹⁵ Ebd., S. 263.

jedoch zum einen, dass sich die „großen Ankäufe, [...] auf eine kleine Gruppe von Künstlern“ beschränkte und zum anderen „erlebte die *GDK*, die faktisch das Monopol auf Gegenwartskunst besaß, von Anfang an einen inflationären Anstieg des Durchschnittspreises, sodass „in der Öffentlichkeit Beschwerden über die Höhe der Preise laut“ wurden.⁵¹⁶ Insgesamt nahmen 2.465 Künstler an den *GDK* teil. „Mit wenigen Ausnahmen war die Masse dieser Künstler vor 1933 nicht besonders hervorgetreten und versank nach 1945 auch wieder in Vergessenheit.“⁵¹⁷

Auf der *GDK* 1940 wurde ein Ölgemälde mit dem Titel *Aus den Kämpen bei Urdenbach* des einzigen teilnehmenden luxemburgischen Künstlers, Joseph Sünnen, für „nur“ 1.000 RM von Hitler erworben.⁵¹⁸

Sein Erfolg an der *GDK* macht den Maler Sünnen zu einem Teil der NS-Propaganda, wie auch ein biografischer Artikel vom Februar 1943 bezeugt.⁵¹⁹ Er beschreibt Sunnens Lebensweg aus einem „Moseldörfchen“ zur „großen Kunststadt“, nachdem der Künstler „über zwei Jahrzehnte das Leben eines Winzersohnes“ gelebt hatte, „ohne selbst des hohen, verpflichtenden Auftrages ansichtig zu werden, der an ihn gegangen war.⁵²⁰ Joseph Sunnen zählt zu den „Luxemburger[n] im Reich“⁵²¹, die Eugen Ewert in seiner „Studie“ zu den in Deutschland lebenden und arbeitenden Luxemburgern erfasst hat. Sein Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf war der prominente Tiermaler Julius Paul Junghanns.⁵²² Aus nationalsozialistischer Sicht kommt seinem Werk folgende Bedeutung zu:

Josef Sünnen spiegelt das in der Natur gefühlte Leben in treuer Wiedergabe der Erscheinung. Seine Werke sind auserlesene Beispiele volksverbundener Kunst, wobei wir Volksverbundenheit als die Rückbesinnung auf den Urgrund unseres Wesens, der im Volkstum beschlossen liegt, betrachten. [...] Was Sünnen malt, ist das Lied der Arbeit. Pflügende Pferde auf dem Felde und Pferde in den Erzgruben, Mensch und Tier im Kampf für das tägliche Brot. Seine Bilder sind hart und unbestechlich im Ausdruck, aber aus ihnen strahlt das Leben in vielfältiger Gestalt. Erst langsam gewinnt er die Beherrschung der Farbe, um dann umso freier mit ihr zu arbeiten.⁵²³

⁵¹⁶ Ebd.: Dazu führt Schlenker eine Vergleichstabelle mit der Entwicklung der Durchschnittspreise in RM aus den Jahren 1937 bis 1944 an: 1937: 1.500 RM; 1938: 1.681 RM; 1939: 2.519 RM; 1940: 2.217 RM; 1941: 2.586 RM; 1942: 3.207 RM; 1943: 3.958 RM und 1944: 4.241 RM.

⁵¹⁷ Ebd., S. 262. Es sei an dieser Stelle auch an Rainer Zimmermanns Studie über jene Maler der „verschollenen Generation“ erinnert (siehe hierzu Zimmermann 1994).

⁵¹⁸ Schlenker 2007b, S. 250. Siehe auch *NB* 1941/31.12., wo erwähnt wird, dass die Reichskanzlei eines der drei ausgestellten Werke Sunnens erworben hat.

⁵¹⁹ *NB* 1943/6.2.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. hierzu die Publikation Ewert 1943.

⁵²² Publications Mosellanes 1982, S. 141.

⁵²³ *NB* 1943/6.2.

Sonnen nahm dreimal in Folge an der *GDK* teil.⁵²⁴

Während der Kriegsjahre sollte die alljährlich auf der *GDK* gezeigte „deutsche“ Kunst mehr die Bedeutung eines „schöpferischen Fanatismus“⁵²⁵ gewinnen, die „den Krieg überstrahlt.“⁵²⁶

3.1.2 Typen der Tendenzkunst

Während im vorigen Kapitel die strukturellen Bedingungen im Vordergrund standen, geht es im Folgenden um die Themen der während der Hitlerdiktatur geschaffenen beziehungsweise ausgestellten Kunstwerke. Es gab nur noch „deutsche“ Kunst, die „dienend und führend im Volk“ zu sein hatte.⁵²⁷ Paul Schultze-Naumburg schlug eine Behandlung der Kunst vor, die ihr jenen Wert zurückgeben sollte, der ihr angeblich in den vorausgegangenen Jahrzehnten abhanden gekommen war:

Nur eine Betrachtung der Kunst nach Blut und Boden kann uns die Einsichten geben, die uns zu sicheren Wertungen verhelfen, Die gesamte Kunstabetrachtung der verflossenen letzten hundert Jahre stand unter dem Einfluß des Liberalismus, der nicht über ein unfruchtbare Ästhetisieren hinauskam.⁵²⁸

Sein angeführter Terminus „Blut und Boden“⁵²⁹, war bereits ein Jahr nach der Errichtung des Hitler-Regimes zu einem Begriff geworden, der für die weltanschauliche Einstellung des neuen Staates die Richtung angeben und durch häufiges Wiederholen eingeprägt werden sollte: „Auch in der Kunst heißt die knappste Zusammenfassung für die beiden Kräfte, aus denen alle gestaltende Tätigkeit des Menschen erwächst: Blut und Boden.“⁵³⁰

Diese ersten Zeilen seines Buches mit dem entsprechenden Titel *Kunst aus Blut und Boden* könnten allein schon das ideologische Programm der Nationalsozialisten für die bildenden Künste zusammenfassen, würde nicht die Frage offen bleiben, welchen Stil sie verkörperten.

⁵²⁴ Auf den *GDK* 1940/41, 1941/42, 1943/44. *NB* 1941/31.12.: Ein Artikel des *NBs* mit der Abbildung des Werkes *Frühjahrssaat* berichtet von Sünnens Präsenz auf der *GDK* 1941/42, wobei bei der „jüngst erfolgten Austauschaktion – bei der wie gemeldet über 500 Werke durch andere ausgewechselt wurden – ein größeres Werk von J. Sünnen ‚Frühjahrssaat‘, gezeigt wurde.“ In der *GDK* 1943/44 zeigte Sünnen drei Werke (siehe hierzu *NB* 1944/18.–19.3.).

⁵²⁵ *NB* 1943/28.6.

⁵²⁶ *NB* 1943/29.6.

⁵²⁷ *NB* 1944/23.6. Besuch bei Werner Peiner.

⁵²⁸ Schultze-Naumburg 1934, S. 26.

⁵²⁹ Dieser Begriff geht in erster Linie auf die Schriften Oswald Spenglers mit *Der Untergang des Abendlandes* (siehe Spengler 1922) sowie auf Richard Walter Darrés *Neuadel aus Blut und Boden* (siehe Darré 1930) zurück.

⁵³⁰ Schultze-Naumburg 1934, S. 3.

Aus Schultze-Naumburgs Ausführungen geht hervor, dass er erstens Blut mit einer „bestimmten Rasse gleichsetzt, der der Mensch angehört“, zweitens für ihn der „große Begriff ‚Mensch‘ eine Sammelbezeichnung für sehr verschiedenartige aufrecht gehende Zweibeiner“ ist, die „untereinander sich sehr unähnlich sind“⁵³¹, und drittens seiner Meinung nach alle Werke des Menschen aus dessen „geistige[r] Zeugungsfähigkeit“ hervorgehen.⁵³² Ferner schreibt er, dass „ihr Wuchs [die Werke des Menschen] und ihre Färbung“ nicht unbeeinflusst von der „Umwelt“ bleibt, in der sie „entstehen“. Dabei könne nur ihre „Art“ sich nicht ändern, was er darauf zurückführt, dass „die Kunsthistorik bisher allzu einseitig die Bedingungen der Kunst nach den Gesichtspunkten der Umwelt, also des Bodens“ untersucht und dagegen „die Bedeutung, die der Rasse dabei zukommt“ fast übersehen habe.⁵³³ Schultze-Naumburg gibt folgende „Anleitung“:

Das Wichtige, Wesentliche und Wertvolle der künstlerischen Darstellung besteht nicht in der interesselosen Objektivität bei der Wiedergabe des Gegenstandes, der zum Vorwurf dient (das kann ja die Photographie noch viel besser), sondern in der schöpferischen Bildung von etwas Neuem nach einem Maßstab, den der Künstler als Inbild seiner Vorstellungswelt hegt, nach dem die Welt seiner Sehnsucht geformt ist.⁵³⁴

Alfred Rosenberg, der mit seiner Schrift „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ seinen Beitrag zu den ideologischen Grundlagen des Nationalsozialismus geleistet hat, stimmt an dieser Stelle mit ein: „Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden; anderen sagt es wenig oder nichts.“⁵³⁵

Über bestimmte stilistische Forderungen einer NS-Kunst fällt bei beiden Hauptvertretern der völkischen Ideologie kein Wort. Im Nationalsozialismus bestimmte die Quantität der Rezeption die Qualität eines Kunstwerks.⁵³⁶

Eine Erörterung der Charakteristiken einer nationalsozialistischen „arteigenen“ Kunst drängt sich hiermit auf. Achim Preiß spricht in seinem Beitrag *Das Dritte Reich und seine Kunst* im Sammelband *Kunst auf Befehl?* von „einem ideologischen Gegensatz zwischen Moderne und Drittem Reich“. Den Grund für diesen Gegensatz verortet er in den „kunstzensierenden Maßnahmen der nationalsozialistischen Kunspolitik, die unter dem Motto des Kampfes gegen die ‚Entartete Kunst‘, also auch im Bereich der Kultur, ein Feld zur Verwirklichung

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd., S. 4.

⁵³³ Ebd., S. 5.

⁵³⁴ Ebd., S. 26.

⁵³⁵ Rosenberg 1935, S. 120.

⁵³⁶ Preiß, S. 49.

nationalsozialistischer Ideologie eröffnet hatte“.⁵³⁷ Doch verwirft er die These, dass es einen solchen Gegensatz je gegeben hat im selben Atemzug auch wieder mit der Feststellung, dass es keine originäre NS-Kunst gegeben habe. Als Grundlage seiner Argumentation dient dabei das Gemälde *Vier Elemente von Adolf Ziegler* (Abb. 37), über das Preiß schreibt: „Es ist einfach nur schlecht gemacht und vollkommen ausdruckslos, es hätte zu jeder Zeit [...] entstehen können und enthält nichts spezifisch Nationalsozialistisches.“⁵³⁸ Zudem stellt er die Behauptung auf, „daß es sich mit den übrigen Plastiken und sogar mit der Architektur des Dritten Reiches genau so verhält“ und „daß die regimetreuen Künstler aufgrund der fehlenden Richtlinien keine Konzepte entwickelten, sondern in hoher Geschwindigkeit das kopierten, was akzeptierte Kollegen wie Speer, Breker und Ziegler darboten“.⁵³⁹

Seine These wird von Bazon Brock bekräftigt, der behauptet, dass der Nationalsozialismus keine „genuine Kunst“ hervorgebracht habe, sondern dass vielmehr das „formale und thematische Repertoire der Künstler, die sich als Nationalsozialisten verstanden, sich in den Dienst der Bewegung stellten oder vom NS-Regime gleichgeschaltet wurden, samt und sonders Quellen [entspringe], die nicht erst der Nationalsozialismus als politische Bewegung und Regime eröffnet hat“.⁵⁴⁰

Diese Behauptungen von Preiß und Brock mit ihrem direkten Bezug auf Deutschland, konnten sich bis heute, zehn Jahre nach der Publikation ihres Sammelbandes, erhalten.⁵⁴¹

Wenn auch keine kunsttheoretischen Grundlagen von den Nationalsozialisten geschaffen wurden, ist dennoch unbestreitbar, dass die „arteigene“ Kunst ausschließlich dem deutschen Volk anheim war und sich daher nur innerhalb der Grenzen seines Reichs ansiedelte, wie Hildegard Brenner bestätigt: „Die Bezeichnung ‚deutsch‘ in der Kunst drohte synonym zu werden mit ‚regional‘ im Sinne von anti-international. Ihr ‚völkischer Wert‘ wurde geradezu daran gemessen, wieweit diese Kunst ‚draußen‘ nicht mehr verstanden wurde.“⁵⁴²

Wenn wir nunmehr zur Annahme gelangt sind, dass der „arteigenen“ Kunst keine von den Nationalsozialisten definierte Stilrichtung zugrunde lag, verdient an dieser Stelle der Begriff „Tendenzkunst“, einer genaueren Betrachtung unterzogen zu werden, bevor dazu

⁵³⁷ Brock/Preiß 1990, S. 255.

⁵³⁸ Ebd., S. 260.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 9.

⁵⁴¹ Siehe Zuschlag 1995, S. 332: C. Zuschlag stimmt dem zu, indem er in der Formulierung seines Schlussworts Folgendes in Klammern bemerkt: „Eine Kunsttheorie gab es nicht.“

⁵⁴² Brenner 1963, S. 81: Mit „draußen“ ist hier die internationale Ebene gemeint.

übergegangen werden kann, die thematische Ebene der im Nationalsozialismus geschaffenen Kunstwerke zu beleuchten.

Oft als Lügenträgerin gedeutet, ist die Tendenzkunst nicht als Stil, sondern lediglich als politische Erscheinung zu begreifen. Sie tritt vor allem in der expliziten Darstellung eines politischen Inhalts bei der idealisierten Darstellung des Staatsoberhauptes, seiner Herrschaftsinsignien oder des Staatengefüges in Erscheinung. Ihr nahe verwandt sind im Zusammenhang mit dieser Untersuchung auch die Begriffe „Propagandakunst“ und „Monumentalkunst“⁵⁴³, die wiederum in enger Beziehung zueinander stehen. Mittels einer eingehenderen Betrachtung der Verzahnung von Fragen des Stils und der Funktion mit jenen der Ideologie können bestimmte Wandlungen im Verhältnis zwischen Kunst und Öffentlichkeit sowie zwischen öffentlicher Kunst und Auftraggeberum offengelegt werden. Die hierbei aufgedeckten vielschichtigen Botschaften lassen die Bezeichnung „Propagandakunst“ zu. Die Propagandakunst verfolgt das ausschließliche Ziel, eine (Staats-) Macht zu kräftigen, indem der ikonologische Gehalt häufig in einem bestimmten Verständnis der Geschichte, des Begriffs der Nation oder der Verherrlichung überragender individueller Leistungen verankert wird. In der Skulptur und Malerei weiß die politische Reklame durch vorwiegend monumentale Aufmachung, durch Reduktion des Bildinhalts sowie durch vereinfachte, oftmals rhythmisierte Kompositionen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Doch beschränkt sie sich keinesfalls nur auf diese beiden „klassischen“ Medien“. Vor allem letztgenannte zwei Eigenschaften lassen sich auch in der Grafik – besonders bei Plakaten und in der großformatigen Fotografie – beobachten.

Mit ihr lässt sich ein Bild der Beschleunigung assoziieren, wie etwa die serielle Herstellung von Kunstprodukten, die in alle Winkel des Hitlerreiches verbreitet werden sollen. Eric Michaud bezeichnet diese Produkte simpel als „Bilder der NS-Zeit“⁵⁴⁴ und verortet diese in der totalen Mobilisation der Künstler, Arbeiter und Soldaten.⁵⁴⁵ Auch wenn diese zum Naturgesetz erklärte Ordnung der Volksgemeinschaft ein nicht geringes Potential zur Mystifikation in sich trug, sollte in diesem Sinne die einer Chimäre gleich dahingleitende Bezeichnung „Bild“ zur Identifizierung und zur Definition von künstlerischen Erzeugnissen

⁵⁴³ Der Begriff „Monumentalkunst“ bezeichnet schlichtweg eine Skulptur oder Malerei von gewaltigem und imposantem Ausmaß (siehe hierzu: Ades 1996).

⁵⁴⁴ Michaud 1996, S. 287 f.: „*Images du temps nazi*“

⁵⁴⁵ Michaud 1996, S. 303 f.: „Artistes, travailleurs et soldats: la mobilisation totale“: La notion de ‚travail créateur‘ se situait assurément au cœur du système national-socialiste entier. [...] D'un côté, elle prétendait fonder le racisme nazi par l'opposition de l'aryen ‚créateur de culture‘ au juif ‚destructeur de culture‘; de l'autre, elle formulait la transformation profonde de la notion même du travail que le nazisme tentait d'opérer.“

der NS-Zeit vermieden werden. Die Aufgabe einer programmatischen Kunst bestand nunmehr darin, die „echten und substanzialen Lebensbedingungen und -bedürfnisse der „Volksgemeinschaft“ bildlich umzusetzen und den „im Volk schlummernden seelischen Kräfte[n] zu ihrem Ausdruck und zu ihrem Recht“ zu verhelfen.⁵⁴⁶

Im propagandistischen Kulturteil der Tagespresse im besetzten Luxemburg wie etwa im *NB*, wurde die Grundidee der Beziehung zwischen dem Nationalsozialismus und den bildenden Künsten unter „Volk“ gebracht. Allerdings wurde dabei auf die antagonistische Darstellung der Zustände „entartet“ und „arteigen“ gänzlich verzichtet: Es ging vielmehr darum, die „enge Verbindung zwischen Volk und Kunst“ als zwei Ebenen, die „sich gegenseitig befruchten“, zu betonen, wobei „die Kunst ihre Wurzeln im Volke“ hat.⁵⁴⁷

Der Nationalsozialismus hatte somit eine Kunst zur allgemeingültigen erhoben, in der die „echten“ und „substanzialen“ Lebensbedingungen und -bedürfnisse der „Volksgemeinschaft“ umfassend repräsentiert“ sein sollten.⁵⁴⁸ Besonders in der Malerei und Grafik fand eine drastische und typisierende Reduktion der Motive statt, die das „chaotische“ Innovationsprinzip und die Pluralität der „Moderne“ vertrieb.

Durch die politische Instrumentalisierung der bildenden Künste während des Hitler-Regimes verschoben sich die Prinzipien der künstlerischen Wahrnehmung in allen angewandten Medien nicht in der Gestaltung der Kunstwerke selbst, sondern in deren Rezeption: Die Motive der in der NS-Zeit geschaffenen und ausgestellten Kunstwerke im Gau Moselland zeigten häufig Personen und Gruppendarstellungen, Landschaft oder Naturstudien, Still- und Innenleben oder Ortsansichten, die auf den ersten Blick keine politische Bedeutung evozierten. Dennoch wurden sie Träger der politischen Ideologie dieses „neuen“ Deutschlands. In diesem Sinne kann besonders die Ikonologie dabei behilflich sein, die Programmatik der Kunstwerke zu identifizieren und in einen überregionalen bzw. „großdeutschen“ Kontext zu bringen.

Bei der Bestimmung der nationalsozialistischen Bildinhalte beziehungsweise der ideologischen Schwerpunkte in den Motiven erweist sich die Verwendung des Begriffs „Typus“ als hilfreich: Die ideologische Ebene der im Nationalsozialismus geschaffenen und ausgestellten Kunstwerke wird von mehreren Typen bestimmt, von denen die drei folgenden mit größter Häufigkeit ins Bild gesetzt wurden: der Bauer, der Arbeiter und der Held. Die

⁵⁴⁶ Wolbert 1974, S. 130.

⁵⁴⁷ NB 1941/23.5.

⁵⁴⁸ Wolbert 1974, S. 130.

bildliche Umsetzung der Typen sollte dabei der Forderung nach „handwerkliche[r] Sauberkeit und unbedingte[r] Klarheit des Könnens“ nachkommen.⁵⁴⁹ Anhand ausgewählter Beispiele dieser drei Typen sollen im Folgenden sowohl die Art der Stilisierung als auch die Diskrepanz zwischen der vereinfachten Darstellung der Berufsstände und ihrer Glorifizierung im Sinne der NS-Ideologie untersucht werden.

3.1.2.1 Der Bauer

Im Nationalsozialismus galt der Bauer als ein bedeutendes Vorbild, insbesondere in Bezug auf den Kriegseinsatz. „Wenn man den Einsatz unseres Landvolkes in diesem schicksalhaften Kriege gerecht werden will, so kann man an der Leistung der Alten, der Bauern und Bäuerinnen, die sich ihren Feierabend mit harter Lebensarbeit bereits ehrlich verdient hatten, nicht vorüber gehen.“⁵⁵⁰ Die Darstellung des Bauern in seinem Lebens- und Arbeitsumfeld sowie seiner Heimat galt als eines der dominantesten Themen in der bildenden Kunst, vor allem der Malerei. Hitler äußerte sich dazu folgendermaßen: „Das Dritte Reich wird ein Bauernreich sein, oder es wird vergehn [sic] wie die Reiche der Hohenstaufen und Hohenzollern.“⁵⁵¹ Auch auf den *GDK* im Haus der deutschen Kunst in München nahmen die Bauern-Darstellungen großen Raum ein.⁵⁵² Schultze-Naumburg zufolge besteht eine enge Verbindung zwischen der Rolle des Künstlers und der des Bauern:

Wie der Bauer die Wurzeln seines Daseins in den Boden versenkt und der Begriff seines Bodens das Wesen des Geheiligten annimmt, so muß der Künstler eine Heimat haben, in die er seine Wurzeln senkt und aus der Gestalten aufsprießen, an denen der mütterliche Boden mit seiner Nahrung für die blutgebundene Erbmasse mitbestimmend ist.⁵⁵³

Darüber hinaus, liefert er Auskunft über das angeblich ideale Erscheinungsbild des Typus „Bauer“:

Das Bauerngeschlecht ist oft im Süden Deutschlands Vertreter der sog. Dinarischen Rasse: es sind jene Typen, die der Maler Defregger so vielfach geschildert hat. [...] Es sind meist große, kräftige Menschen, aber nicht so schlank und feingliedrig wie die im Norden, sondern im Allgemeinen größer, mit viereckigem abgeplatteten Schädel, dunklen Augen und dunklem Haar. Derbe Fröhlichkeit und musikalische Begabung eignet ihnen, wenn auch mehr melodisch als tiefgründig, wie der Norde Bach, dieser größte Meister deutscher Musik.⁵⁵⁴

An dieser Formulierung fällt vor allem die Andichtung hochkultivierter Eigenschaften auf sowie die Anknüpfung an einen anderen von den Nationalsozialisten instrumentalisierten kulturellen Bereich – den der Musik.

⁵⁴⁹ NB 1941/30.7.

⁵⁵⁰ NB 1942/25.9.“

⁵⁵¹ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1974, S. 144.

⁵⁵²Ebd.

⁵⁵³ Schultze-Naumburg 1934, S. 26.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 12.

Zugleich wurden Lebensverhältnisse thematisiert, die mit der Realität nichts gemein hatten, sondern in hohem Maße auf die Vergangenheit Rekurs nahmen. Dazu liefert Hans Weigert die passende Äußerung:

Es ist [...] nicht zu erkennen, daß der Großteil der Bilder vorerst aus einer Reihe von Rückgriffen auf Früheres stammt. [...] Die deutschen Maler jedoch greifen auf tiefer liegende Quellen zurück; auf die Kunst der Dürer-Zeit, die Romantiker, [...] insgesamt auf die Gipfel des zu Ende gegangenen Weges.⁵⁵⁵

Unter den Werken in der *GDK* von 1941, in der 1.347 Werke von 753 Künstlern⁵⁵⁶ gezeigt wurden, befand sich ein Ölgemälde mit einer Szene zum Ackerbau des luxemburgischen Malers Jos Sünnen, dessen Themen vor allem um das Bauerntum kreisten.

Abb. 38.⁵⁵⁷

Das Original ist mit großer Wahrscheinlichkeit verschollen und Farbabildungen sind nicht vorhanden. Aus diesem Grund, ist eine detaillierte Bildbeschreibung nur sehr begrenzt möglich.

Das Pressefoto zeigt offenbar das Gemälde in seiner ganzen Größe: eine realistische Darstellung von einer bäuerlichen Arbeitsszene auf dem Feld. Der vordere und größte Teil des Bildraumes wird von der Profilansicht zweier Arbeitspferde bestimmt, die an ein Ackerbaugerät angezäumt sind. Im rechten Hintergrund ist ein Holzwagen zu erkennen, auf dem ein Mann in gebückter Haltung am Werk ist; seine Hände erkennt man dabei nicht. Die Erde bzw. der Acker dominiert das Bild, während die Himmelpartie einen weitaus geringeren Teil der Komposition besetzt.

Das Motiv dieses Gemäldes zählt zu den am meisten dargestellten Szenen der bäuerlichen Arbeit im Nationalsozialismus: „fast ausschließlich pflügende und säende Bauern“.⁵⁵⁸ In den Ausführungen der drei Autoren Dieter Bartetzko, Stefan Grossmann und Gabriele Voigtländer-Tetzner dienen ähnliche *GDK*-Gemälde von deutschen Künstlern, wie etwa Julius Paul Junghanns’ „Pflügen“ (*GDK* 1940) oder Werner Peiners „Deutsche Erde“, als Bildbeispiele.

Abb. 39

⁵⁵⁵ Weigert 1942, S. 505.

⁵⁵⁶ NB 1941/26.–27.7. Diese Zahlen sind dem Artikel entnommen.

⁵⁵⁷ Abbildung des Werkes *Friihjahrssaat* in: NB 1941/26.–27.7. sowie 30.7. und 31.12. (Abbildung mit Überschrift: *Ein Luxemburger auf der Münchener Kunstaustellung 1941/42.*)

⁵⁵⁸ Bartetzko/Grossmann/Voigtländer-Tetzner 1974, S. 150.

Es sei hier angemerkt, dass nur ein kleiner Teil der Bevölkerung in Deutschland in der Landwirtschaft tätig war. In der Kunst jedoch, bemessen an den *GDK*, nahm die Bauernarbeit einen großen Teil der Motive ein.⁵⁵⁹ In Luxemburg dagegen machte der Bevölkerungsanteil der Bauern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch einen hohen Prozentsatz⁵⁶⁰ aus. Folgender Ausschnitt eines Presseartikels mit dem Titel *Den Alten unseres Landvolkes-Das Vorbild der Alt-Bauern und Bäuerinnen im Kriegseinsatz* beispielsweise zeigt die Instrumentalisierung des Bauern in der NS-Propaganda auf:

Auch wir im Gebiet Lützelburg wissen das stille, beharrliche Ringen um den Segen der Erde, die nichts zu verschenken hat. Gerade die Arbeit, z. B. an der Oeslingerde, verlangt vom Landmann alle Kräfte und einen hundertprozentigen Einsatz. In Erkenntnis dieser Dinge stehen wir mit grenzenloser Bewunderung vor den Alten unseres Landvolkes, die ohne ein Wort zu sagen, nun, nachdem mancher Bauer oder Jungbauer den Pflug mit der Waffe oder dem Spaten des RAD vertauschte, in die Lücken traten und ihre Pflicht ihrem Volke gegenüber erfüllen. Wenn man den Einsatz unseres Landvolkes in diesem schicksalhaften Kriege gerecht werden will, so kann man an der Leistung der Alten, der Bauern und Bäuerinnen, die sich ihren Lebensabend mit harter Lebensarbeit bereits ehrlich verdient hatten, nicht vorübergehen. Wie wir wissen, daß unserem Landmann, besonders im Oesling, nichts geschenkt wurde, daß er für den Ertrag eines nicht mit überreicher Fruchtbarkeit gesegneten Bodens gegen harte Arbeit und zähe Kraft eintauschen muß[sic].⁵⁶¹

Der NS-Kunsthistoriker Werner Rittich deutete den Zusammenhang zwischen der Arbeit des Bauern und der des bildenden Künstlers folgendermaßen:

Der Nährstand

Die elementare Bezeichnung zur Welt und dem Leben, die in der Bezeichnung „Blut und Boden“ zum Ausdruck kommt, hat von sich aus schon eine enge Verwandtschaft mit der elementaren Art des Lebens und Gestaltens, die von unseren heutigen Künstlern angestrebt wird. Der Wert der bäuerlichen Kultur, die sichere, selbstbewußte Haltung, die dadurch bedingt ist, der gesetzmäßige Ablauf des Lebens zwischen Geburt und Tod, der Arbeit zwischen Saat und Ernte bieten gerade den heutigen Künstlern ursprünglichste Erlebnisse, die eine Gestaltung mit Allgemeingültigkeit ermöglichen. [...] Sie zielt zu der Ausweitung des Erlebnisses in die Sphäre der Beziehung von Mensch und Leben zu höheren Kräften und findet in dem ständigen Kampf zwischen dem Ertragen unabänderlicher Gegebenheiten und der Meisterung eines Schicksals einen allgemein gültigen Sinn.⁵⁶²

Rittich lehrte 1941 auch in Luxemburg sowohl in Luxemburg-Stadt als auch in Esch-sur-Alzette kunstgeschichtlich zur deutschen Malerei der Gegenwart, wie unter Punkt 3.2.1. genauer ausgeführt wird.

⁵⁵⁹ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1974, S. 144: Die Abbildungen der *GDK*-Kataloge zeigen etwa 24% Bilder aus dem bäuerlichen Umfeld. Allerdings verändert sich dieser Anteil während der Kriegsjahre. „Die Bauernbilder verringern sich.“

⁵⁶⁰ Siehe hierzu auch Schmidthüsen 1940. Die Studie Das Luxemburger Land – Landesnatur, Volkstum und bäuerliche Wirtschaft gibt neben der Darstellung der geologischen, geographischen und klimatischen Beschaffenheiten Luxemburgs einen umfassenden Überblick zur kulturgechichtlichen Entwicklung.

⁵⁶¹ NB 1942/25.9.

⁵⁶² Rittich 1943, S. 10 f.

3.1.2.2 Der Arbeiter

Die Darstellungen von arbeitenden Menschen sind weniger als Bilder für die Arbeiter zu betrachten, als vielmehr Symbole einer heilen Welt, die die „kleinbürgerliche Arbeit“ zu Sinnbildern „ehrwürdiger Tradition“ erheben.⁵⁶³ Das Bild des Arbeiters ist – wie auch das des Bauern – Ausdruck wirklicher, aktueller Bedürfnisse: Ruhe und Harmonie, Arbeit als Quelle der Selbstbestimmung und Sicherheit. Diese Darstellungen handwerklicher Arbeit sind weniger als Thematisierung eines spezifischen Aspekts der „Arbeit“ zu verstehen, als vielmehr als Verbildlichung der im Nationalsozialismus und Faschismus hochgehaltenen „gesamtgesellschaftlichen Tendenz“.⁵⁶⁴

In einem gesellschaftlichen System, das die politischen und sozialen Rechte der Arbeiter zerstörte und gleichzeitig deren Arbeitskraft missbrauchte und ausbeutete, wurde der Arbeiterschaft über Jahre hinweg die volle Aufmerksamkeit der Machtspitze zuteil. Im Gegensatz zu dem Typus „Bauer“ wurde der Arbeit ein größerer und facettenreicherer Themenbereich in der NS- Kultur- und Kunspolitik zugewiesen. Die Zahl der Darstellungen von industrieller Arbeit, wie etwa Industrielandschaften und -arbeiter sowie Arbeit am Bau oder Steinbruch, war jedoch auf den *GDK* relativ gering. Es sei an dieser Stelle als Beispiel die erste überlieferte Kunstausstellung angeführt, die im Januar 1941 von den Nationalsozialisten auf moselländischer Gauebene organisiert wurde und in der Werke von sowohl deutschen als auch luxemburgischen Künstlern in mehreren Orten gezeigt wurden. Unter den 80 Exponaten – vorwiegend Gemälde – befanden sich nur drei Arbeiten, die dem Typus „Arbeit“ zugeschrieben werden können. Während ein Ölbild und ein Aquarell von zwei verschiedenen deutschen Malern mit dem gleichen Titel „Basaltgrube“ versehen worden waren, stellte ein weiteres Ölgemälde – aus der Hand eines luxemburgischen Malers – eine „Sandgrube“ dar.

In anderen Bereichen der nationalsozialistischen Kulturpolitik trat der Bildtypus der Arbeit jedoch umso häufiger in Erscheinung.⁵⁶⁵ Neben der Inszenierung der Arbeit während sogenannten „Feierstunden“, „Großkundgebungen“ und ähnlichen Versammlungen wie beispielsweise die Feiern des 1. Mai sowie die Veranstaltungen „Schönheit der Arbeit“ des

⁵⁶³ Schirmbeck 1974, S. 162

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 164: Schirmbeck nennt einen Anteil von 2% bis 5% der ausgestellten Werke auf den *GDK* in den Jahren von 1937 bis 1944. Dabei soll der Anteil des Arbeiter-Typus zwischen 1937 und 1941 angestiegen und anschließend wieder zurückgegangen sein.

Reichsarbeitsdienstes (RAD), fanden nicht selten Kunstwettbewerbe, Preisausschreiben⁵⁶⁶ des RAD oder sogenannte „Künstlerauslesen“⁵⁶⁷ der nationalsozialistischen Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF)⁵⁶⁸ und Propagandaschauen statt.⁵⁶⁹ Immer wieder ist in der Propaganda, von „schaffenden Händen“ die Rede. Diese gehörten zu einer „deutschen Leistungsgemeinschaft“, die sich zwischen „Front“ und „Heimat“ ansiedelte.⁵⁷⁰

Abb. 40

Die Bilder der arbeitenden „ganzen deutschen Menschen“ im besetzten Luxemburg entstanden vor dem Hintergrund der „Schönheit der Arbeitsheimat“, die gleichermaßen dem Moselgebiet wie auch dem lothringischen Grenzland innewohnte.⁵⁷¹ Die Gemeinschaft „Schönheit der Arbeit“ selbst, die in ihrer Bezeichnung zugleich die Forderung nach „Schönheit“ in der „Arbeit“ trug, ging auf die NS-Organisation Deutsche Arbeitsfront (DAF) zurück.⁵⁷² Während der nationalsozialistischen Herrschaft wurde diese Forderung an das luxemburgische beziehungsweise moselländische Handwerk gerichtet.⁵⁷³ Wie dessen propagandistische Verwertung vonstatten ging, wird unter Punkt 3.2.1. erörtert.

Der Bildtypus „Arbeit“ hatte in Luxemburg schon Tradition, vor allem in der Darstellung der unterschiedlichen Arbeitsbereiche der Eisenindustrie, wie im Kapitel zum luxemburgischen Kunstschaften der 1930er-Jahre erörtert wurde.

⁵⁶⁶ NB 1944/27.4.

⁵⁶⁷ NB 1944/27.4.

⁵⁶⁸ Vgl.: NB 1941/2. 5.: Bildbericht von Herbert Ahrens.

⁵⁶⁹ Als Beispiele aus dem Altreich können die Schauen *Lob der Arbeit* in Berlin (1936) sowie *Die Arbeit in der Kunst* in München (1937) genannt werden. Als ein relevantes Beispiel einer großen in einem von den Nationalsozialisten besetzten Gebiet veranstalteten Schau kann eine Ausstellung des RAD in Prag angeführt werden, wie das *Nationalblatt* im Sommer 1944 verkündete: „3.000 Kunstwerke künden vom RAD. Eine große Ausstellung in Prag eröffnet“ (NB 1944/27.6.).

⁵⁷⁰ NB 1941/7.3.: In diesem seriellen Bildbericht ist von den „schaffenden Händen“ im „Gau Moselland“ die Rede. Illustriert ist er mit Fotos aus dem Arbeitsleben, einerseits anhand Szenen aus dem RAD, andererseits anhand eines fertigen Produkts – in diesem Fall ein Schlafzimmer.

⁵⁷¹ NB 1941/29.–30.3.

⁵⁷² Siehe hierzu den Ausstellungskatalog *100 Jahre Deutscher Werkbund*, wo vom Amt „Schönheit der Arbeit“ in Berlin die Rede ist, das seit dem 27.11.1934 von Albert Speer geleitet wurde und in die NS-Gemeinschaft „KdF“ inkorporiert worden war. Es verfolgte in seinen designerischen und architektonischen Entwürfen Bestrebungen, die häufig als reine Fortsetzung der Ziele des Werkbundes und „damit der ‚Moderne‘“ betrachtet werden (Nerdinger 2007, S. 204).

⁵⁷³ NB 1943/9.12.: „Schönheit der Arbeit im Handwerksbetrieb – Das Luxemburger Handwerk und die Parolen der DAF“.

3.1.2.3 Der Held

Der Typus des „Helden“ lässt sich am ehesten mit dem Begriff „Tendenzkunst“ assoziieren.

Von Schultze-Naumburg ist folgendes Bild zur „nordischen Rasse“ überliefert:

Es sind die schlanken, langbeinigen Gestalten mit kräftigen Schultern, blauen Augen und blondem, oft gelocktem und feinem Haar, langen und schmalen Schädeln, heldisch und im hohen Grade schöpferisch veranlagt, dem Abenteuer zugeneigt, daher erfiederisch und in die Weite schweifend, obwohl ihnen im Allgemeinen ein gut Teil Gutmütigkeit und auch Harmlosigkeit eigen ist, solange ihr Zorn nicht gereizt ist.⁵⁷⁴

Heroisierende Darstellungen in der bildenden Kunst des Nationalsozialismus beziehen sich am häufigsten auf Szenen des Sports und der Front, allerdings in steter Begleitung des Versuchs, eine Gesinnungsparallelität zwischen dem Nationalsozialismus und der Vergangenheit herzustellen. So überliefert Schultze-Naumburg Folgendes: „Im Sinne Adolf Hitlers ist der Ausgangspunkt der Kunst der heldische Mensch. [...] Dies hat in vorbildlicher Weise die griechische Kunst getan, wie es auch nicht anders bei der Kunst des frühen Mittelalters der Fall war.“⁵⁷⁵ Somit bezogen sich die verherrlichen Rekursnahmen in hohem Maße auf die Antike und die germanische Sagenwelt der „nordischen Kunst“⁵⁷⁶ sowie auf ruhmreich konnotierte Epochen der deutschen Geschichte. Während sie in ersterem Fall vor allem in der Architektur und Skulptur ihren Niederschlag fanden, wobei vor allem die deutsche Plastik das „Heroische als Schicksalsauftrag“⁵⁷⁷ verfolgte mit häufigem Rekurs auf die Antike⁵⁷⁸ oder auf „nordische“ Helden⁵⁷⁹, umspannten sie im zweiten und dritten Fall gar mehrere Bereiche der NS-Kulturpolitik und der Medien, insbesondere die Monumentalmalerei.⁵⁸⁰ Es würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen, weiteren

⁵⁷⁴ Schultze-Naumburg 1934, S. 11.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁷⁶ Siehe hierzu NB 1941/30.4.–1.5.: Es sei hier als Beispiel der Artikel *Deutsche Kultureinflüsse in Norwegen* angeführt, der veranschaulicht, wie in der NS-Propaganda versucht wurde, die deutschen „Kultureinflüsse“ in Skandinavien zu erörtern.

⁵⁷⁷ NB 1943/27.–28.6.

⁵⁷⁸ Siehe hierzu Brands 1990: Gunnar Brands berichtet vorwiegend vom Rekurs des Nationalsozialismus auf die griechische Kunst. In Bezug zu Hitlers „Verhältnis zur Antike“ versucht der Autor u. a., dessen „Chiffrehaftigkeit“ in den Vordergrund zu stellen. Zudem geht es ihm darum, die ideologischen Grundlagen der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung zu veranschaulichen und den gewünschten Zusammenhang zwischen der Antike und den Gestaltungsidealen des Dritten Reiches herzustellen. Abschließend stellt er Beobachtungen zur Vereinnahmung der Archäologie seitens der NS-Ideologie an.

⁵⁷⁹ Siehe hierzu Krüger-Saß 2008: In ihrem Aufsatz „Nordische Kunst“ geht Susen Krüger-Saß der Bedeutung dieses Begriffs während des Nationalsozialismus auf den Grund. Ihr Hauptaugenmerk gilt dabei der kunstgeschichtlichen Lehre im Rahmen der Hochschulpolitik. Allerdings steht in ihrer Untersuchung nicht die Heroisierung im Vordergrund, sondern vielmehr die völkischen und rassischen Abgrenzungsversuche sowie die Verortung der „nordischen Kunst“ in den skandinavischen Raum.

⁵⁸⁰ Bei Wolbert 1974 finden sich in seinen Ausführungen zur „programmatischen Malerei“ des Nationalsozialismus einige Beispiele der Verherrlichung der „kriegerischen Vergangenheit“ und zugleich die „Rechtfertigung aller zukünftigen Kriege, die als natürliche Fortsetzung eines selbstverständlichen Kampfes, um

Betrachtungen Raum zu geben. Es sei jedoch angemerkt, dass über einen der wichtigsten Vertreter der Bildhauerei, Arno Breker, während der nationalsozialistischen Besatzung mehrfach in der luxemburgischen Ausgabe des Nationalblattes berichtet wurde.⁵⁸¹

Der Typus des Helden war vor allem im Altreich populär, wo er in Friedenszeiten vor allem in Darstellungen des Sports anzutreffen war. Es sei hier an das Beispiel der Olympischen Spiele von 1936 erinnert, die nicht nur durch den zweiteiligen Film *Olympia* von Leni Riefenstahl von 1938, sondern u. a. auch durch einen zeitgleich veranstalteten Kunstwettbewerb ideologisch aufgeladen worden waren.⁵⁸² In der körperlichen Ertüchtigung befanden sich Apotheosen des physischen Leistungswillens und des Sieges eingebettet, die als Erscheinungsformen der Disziplin, Leistung und Kraft dem militärischen Drill sehr nahe lagen und damit auch „kriegswichtig“ waren. Auf die Kriegswichtigkeit soll unter Punkt 3.2. eingegangen werden.

Im Verlauf der Kriegsjahre wurde zunehmend auf den Typus des Helden bei Darstellungen von Front- und Kampfszenen sowie Porträts von Machthabern, Soldaten und Kriegsgefangenen rekurriert.⁵⁸³ An der „Heimatfront“ wurden die Bilder der Frontmaler in Kunstaustellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wie etwa in der Berliner Ausstellung *Maler an der Front*, die am 02.04.1941 im Künstlerhaus eröffnet wurde.⁵⁸⁴ Anlässlich der GDK 1941 informiert ein Artikel darüber, dass der Krieg in „zahlreichen heroischen Episoden breiter, wuchtiger und erregender“ repräsentiert war als im Jahr davor.⁵⁸⁵

In den Ausstellungen des Gau Moselland und im besetzten Luxemburg war der Typus des Helden in weitaus geringerem Masse vertreten als die beiden oben vorgestellten Typen des Bauern und des Arbeiters. Zudem widmete sich von den luxemburgischen Künstlern im

Lebensraum oder um rassische Herrschaftsansprüche erklärt wurden (S. 134). Es handelt sich dabei u. a. um folgende Schlachtenbilder Werner Peiners: *Die Schlacht im Teutoburger Wald, König Heinrich II. in der Ungarnschlacht* sowie *Die Belagerung der Marienburg*, alle auf der GDK von 1940 ausgestellt.

⁵⁸¹ Dazu wurde u. a. die Referenz zu anderen bedeutenden Bildhauern wie etwa Aristide Maillol, Freund Albert Speers, hergestellt. Siehe hierzu folgende Artikel: *NB* 1943/29.10. sowie *Der Bildhauer Joseph Thorak* anlässlich des Heldengedenktages 1944 mit einer Abbildung der Pietà Josef Thoraks in *NB* 1944/11.–12.3.

⁵⁸² Vgl. *Olympia* 1938, Teil 1: *Fest der Völker*, Teil 2: *Fest der Schönheit*. Siehe auch die Museumsdatenbank des Deutschen Historischen Museums in Berlin: <http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia7.htm> (14.3.10) sowie den Ausstellungskatalog zum Kunstwettbewerb im Rahmen der Olympischen Spiele: Berlin 1936. Zwei Künstler hatten teilgenommen: Jang Thill mit einem Gemälde und Jean Jacoby (Preisträger dieses Kunstwettbewerbs) wie unter Punkt 2.2.1 dargestellt.

⁵⁸³ Siehe hierzu Veltzke 2005: Veit Veltzke erstellt in seiner Studie *Kunst und Propaganda in der Wehrmacht* die Organisationsgeschichte der sogenannten deutschen Propagandatruppe, beleuchtet die Rolle der Wehrmachtspropaganda, der Kriegsberichterstattereinheit der Waffen-SS und schließlich die Kunst im Kriegseinsatz mit Fokus auf die Situation der Kriegsmaler und Pressezeichner in der Wehrmacht.

⁵⁸⁴ *NB* 1941/3.4.

⁵⁸⁵ *NB* 1941/26.–27.7.

Verlauf der Besetzungszeit fast niemand dieser Art von Darstellung, geschweige denn der nationalsozialistischen Forderung, die Bedeutsamkeit für den Krieg hervorzuheben. Wie sich dieser Aspekt während der Kriegjahre entwickelte, soll weiter unten unter Punkt 3.2.2. veranschaulicht werden.

3.1.2.4 Mischtypen

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass in den ideologisch aufgeladenen Darstellungen der bildenden Kunst während des Nationalsozialismus die oben vorgestellten Motive nicht nur einzeln auftraten. Auf der *GDK* 1941 kombinierte der Maler Hans Schmitz-Wiedenbrück beispielsweise gleich drei Typen in seinem Triptychon mit dem Titel *Arbeiter, Bauern und Soldaten*.⁵⁸⁶ Der von Luxemburg entsandte Berichterstatter Emil Glass sah sich – angesichts dieses Triptychon – dazu verleitet, in seinem Bericht mit dem Titel *Die Kunst und der Kampf des Reichs* von einer „großen dreigeteilten Form der Ordnung unseres Lebens“ als ein „Ausdruck des pathetischen effektvollen Wurfes“ zu sprechen.⁵⁸⁷ Zudem berichtete er in diesem Zusammenhang direkt von „Bildern des Krieges“. ⁵⁸⁸

Ein – unter ikonologischen Gesichtspunkten betrachtet – wertvoller Beleg befand sich im Juni 1941 in der Presse, betitelt mit der Frage: *Sollen Bauern Sport treiben?* Aus heutiger Sicht eignet diesem Beitrag aufgrund der merkwürdigen Zusammenführung zweier sehr unterschiedlicher Lebensbereiche ein gewisses Maß an ungewollter Skurrilität. Er vereint nicht nur zwei Ideale des Nationalsozialismus in sich, sondern offenbart zugleich eine wahre Sorge um das Wohl der Bauern während ihrer harten physischen Arbeit:

Während in den Städten [...] seit langem Sport getrieben wird und auch die nötigen Sportstätten vorhanden sind, glaubte der den ganzen Tag schwere körperliche Arbeit verrichtende Bauer lange Zeit, auf Leibesübungen verzichten zu müssen. [...] Heute setzt sich die Erkenntnis von der Notwendigkeit, einen Ausgleich zu schaffen, mehr und mehr durch. [...] Viel hängt bei der Körperverstehung auf dem Lande von der Fähigkeit des Sportlehrers ab. [...] Mangels geeigneten Geräts muß er es verstehen, mit

⁵⁸⁶ Siehe auch Schlenker 2007b, S. 253: Dieses Ölgemälde lag mit seinem Verkaufspreis von 30.000 RM schon in der gehobenen Preisklasse. Es sei hier daran erinnert, dass ein Gemälde eines luxemburgischen Malers, im Jahr zuvor für den Preis von 1.000 RM an die Reichskanzlei verkauft worden war. Aufgrund des Fehlens der Angaben über die Maße der Arbeiten ist eine genauere Ermittlung des Preisverhältnisses zwischen den Werken nicht mehr möglich.

⁵⁸⁷ NB 1941/30.7.

⁵⁸⁸ ML 1941/9, S. 19. Die Formulierung geht auf Emil Glass (Dr.) zurück, Autor der Monatszeitschrift *Moselland*, der bezüglich der *Großen Deutschen Kunstaustellung 1941* folgende Beobachtungen anstellt: „Da sind – ein beherrschender Eindruck – die Bilder des Krieges. [...] Und es ist manches Bild in München zu sehen, ein erfreulich großer Teil gerade der Kriegsbilder von 1941, die, anders als manche Werke der vorjährigen Ausstellung, ausgereift sind über das Nurfesthalten des Erlebnishaften, des Berichtenden hinaus zum Immergültigen, zum Dokumentarischen [...].“

den primitivsten Mitteln einen vielgestaltigen und kurzweiligen von Humor gewürzten Sportbetrieb aufzuziehen. Als Hilfsgerät können die im täglichen Leben gebräuchlichen Gegenstände wie Leiterwagen, Schubkarren und Leitern Verwendung finden. Ein neues Lebensgefühl erwacht und Freude am lustigen Umhertummeln wird geweckt, wenn es einmal kreuz und quer durch Feld und Wald im Laufschritt geht, Wassergräben, Zäune und andere Hindernisse übersprungen und überwunden werden.⁵⁸⁹

Es gibt in Luxemburg historische Vorbilder, die im Rahmen dieser Untersuchung ebenfalls mehr als einen Typus darstellen würden. Als hervorragendes Beispiel der Geschichte lassen sich hier die sogenannten „Klöppelkrieger“ anführen, die den Typus „Bauer“ mit dem des „Helden“ verschmelzen und auf diese Weise einen hohen ideologischen Wert im Rekurs des Nationalsozialismus auf geschichtliche Ereignisse besitzen. Als hervorragendes Beispiel des Missbrauchs für die NS-Propaganda sei an dieser Stelle ein Plakat der VdB angeführt.⁵⁹⁰ In den Bildwerken luxemburgischer Künstler in von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellungen sollten sich in der Tat auch Typendarstellungen wiederfinden.⁵⁹¹

Abb. 41

EXKURS: „KAMPFANSAGE AN DEN KITSCH“

Eine hervorstechende Charakteristik, die der Kunst des Nationalsozialismus immer wieder nahe gelegt wurde und die eine starke Konnotation zu den Bildprogrammen des Nationalsozialismus hat, ist die des „Kitsches“, eine mögliche Bezeichnung für jene Typendarstellungen in künstlerischen Erzeugnissen der NS-Zeit, die als “klischeehafte Bilder” für einen “breiten, gewinnträchtigen Markt” geschaffen wurden.⁵⁹² Ein 2007 erschienener Essay von James van Dyke erörtert den Zusammenhang zwischen Kunst, Propaganda und Kitsch im Dritten Reich. Er hinterfragt darin die „hartnäckig verbleibende und intellektuell verblendende Gleichsetzung der deutschen Kunst der NS-Zeit mit Propaganda oder mit Kitsch. Dabei sollen die Kunstwerke weder pauschal als „wertloser, lächerlicher Kitsch oder reine politische Instrumente stigmatisiert, noch als unschuldige, ästhetische Gegenstände verharmlost werden.“⁵⁹³ Inwiefern Charakteristiken des Kitsches auf die in Luxemburg geschaffene Kunst während der NS-Besatzung angewendet werden können, soll hier kurz erörtert werden.

⁵⁸⁹ NB 1941/13.6.

⁵⁹⁰ Spang 1992, S. 64.

⁵⁹¹ Siehe hierzu Anhang F.

⁵⁹² Van Dyke 2007, S. 250 .

⁵⁹³ Ebd., S. 250 f.

Die hier gewählte Kapitelüberschrift „Kampfansage an den Kitsch“ ist auch der Titel eines Artikels aus dem *Nationalblatt*⁵⁹⁴, der verdeutlicht, dass in Luxemburg weniger die direkten Forderungen einer „arteigenen“ Kunst noch die Thematisierung einer „entarteten“ im Hauptfokus der kunstpolitischen Propaganda standen. Vielmehr ging es um die Zurückdrängung des „Kitsches“. Nach Auswertung dieses Presseartikels lässt sich sogar behaupten, dass in der Kunspolitik im Raum des Gaues Moselland der „Kitsch“ die Position der sogenannten „entarteten“ Kunst einnahm. Es sind nämlich keine propagandistischen Berichte der Nationalsozialisten bezüglich Luxemburg überliefert, die sich gegen eine angebliche „Entartung“ in den Künsten richtet, sondern ausschließlich gegen den „Kitsch“. In jener „Kampfansage an den Kitsch“, die 1941 anlässlich der *Kleinen Kunstschaus* (siehe auch 3.2.1) in der Presse erschien, ist zu erfahren, dass die „allzu üppig wuchernden Machwerke des industriellen Kitsches“ den „gesunden Blick des Volkes“ trüben, insbesondere in den „Mittel- und Kleinstädten“.⁵⁹⁵ Abbildungen von diesen „kitschigen“ Objekten sind jedoch nicht überliefert. Im Falle der *Kleinen Kunstschaus* stellte der Kitsch lediglich ein „Fremdkörper“ dar, der den Besucher „auf den ersten Blick verletzen“ sollte. Doch waren die Betrachter im Gegenteil eher „erfreut“ als verstimmt, denn sie durchschauten die „Absicht“ der Ausstellungsmacher: Durch diese „Kitschecke“ sollte nämlich seine „Vergleichskraft geschult“ werden.⁵⁹⁶

Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass in Luxemburg der Kitsch aus nationalsozialistischer Sicht eher ein Phänomen der sogenannten Volkskunst darstellte und sich daher nicht auf die bildenden Künste im öffentlichen Raum, sondern auf den Bereich des individuellen Hausrats bezog. Dies geht u. a. aus einer Rede Robert Hubers, des Ausstellungsleiters im Kulturverband Moselland, hervor:

„Es gab [...] eine Zeit, wo der Fleiß des ländlichen Hauses Schönes und Gediegenes schuf; soll das heute, trotz Maschine nicht mehr möglich sein? [...] Der Kulturverband Gau Moselland hat sich die Aufgabe gestellt, die verschütteten Quellen wieder zu öffnen. Ländliche Kunst soll wieder zu Ehren kommen.“⁵⁹⁷ In diesem Zusammenhang soll im Folgendem die Rolle der sogenannten Volkskunst sowie des Handwerks als Träger bildender Kunst genauer veranschaulicht werden.

⁵⁹⁴ NB 1941/21.1.

⁵⁹⁵ NB 1941/21.1.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ NB 1941/24.6. „Kunst auf dem Lande“.

3.2 Wirken

Ein Aspekt, der sich im Verlauf des Krieges und während der nationalsozialistischen Herrschaft in Luxemburg immer mehr in der Propaganda ausbreitete, war die Forderung nach „Kriegswichtigkeit“ der bildenden Künste. In einem Presseausschnitt vom Frühjahr 1941 ist zu lesen: „Wir Deutsche pflegen heute die Kunst weniger trotz des Krieges als gerade wegen des Krieges.“⁵⁹⁸ Dieser Gedanke herrschte auch schon in den ersten von den Nationalsozialisten durchgeführten Ausstellungen und anderen kulturellen Veranstaltungen in Luxemburg vor, wie beispielsweise in der „Großen Kunstschaus“ in Esch-sur-Alzette, wo Pg. Diehl das Kunstschaffen als Arbeit oder in diesem Zusammenhang als „Heimatreistungen“ betrachtet, die den „Kriegsleistungen“ ebenbürtig waren:

Wer kennt nicht den alten Spruch: Inter arma silent musae? [...] Das Sprichwort ist so wahr und so falsch wie jede andere Völkerweisheit auch. Deutschland wenigstens macht heute das Gegenteil des Spruches wahr. Und muß es, weil im nationalsozialistischen Deutschland die Künste nicht als ein Luxus angesehen werden, sondern als lebenspendende, gemeinschaftsbildende Kräfte. [...] Die deutsche Kunst bietet übrigens so Vieles und Gutes, was ganz im Dienst des Krieges und der Wehrhaftigkeit steht, daß man sich auf diese ‚Kriegskunst‘ beschränken könnte: wenigstens eine geraume Zeit hindurch.⁵⁹⁹

In einer Rede von 1942 ergänzte Gauleiter Gustav Simon zur Kriegswichtigkeit der bildenden Künste Folgendes:

Kunst im Kriege! – Ausschnitt aus einer Rede des Gauleiters Gustav Simon bei Eröffnung der Kunstausstellung von Werken der Trierer Bildhauerin Anni Höfken-Hempel durch den Kunstkreis Trier, am 31. Mai 1942.

Es vermag vermessen erscheinen, in einer Zeit der schwersten militärischen Auseinandersetzungen kulturellen Problemen im Innern des Reiches eine erhöhte Aufmerksamkeit entgegenzubringen. Unser ganzes Denken gilt heute in erster Linie dem kämpfenden Soldaten an allen Fronten. Es gilt insbesondere unseren tapferen Soldaten, die gegen den bolschewistischen Weltfeind zum entscheidenden Ringen angetreten sind. Unser Denken gilt aber auch den Opfern der Heimat, all' jenen Bevölkerungsschichten, die durch Entbehrungen aller Art dem Kampfe an der Front zu endgültigen Siege mitverhelfen müssen.

Trotz dieser Tatsachen erleben wir es, daß das ganze deutsche Volk auch in der heutigen Zeit für kulturelle Fragen aller Art aufgeschlossener ist denn je. Unsere Theater sind in allen Städten überfüllt, die Lichtspielhäuser tagtäglich ausverkauft; Musikabende werden von der Bevölkerung mehr in Anspruch genommen als in Friedenszeiten. Ebenso gilt das Interesse weiter Kreise allen Werken der bildenden Kunst und allen Ausstellungen, die in dieser bildenden Kunst dienen. In den Ateliers der Heimat wird mehr gearbeitet als je, und auch das Ausstellungswesen hat keinen Rückgang erfahren. Alljährlich öffnet sich in München das Haus der Deutschen Kunst für die großen Werke des gesamten Reiches. Und ebenso, wie in einzelnen großen Metropolen unseres Vaterlandes alljährlich große Kunstschaus eröffnet werden, so werden auch in den einzelnen deutschen Gauen Ausstellungen aller Art gezeigt. [...] Ausdruck unserer Lebenskraft sind die gewaltigen Leistungen der deutschen Rüstungsindustrie, der deutschen Berg-, Hütten- und der Millionen von weiblichen Kräften, die sich der

⁵⁹⁸ NB 1941/ 2.6.

⁵⁹⁹ Ebd.

Rüstungsindustrie und der Ernährungswirtschaft bereitwillig zur Verfügung gestellt haben. [...] Sosehr man aber nun alle diesen letzten Endes militärischen Leistungen als Ausdruck der höchsten Kraft unseres Volkes bezeichnen muß, ebenso muß man erkennen, daß die kulturell schöpferische Gegenwart die Sinngabe der feinsten Kraft unseres Volkes darstellt und daß beide, die militärischen Leistungen in all' ihrer Vielseitigkeit und die kulturell-schöpferischen, zusammen das Wesen unseres Volkes ausmachen.⁶⁰⁰

Im Sommer 1942 fügte Josef Goebbels anlässlich der Eröffnung der *GDK* hinzu:

Es wird in Deutschland wieder gemalt und gemeißelt. Statt der Feder haben wieder Pinsel und Hammer das Wort ergriffen. Die Mahnung Goethes: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ ist wieder zu ihrem Recht gekommen. Es ist beglückend, das feststellen zu dürfen in einer Zeit, die einmal als die größte unseres Volkes in die Geschichte eingehen wird.⁶⁰¹

In 1943 ergänzte er: „Was dem Volke dient, was seine Kampf- und Arbeitskraft vermehrt, das ist gut und kriegswichtig.“⁶⁰² Auch ein Rundschreiben des Reichsleiters Martin Bormann unterstreicht, dass „die kulturelle Arbeit gerade im weiteren Kriegsverlauf zu einem unserer wichtigsten und bedeutsamsten Instrumenten wird.“⁶⁰³ Im selben Jahr stellte sich die Frage, in wiefern die „Kulturarbeit“ dem Sieg diene.⁶⁰⁴ Im Verlauf des Krieges wuchs die Bedeutung der Kriegswichtigkeit der bildenden Künste in der NS-Propaganda weiter an: Die programmatische Rede von Reichsminister Goebbels am 16.02.1943 über die Partei als „berufene Führerin in der Totalisierung des Krieges“ sollte bis nach Luxemburg hallen, wo Kratzenberg sie in öffentliche Kundgebungen weiterleitete.⁶⁰⁵

3.2.1 Vorträge, Ausstellungen und Propaganda

Im Hinblick auf die Kunst und Kultur als Verbündete des Krieges soll im weiteren Verlauf aufgezeigt werden, auf welche Weise die nationalsozialistische Besatzungsmacht in Luxemburg stets im Hinblick auf die Germanisierungspolitik anhand von Kunst- und Kulturveranstaltungen angeblich die vorhandene Kultur und bildende Kunst zu bewahren und sie zugleich zu vereinnahmen versuchte.

In den von den Nationalsozialisten organisierten kunstpolitischen Veranstaltungen im besetzten Luxemburg spielte die kunstgeschichtliche Disziplin ebenfalls eine bedeutende

⁶⁰⁰ ML 1942/6 S. 1 f.

⁶⁰¹ NB 1942/6.7.

⁶⁰² NB 1943/27.4.: Anlässlich einer bevorstehenden Ausstellung im Schloß Koblenz wurde in der Ankündigung ebendieses Zitat J. Goebbels angeführt.

⁶⁰³ ANLux CdZ A-5-8-040/0069.

⁶⁰⁴ NB 1943/15.6.

⁶⁰⁵ NB 1943/17.2.

Rolle: Vorträge mit kunstgeschichtlichen Themen sollten die Durchführung von Ausstellungen kunsterzieherisch ergänzen beziehungsweise vorbereiten.

3.2.1.1 Die „Lichtbildvorträge“⁶⁰⁶

Aus der nationalsozialistischen Forderung nach einer allgemeinen Verständlichkeit der Kunst ging ein damit verbundener allgemeiner Anspruch an die Wissenschaft sowie an die Vermittlung der Kunst hervor. So forderten die Nationalsozialisten – trotz des Fehlens einer Kunstdtheorie –, dass ein Beweis der Qualität wie auch des Wertes einer nationalsozialistischen Kunst mit ihren Wurzeln und Ausläufern erbracht und schließlich in möglichst populärer Form – zwecks Erziehung und Bildung des Allgemeinwesens – vermittelt werde. Es ist auffallend, in welch hohem Maße die Kunstgeschichte nunmehr Einzug in die Themen der Vorträge der Kunstkreise im besetzten Luxemburg nahm. Es drängen sich dadurch die Fragen auf, auf welche Weise die NS-Kunstpolitik die Kunstgeschichte in die Propagandamaßnahmen mit einbezog und welche Rolle die Kunstgeschichte bei der Germanisierungspolitik der Grenzgebiete spielte.

Vor allem ging es darum, dem neu gewonnenen deutschen Volk „das künstlerische Erbe seiner Väter“ nahe zu bringen und dabei die Geschichte der deutschen Kunst als Geschichte des deutschen Volkes zu schreiben“, so der Kunsthistoriker Alfred Stange.⁶⁰⁷

Der kürzlich erschienene Tagungsband *Kunstgeschichte im Dritten Reich*⁶⁰⁸ widmet sich im hohen Maße der Aufarbeitung der Vergangenheit des Faches Kunstgeschichte im Nationalsozialismus – in geschichtlicher wie methodologischer Hinsicht. Dabei geht es u. a. um die Aufarbeitung der Geschichte von kunsthistorischen Instituten während der Hitler-Diktatur.

Hans Weigert zufolge kam der Kunstgeschichte im Rahmen der instruktiven Volkstumspolitik die Aufgabe zu, „das neue Ideal des voluntaristischen, soldatischen Typus, der sich durchsetzen muß, um die furchtbar bedrohten Grundlagen unserer nackten Existenz zu sichern,“⁶⁰⁹ mit den „alten Formen der Gelehrsamkeit“ kunstwissenschaftlich zu verankern.⁶¹⁰

⁶⁰⁶ Diese Dia-Vorträge wurden in der Presse stets mit dieser Bezeichnung angekündigt.

⁶⁰⁷ Stange 1939, S. 9 f.

⁶⁰⁸ Siehe hierzu Heftrig/Peters/Schellewald 2008.

⁶⁰⁹ Siehe hierzu Preiss 1990, S. 41 f.

In diesem Sinne wurde die Kunstgeschichte im Dritten Reich zu einer Art Dienstleistung. Dieser These schlossen sich auch einige Kollegen Hans Weigerts an wie etwa Wilhlem Pinder und Alfred Stange.⁶¹¹ Insbesondere Pinder zählt mit seiner zweibändigen Studie *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*⁶¹² als der Hauptvertreter der Kunstgeschichtsschreibung während des Nationalsozialismus.

Im Altreich wurde der kunstgeschichtliche Anteil der aktiven nationalsozialistischen Kunsthistorikern und Propaganda jedoch nicht von den Kunsthistorikern selbst gestaltet:⁶¹³ Kunsthistoriker wie Pinder und Weigert, die von der neuen politischen Bewegung überzeugt waren, hatten vorerst versucht, dem Regime ihre fachliche Kompetenz partnerschaftlich zur Verfügung zu stellen. Doch die Nichtbeachtung des Faches bei allen kunst- und kulturpolitischen Ereignissen – spätestens nach der ersten *GDK* von 1937 und der Ausstellung *Entartete Kunst*, bei der Hitler selbst die Kunsthistorikern betrieb – erforderten schließlich die reine Anpassung und einem Legitimationsdiskurs der Kunsthistoriker. So ergab sich, dass die Kunstgeschichte seit Kriegsbeginn in der nationalsozialistischen Expansionspolitik die historische Begründung für den deutschen Machtanspruch „frei Haus“ lieferte.⁶¹⁴

Die in den kunstgeschichtlichen Publikationen und Vorträgen zahlreich anzutreffenden „hemmungslose[n]“ Rekursnahmen auf den Herrschaftsanspruch des nordischen Menschen sind lediglich als Zeugnisse des Legitimationszwanges der kunstgeschichtlichen Disziplin in ihrem Ringen um eine Selbstdefinition gegenüber dem NS-Staat zu betrachten.⁶¹⁵ Solche

⁶¹⁰ Ebd. S. 41: Bettina Preiss zitiert den Bonner Kunsthistoriker Hans Weigert in seiner 1935 erschienenen Abhandlung *Die heutigen Aufgaben der Kunswissenschaft*, in der dieser versucht in fünf Kapiteln die Aufgaben und Methoden der Kunstgeschichte nach der nationalsozialistischen Machtergreifung zu definieren. Die Bezeichnung des Fachs als „Dienstleistung“ wurde ebenfalls durch ihn geprägt. Sein Beitrag –einer der wenigen theoretischen Äußerungen deutscher Kunsthistoriker– war es, die Aufgaben seines Faches in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt und sich den politischen Forderungen angepasst zu haben.

⁶¹¹ Ebd., S. 42: Diese beiden Kunsthistoriker meldeten sich in einer Festschrift für Hitler 1939 (Siehe Deutsche Wissenschaft 1939) zu Wort.

⁶¹² Pinder 1935, Bd I: Die Kunst der deutsche Kaiserzeit, Bd II: Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Die Titel seiner weiteren Publikationen zeugen von einem ähnlich hohen Maß an Redundanz wie etwa die völkisch-ideologischen Abhandlungen eines Schultze-Naumburgs oder Rosenbergs. (Vgl. hierzu Pinder 1940 sowie ders. 1944).

⁶¹³ Preiss 1990, S. 51 f.

⁶¹⁴ Preiss 1990, S. 54.

⁶¹⁵ Ebd. S. 56: Preiss führt als Beispiel Weigerts Beobachtung zur steinzeitlichen Malerei an. Weigert behauptet, dass die Kunst im Norden „ganz allein auf die Erfindungskraft des Menschen gestellt“ gewesen sei. Zudem war die „Aufgabe hier am schwersten, sie musste deshalb die höchste Schöpferkraft wecken. Da sie hier auch in der gebauten, rein als gestreuten Zier die strengste Zucht, die höchste disziplinierende und organisierende Kraft zeigte, wird verständlich, daß in den Folgezeiten die von Nordwestdeutschland ausgehenden Völker, die Indogermanen und später die Germanen, fast alle anderen Kulturen sich zu unterwerfen vermochten und bis zur Gegenwart die Herrschaft über den Erdball behaupten.“ (Weigert 1942, S. 35).

Rückschlüsse hatte Erwin Panofsky inspiriert, von einer „kollektiv-geschichtlich“ eingestellten „zeitpsychologischen Deutung“ zu sprechen.⁶¹⁶

Auf welche Weise die Kunstgeschichte der Expansionspolitik des Dritten Reiches diente, ist bislang nur durch Ingrid Schulze im Hinblick auf die „imperialistische deutsche Ostpolitik“ untersucht worden.⁶¹⁷

In Luxemburg bot die GEDELIT offenbar die angemessene Plattform für die Einführung kunstgeschichtlicher Dia-Vorträge in dem sonst von Literatur dominierten Abendprogramm. Aufgrund des Fehlens einer Universität in Luxemburg beschränkten sich diese lehrreichen Bekundungen auf Schulen und Volksbildungsstätten. In der Tagespresse erhielten die Ankündigungen stets einen gebührenden Platz, der sich – wie auch die regelmäßigen Berichte über Kunstausstellungen im Altreich – meistens über mehrere Spalten zog. Der erste kunstgeschichtliche Vortrag fand am 30.01.1941 in Luxemburg Stadt im Festsaal des Kasinos und tags drauf in Esch-sur-Alzette statt. Der Kunsthistoriker und „Hauptschriftleiter“ der Kunstzeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*, Werner Rittich, instruierte über die „Deutsche Malerei der Gegenwart“.⁶¹⁸ Der Inhalt des Vortrages bestand aus „reichem Bildmaterial“, das die „tonangebendsten und teilweise bedeutendsten malkünstlerischen Arbeiten des neuen Deutschland“ zeigte.⁶¹⁹

Abb. 42

Das Gebäude der ehemaligen Kasinogesellschaft in Luxemburg mit „malerischem Blick“ über das Petrußtal wurde in den Jahren der deutschen Besatzung regelmäßig als Ort für kulturelle Veranstaltungen sowie Versammlungen verwendet, bis es schließlich im Oktober 1943 der NSDAP als „Kameradschaftshaus“ zur Verfügung wurde.⁶²⁰

Die GEDELIT nahm zu dieser Veranstaltung folgendermaßen Stellung: „Die gedachten wie gelebten, die poetischen wie historischen Ideale eines Volkes entwachsen einem gemeinsamen Boden: der Volksseele“.⁶²¹ Dieses Zitat aus dem „Vermächtnis“ eines „Rembrandtdeutschen“ von 1890 ist an das deutsche Volk gerichtet: „Höchste politische

⁶¹⁶ Preiss 1990, S 5, zit.n. Panofsky.

⁶¹⁷ Schulze 1970.

⁶¹⁸ NB 1941/28.1.

⁶¹⁹ NB 1941/1.-2.2.

⁶²⁰ NB 1943/2.-3.10.

⁶²¹ NB 1941/28.1.

Weisheit, getränkt mit den tiefsten Empfindungen der Volksseele, kurz eine im Feuer nationaler Leidenschaft rotglühend gemachte Vernunft ist das Ziel der echten Kunstopolitik.“

Der Grundgedanke des Vortrags wird mit folgender Äußerung eingeleitet:

Die deutsche Kunst der Gegenwart hat sich aus der fremden Umklammerung [der] Eklektiker und schöngestigten Phraseure des „facettierten Esprit“ losgerissen und pflegt heute eine Malkultur, die nichts gemein hat mit dem geschraubten, gezierten und volksfremden Kulturgetue jener Kunstschwätzer. Die Kunst, die ein Volk in seiner Ganzheit nicht innigst miterlebt und erleben kann, darf nicht den Anspruch auf Anerkennung im deutschen Kulturreich als geistiges Nationalvermögen, erheben.⁶²²

„Grob umrissen“ drückt er allerdings den „Zeitgedanken“ aus, dass die Kunst der „völkischen Lebenssubstanz und Lebensrichtung Ausdruck zu geben“ hat und sie „wiederum im Dienst der Gesamtaufgabe erhöhend und bildend auf das Volkstum zurückwirken“ soll.⁶²³

In folgendem Pressebericht von April 1941 pflichtet auch der luxemburgischer Künstler Jang Thill den ideellen Voraussetzungen einer völkischen Kunstopolitik bei:

Der große Läuterungsprozeß, den das deutsche Kunstschaffen durchmachen musste, schuf dichtes menschliches Leben und Erleben, von jener volksnahen Unmittelbarkeit und Bannkraft getragen, die uns aus dem Mittelalter gleichsam herauf beleuchtet, nicht als ein modegängiges Spiel zwischen Kunst und Handwerk, sondern als der Ausdruck eines [sic] geregelten und folgerichtig gehandhabten Kunstopolitik, die aus ihrem volkstümlich-künstlerischen Unterbau empor wächst und das Kernstück zu neuem Formwollen in das härtende Bad der strengen stilbildenden Kraft hineintaucht. Damit eine Malerei ein treffliches Stück Kunst sein kann, muß sie schon am großen und heißen Binnenherd der Volksseele gebacken sein. Die große Kunst ist von begeisterten Menschen für begeisterte Menschen geschaffen worden. Aus dem Volke kam sie – in das Volk wirkte sie! Die deutsche Malerei der Gegenwart ist uns die starke Zeugin einer großen und immerwährenden deutschen Kunst, die in ihrem seelischen Hochflug für die Gemeinschaft spricht, und an ihrer Befruchtung aus der nationalsozialistischen Rhythmisierung für die Volksgemeinschaft reif wurde.⁶²⁴

In diesem Artikel wird an keiner Stelle der Begriff „entartet“ beziehungsweise „entartete Kunst“ verwendet. Auf welcher propagandistischen Maßnahme das Fehlen beruht, kann nur vermutet werden. Man war sich einig, dass die deutsche Malerei der „Gegenwart“ nicht mit „überlieferten Kunstwerten verglichen werden“ konnte: „Begriffe, ‚plein-air‘ [...] und andere Vereinbarungen [...] verlieren ihre Stellung als Primadonna.“⁶²⁵ Allerdings sind folgende Worte des „Hauptschriftleiters“ für die Zeitschrift *Völkische Kunst*, Robert Scholz, im Artikel zu lesen:⁶²⁶

Für die Bewertung des malerischen Schaffens der Zeit ist daher vor allem die Feststellung entscheidend, daß die Gesundung der Anschauung und die Festigkeit der Haltung in der deutschen Malerei der letzten Jahre immer stärkere Fortschritte gemacht haben! An Stelle abstrakter Kunstreihen ist wieder eine unmittelbare sinnlich starke Anschauung der Natur, an Stelle individualistischer Skurrilitäten der Wille

⁶²² NB 1941/28.1.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ NB 1941/28.1.

⁶²⁵ NB 1941/1.-2.2.

⁶²⁶ Fleckner 2007, S. 369.

zu einer Disziplin der Form und Farbe getreten. Zurück zur Natur ist die Parole, der die neue Malerei folgt, und man könnte das Ergebnis in seinen typischsten Leistungen einen romantisch veredelten Naturalismus nennen, weil Phantasie und Gemüt, der Wille mehr als nur die äußere Oberfläche der Dinge zu geben, an dieser neuen malerischen Eroberung der Natur in einem sehr hohen Maße beteiligt sind.⁶²⁷

Rittichs Vortrag schloss mit einem Zitat des völkischen Ideologen Alfred Rosenberg:

Wir werden in der Gesamtheit das ganz Verinnerlichte und tief Bedächtige niemals missen wollen, aber wir glauben auch, daß die Wucht und Willenhaftigkeit unserer Zeit heute künstlerisch ihre Darstellung finden müssen. Wir wissen, daß von derartigen Kunstwerken, die in ihnen geballte Kraft wieder zurückstrahlt auf das deutsche Volk, und daß die Symbolik großer Bauwerke und großer Kunstwerke durch die Macht des Auges auch die Erziehung und Festigung des inneren Willens in der gesamten Nation bedeutet.⁶²⁸

Der nächste Vortrag handelte von der Architektur. Er wurde von Wolfram Brockmeier (1903–1945), dem Leiter der Fachschaft „Lyrik“ der Reichsschrifttumskammer und Mitglied der Reichsjugendführung, gehalten und sein Titel lautete *Die Bauten des Deutschen Reiches*.⁶²⁹

Abb. 43

Seine Darstellung war der „Entwicklung des Bauens der letzten Jahrzehnte“ gewidmet, die von einer antagonistischen Gegenüberstellung des Konstruierens der Biedermeierzeit und des „Neuen Deutschlands“ geprägt wurde.⁶³⁰ Bei der Ortswahl für die Veranstaltung fällt auf, dass auch der am nördlichsten gelegene Ort (Ulfingen bzw. Troisvierges) sowie einer der südlichsten (Düdelingen bzw. Dudelange) in die Route mit einbezogen wurden, was den Anspruch der Propagandaarbeit besonders betont.⁶³¹ Die Lehren des „neuen Deutschlands“ sollten auch in die entlegendsten Gegenden verbreitet werden.

⁶²⁷ NB 1941/28.1.

⁶²⁸ NB 1941/1.–2.2.

⁶²⁹ NB 1941/5.2.

⁶³⁰ Ebd.: „Die Gewerbefreiheit des Neunzehnten Jahrhunderts gab jedem, der über ein Mindestmaß an Mitteln und leidlichen Kenntnissen verfügte, das Recht, Bauten zu entwerfen und auszuführen. [...] Die Baukunst, die früher ein streng von Zunftregeln betreutes Gebiet gewesen war, artete mit dem Beginn des Neunzehnten Jahrhunderts zum Tummelplatz unsicherer und unlauterer Existenz aus. [...] Diese materialistische Zeit war unfähig und unreif, ihrer Gegenwart selbstschöpferisch den Stempel der Bauform als Kristallisierung aufzudrücken. [...] Die gegenwärtige Baukunst in Deutschland hat in den letzten Jahren dieses Wesen der Architektur weitestens erkannt, und an Stelle des seelenlosen Formalismus die Forderung der Ruhe nach den Gesetzen der klassischen [...] Regeln gestellt. [...] In harten, weltanschaulichen Auseinandersetzungen im Kampfe um das nationale Bewußtsein führte ein Mann in kompromissloser Entschlossenheit dieses Volk zur Einigkeit, ein Mann, dessen Name für alle Zeiten auch als einer der größten Baumeister genannt werden wird: Adolf Hitler. [...] Bereits 1934 wurden als seine engsten Mitarbeiter zur baugestaltenden Reformation die Namen der Professoren Troost, Goll, Speer usw. genannt.“

⁶³¹ Ebd. Die Lesung fand statt in: Mersch (6.2.), Ulfingen (7.2.), Vianden (8.2.) und Düdelingen (9.2.). Siehe auch NB 1941/18.3. Weitere Termine waren: „Walferdingen“, Walferdange (19.3.) und Diekirch (22.3), allerdings mit dem leicht abgeänderten Titel *Bauten Großdeutschlands*.

Ein Monat später folgte eine weitere Lesung desselben mit dem bedeutungsschweren Titel *Ewiges Deutschland*. Von der Veranstaltung in Luxemburg-Stadt im Kasino wurde in der Zeitung als einer „Weihestunde“ geredet, während Wolfram Brockmeier vom „ewigen Deutschland“ kündete.⁶³²

Abb. 44

Der pathetisch anmutende Titel sollte nicht nur der „Inbegriff der Gefühle“ evozieren, die in jener Zeit des „großen geschichtlichen Umbruchs 90 Millionen Menschen durchströmen“, sondern auch die „Summe von Landschaft und Kultur und von den Menschen, die in deutscher Landschaft und deutscher Kultur die Prägung erhielten [...] in Dichtung, Musik, Malerei, Architektur“. ⁶³³

Der Vortragende selbst gab in einem Artikel Biografisches von sich preis, allerdings keine Kommentare zu seiner Lesung. Wir erfahren zudem, dass Brockmeier die „Ahnung des ‚Ewigen Deutschlands‘ nicht allein vom Gefühlsmäßigen“ erhalten hatte, sondern durch das Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig.⁶³⁴

Der Inhalt seines Vortrags stammt wohl mit größter Wahrscheinlichkeit aus seiner Gedichtsammlung mit demselben Titel von 1934.⁶³⁵ Die monumentale freistehende Skulptur des *Bamberger Reiters* aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die sich bis heute im Dom zu Bamberg befindet, stellte eines der lehrreichsten Beispiele seiner Ausführungen dar.⁶³⁶

Abb. 45

Diese Skulptur war für den „Führer“ ein Symbol des „neuen Deutschlands“ und Hitler wurde wiederum als „unmittelbarer Nachfolger“ des Reiters gepriesen: „Reiter von Bamberg, nun steige getrost aus dem Bügel/ Denn deiner Sehnsucht gewaltiges Traumbild erstand!“⁶³⁷ Wo seit dem 13. Jahrhundert der Reiter „mit Ewigkeitsaugen“ auf sein Land geblickt hatte, sollte für die nächsten tausend Jahre Hitler den Schutz des deutschen Volkes garantieren.⁶³⁸ Diese

⁶³² NB 1941/8.–9.3.

⁶³³ NB 1941/6.3.

⁶³⁴ NB 1941/15.–16.3.

⁶³⁵ Brockmeier 1934.

⁶³⁶ NB 1941/20.3.

⁶³⁷ Siehe François/Von Beck 2003, S. 323 f.: Mit dieser Anrufung beginnt ein Gedicht von Heinrich Anaker, der die Ereignisse des Dritten Reiches fortlaufend lyrisch verarbeitete.

⁶³⁸ Ebd.

Veranstaltung zu den „Zeugen deutscher Gestaltungskraft“⁶³⁹ wurde (wiederum) getreu dem propagandistischen „Wander-Prinzip“ durchgeführt und fand daher in verschiedenen luxemburgischen Ortschaften statt.⁶⁴⁰

Neben Vorträgen über Stilkunde in der bildenden Kunst, wurden auch Künstlerporträts dargestellt. Die Wanderveranstaltung *Eine frohe Stunde mit Wilhelm Busch*, die vom westfälischen Schriftsteller und Journalisten Friedrich Castelle (1879–1954)⁶⁴¹ präsentiert wurde, bot Gelegenheit, gleich zwei Disziplinen zu vermahlen: Lyrik und bildende Kunst.⁶⁴² Sie tourte durch mehrere Orte des Landes.

Abb. 46

⁶³⁹ NB 1941/8.–9.2.

⁶⁴⁰ Ebd.: NB 1941/1.–2.3.: Die Veranstaltungsorte waren: Luxemburg (6. 3.); Lorentzweiler (7.3); Lintgen (15.3.) und Hesperingen (20.3.) sowie „Düdelingen“, Dudelange (21.3.), wie aus NB 1941/20.3. hervorgeht. Siehe auch NB 1941/8.–9.3.: Weitere Orte der Aufführung des Vortrags waren: „Petingen“, Pétange (11.3.) und „Rodingen“, Rodange (13.3.). Siehe NB 1941/20.3.: Später kamen noch „Klerf“, Clervaux (23.3.), Mersch (24.3.), Bettemburg (26.3.). Siehe NB 1941/26.3.: „Rümelingen“, Rumelange (28.3.). Siehe NB 1941/28.3.: Wasserbillig (29.3.), „Fels“, Larochette (30.3.), Diekirch (1.4.), „Schifflingen“, Schiff lange (2.4.), Diekirch (3.4.). NB 1941/4.3.: Remich (4.4.), Echternach (5.4.), Grevenmacher (6.4.), Wiltz (8.4.), Ettelbrück (9.4.). Der Vortrag wurde mit einem „Quartett“ musikalisch begleitet. Brockmeier präsentierte zudem auch noch an Schulen die Lesung *Bauten des Großdeutschen Reiches* in Luxemburg (12.3.), ein zweiter Teil (14.3.), in „Esch“, Esch-sur-Alzette (13.3.). Und weiter NB 1941/14.3.: „Kayl-Tetingen“, Kayl/Tétange (16.3.) sowie „Walferdingen“, Walferdange (19.3.). Zudem NB 1941/20.3.: Diekirch (Gymnasium) (22.3.). NB 1941/28.3.: Esch (Schulen) (31.3.).

⁶⁴¹ Siehe-hierzu:

http://www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000003&letter=C&layout=2&author_id=0000059
2 (13.2.10). F. Castelle wurde in Appelshülsen als Kaufmannssohn geboren und studierte in Münster Philosophie. Seine Doktorarbeit verfasste er über *Ungedruckte Dichtungen Eichendorffs. Ein Beitrag zur Würdigung des romantischen Dramatikers*. 1905 trat er der „Literarischen Gesellschaft“ bei und wurde bald als Vorleser populär. Zwischen 1912 und 1915 gab er die Zeitschrift *Deutschland* heraus. 1916 kam er an die Seite des Geschäftsführers des völkisch orientierten „Westfälischen Heimatbundes“. Zwischen 1919 und 1921 lehrte er an der Universität in Münster. In den 1920er-Jahren fungierte er als Herausgeber der *Heimatblätter der Roten Erde. Zeitschrift des Westfälischen Heimatbundes* sowie ab 1922 als leitender Redakteur der in Breslau erschienenen Monatsblätter *Die Bergstadt* und ab 1930 der Berliner Zeitschrift *Der Türmer. Zeitschrift für Gemüt und Geist* in der *Die Bergstadt* aufgegangen war. Im Dritten Reich trat er als Propagandist des Nationalsozialismus auf. Als Obmann der NS-Kulturgemeinde für den Kreis Burgsteinfurt, als Beiratsmitglied des Gaues Westfalen-Nord und als führender Mitarbeiter der Reichsschrifttumskammer wirkte er auf allen Ebenen an der Propagierung einer völkischen, an der „Blut- und Boden“-Ideologie orientierten Kulturarbeit mit. Castelle, der bereits in den frühen 1920-Jahren Erfahrungen mit dem damals noch jungen Medium Rundfunk gesammelt hatte, wurde 1937 Haupt-Abteilungs-Sachbearbeiter beim Reichssender Köln, später stellvertretender Intendant. Im besetzten Luxemburg leitete er eine Presse- und Nachrichtenabteilung und den Reichssender. Bei Kriegsende kam Castelle zunächst als Gefangener ins britische Internierungslager Recklinghausen-Süd in Haft. Nach seiner Entlassung arbeitete er wieder für den Rundfunk als Verfasser plattdeutscher Hörspiele und trat mit Vorträgen und Rezitationen vor einem allerdings kleiner gewordenen Zuhörerkreis auf. Seine letzten Jahre verbrachte er in Ochtrup auf der Wasserburg Welbergen, wo er 1954 verstarb. Insbesondere auf Castelle geht der nationalistische Hermann-Löns-Kult zurück, dem er eigens eine *Löns-Gedächtnissstiftung* widmete, nachdem letzterer als Kriegsfreiwilliger 1914 in Frankreich gefallen war. (siehe ferner: <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/LoensHermann/> (27.5.10)).

⁶⁴² NB 1941/1.–2.3.: Die Veranstaltung tourte durch die Orte Wasserbillig (3.3.) und Grevenmacher (7.3.). Am 12.3. erreichte sie schließlich Wiltz, wie das NB vom 8./9.3.1941 ankündigte. NB 1941/20.3.: Später kamen noch weitere Veranstaltungsorte hinzu: Mamer (23.3.) und Ettelbrück (26.3.). NB 1941/28.3.: Rodingen (2.4.), Düdelingen (30.3.).

Um schließlich in den Kunstkreisen die eigentliche „wichtige kulturelle Aufklärungs- und Erziehungsarbeit einzuleiten“, trug der am 09.10.1941 gehaltene Vortrag von Robert Huber, dem Leiter der Abteilung „Ausstellung“ vom Kulturverband Gau Moselland, die Überschrift *Das Kunstwerk- Einführung und Betrachtung*⁶⁴³.

Abb. 47

Dieser Vortrag hatte folgende Intention: „Der Kunstbetrachter, sagen wir der Kunstinteressierte, war bis jetzt in Luxemburg ein seltenes Stück, und der Kunstkreis sieht es als Aufgabe und Ziel an, die Luxemburger viel zahlreicher als bisher zu Kunstinteressierten und zu Kunstbetrachtern zu erziehen.“⁶⁴⁴

Hubers Vortrag wurde auch auf dem Land veranstaltet, wie etwa im „Kunstkreis Wilz“⁶⁴⁵ und dem „Kunstkreis Petingen-Rodingen-Steinfort“.⁶⁴⁶

Der darauf folgende Vortrag von Prof. Dr. Otto Schmitt⁶⁴⁷ von der Technischen Hochschule in Stuttgart vom 23.10.1941 trug den Titel *Das Elsaß und die deutsche Kunst*.⁶⁴⁸

Abb. 48

Ein Bericht zu diesem vierten Vortrag gibt Auskunft zu der Art der Präsentation der „Lichtbilder“.⁶⁴⁹ Bei dieser Veranstaltung wurden nicht „Bilder an Bilder gereiht, sondern je zwei Bilder wurden gleichzeitig gezeigt, als zu einander gehörend, durch Stil, Künstler, Zeit, Schule.“⁶⁵⁰ Auf diese Art sollten die „beiden einander ergänzenden Bilder nicht einfach ‚kaum begrüßt, gemieden‘, sondern in immer neuer Zusammenstellung wurden Einzelheiten verdeutlicht, sinnfällig gemacht“ werden.

⁶⁴³ Siehe hierzu NB 1941/31.12. sowie AVL LU 11 NS_10.

⁶⁴⁴ NB 1941/8.10.

⁶⁴⁵ NB 1941/19.9. Der Vortrag wird hier zum 3.12. angekündigt.

⁶⁴⁶ NB 1941/6.–7.9.: Er wird hier zum 21.1.1942 angekündigt.

⁶⁴⁷ Otto Schmitt wurde 1935 nach Stuttgart berufen, wo er sich vorwiegend der Realienforschung widmete und „sich völlig frei von den Einflüssen und Forderungen des Nationalsozialismus“ hielt. Er begründete das *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* und hat durch seine zahlreichen Publikationen Wesentliches zur Kenntnis der mittelalterlichen Plastik im Südwesten, zur gotischen Skulptur des Straßburger Münsters und des Freiburger Münsters sowie der oberrheinischen Plastik im ausgehenden Mittelalter beigetragen. <http://www.uni-stuttgart.de/kg1/impressum/index.html> (14.3.10).

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ NB 1941/25.–26.10.

⁶⁵⁰ Ebd.

Im Mittelpunkt stand das Straßburger Münster, „einer der ersten und erhabensten Zeugen der deutschen Kunst im Elsaß“ und noch „andere Schätze an Bildwerken, Architekturen und Skulpturen, in denen deutsche Meister sich verewigt haben“.

Auffallend in der nationalsozialistischen Propaganda in Luxemburg ist die Berichtserstattung über mehrere kunstpolitische Ereignisse im Elsaß und das Außer-Acht lassen jener in Lothringen.⁶⁵¹

Ein Vortrag mit dem Titel *Deutsche Kunst seit der germanischen Zeit* wurde Ende März 1942 in Luxemburg-Stadt an der Volksbildungsstätte unter der Leitung eines gewissen Studienrats Vogt aus Koblenz gehalten.⁶⁵² Dabei ging es um den Rekurs der „Kunst des Abendlandes“ auf die „Tiefe der germanischen Stämme“ und um „das deutsche Bildnis und seine Entwicklung“. Der Vortrag war „nur schwach besucht“ und die „Abwesenden hatten Unrecht.“

Insgesamt fielen die Besucherzahlen aber nicht so niedrig aus: So verzeichnete das *Nationalblatt* etwa für den Zeitraum von September bis März 1942 eine durchschnittliche Besucherzahl von 200 Personen.⁶⁵³

Am 20.11.1941 fand ein Vortrag von Dipl. Ing. Hermann Gretsch, ebenfalls aus Stuttgart,⁶⁵⁴ zum Thema „Der Handwerker als Gestalter“ statt.⁶⁵⁵

Abb. 49

In einem Fall wurde ein solcher „Lichtbildervortrag“ auch von einem luxemburgischen Künstler abgehalten, nämlich der Vortrag über die *Deutsche Kunstausstellung in München* von J. Thill am 21.1.1942 im „Kunstkreis Wilz“.⁶⁵⁶

Abb. 50

⁶⁵¹ Ein Artikel ist beispielsweise der Straßburger Universität und ihrer Rolle als „Pflegestätte nationalsozialistischen Geistes“ gewidmet (siehe *NB* 1941/10.3.). Siehe auch die Berichte *Kunst im Schatten des Krieges über die Oberrheinische Kunstausstellung April-Juni 1944* (*NB* 1944/18.5.) und *Straßburg im Bild – Die Malerkolonie stellt aus* (*NB* 1944/29.–30.7.).

⁶⁵² *NB* 1942/1.4.

⁶⁵³ *NB* 1942/1.4.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ *NB* 1941/18.11.: Das Nationalblatt kündet diesen Vortrag auch für Remich (zum 19.11.1941) und Ettelbrück (zum 21.11.1941) an.

⁶⁵⁶ Ebd. Siehe auch *NB* 1942/14.1. Der Titel lautet: *Malerei und Plastik im Haus der deutschen Kunst*.

Am 15.10.1942 stand in einem Vortrag eine künstlerische Biografie im Fokus der Darstellung. Prof. Otto H. Förster, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und Lehrbeauftragter an der Kölner Universität, sprach über das „ewige[n] Werk“ Stefan Lochners.⁶⁵⁷

Am 03.11.1942 wurde in einem Vortrag des Oberschulrats Dr. Schroeders aus Koblenz ein ideologisches Zentralthema Paul-Schultze Naumburgs in der Volksbildungsstätte der Stadt Luxemburg erörtert. Schroeder referierte darin „inhalts- wie ausschlussreich“ über die „Beziehungen zwischen Kunst und Rasse“.⁶⁵⁸

Folgende letzten zwei Vorträge behandelten wiederum kunstgeschichtliche Themen, die bis ins Mittelalter zurückreichten.

Der am 19.11.1942 durchgeführte Vortrag mit dem Titel *Reichsidee und Kunst* durch den Münchner Professor Oskar Schuerer (1892–1949)⁶⁵⁹ fand im Kunstkreis Luxemburg statt.⁶⁶⁰

Schuerer beginnt seine Ausführungen mit dem Verweis auf die Verbindung zwischen Prag und Luxemburg. Auf diese Verbindung soll an dieser Stelle kurz näher eingegangen werden, um den nationalsozialistischen Rekurs auf das Mittelalter zu veranschaulichen. Im übrigen handelte der Vortrag davon, den „Ideengehalt des Reichs“, der sich in der Kunst „geäußert“ hatte, zu veranschaulichen und nachzuspüren, „wie dieser große Gedanke von Künstlern auf- und übernommen“ sowie „entwickelt“ wurde.⁶⁶¹

Der Luxemburger Karl IV. hatte einst – laut NS-Propaganda – die „Reichsidee“ in Prag wieder „aufgebaut“. Im Jubiläumsband zum zehnjährigen Bestehen des Kunstkreises Luxemburg beziehungsweise der Gesellschaft für Literatur und Kunst erschien abermals ein

⁶⁵⁷ NB 1942/17.–18.10.: Förster hatte selbst auch über den Kölner Maler Stefan Lochner einige kunstgeschichtliche Bücher verfasst, wie beispielsweise *Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln* aus dem Jahre 1938. Vgl. Förster 1938.

⁶⁵⁸ NB 1942/5.11.

⁶⁵⁹ Der deutsche Kunsthistoriker Oskar Schürer vertrat seit 1937 einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität München und wurde dort 1939 zum außerordentlichen Professor ernannt. 1942 erhielt er einen Ruf an die TH Darmstadt, wo er bis zu seinem Tode lehrte. Sein Forschungsschwerpunkt betraf insbesondere die deutsche Kunst in der Zips. Es existieren mehrere Publikationen Schürers zu Prag. Siehe: www.catalogus-professorum-halensis.de/schuereroskar.html (12.1.10).

⁶⁶⁰ NB 1942/21.–22.11. Siehe auch: Archives de la Ville de Luxembourg, LU NS_7 Kunstkreis Luxemburg: Als Ort der Veranstaltung wird der „große Saal des städtischen Kasinos“ erwähnt.

⁶⁶¹ NB 1942/21.–22.11.

Beitrag Schürers mit ähnlichem Titel: *Die Idee vom Reich in ihrer Gestaltung durch die Kunst*.⁶⁶²

Im 14. Jahrhundert verdeutlicht die künstlerische Ausformung die Krise, welche die Idee befällt: Karl IV. lässt neben alter repräsentativer Darstellung seiner Kaiserpersönlichkeit (am Altstädter Brückenturm in Prag) auch schon seine ganz aufs Individuum bezogene Porträtdarstellung gelten (Büste auf der Triforiumsgalerie im Prager Veitsdom): die Idee gleitet aus dem göttlichen Bereich nieder, wird dem Individuum aufgebürdet.

Schürers Ausführungen bedienen sich dabei keineswegs des Nazi-Jargons. Ein Beitrag Alfons Foos' (1894–1945)⁶⁶³ mit dem Titel *Luxemburger auf deutschem Kaiserthron* hebt hervor:

Luxemburger saßen auf dem deutschen Kaiserthron, mit kurzen Unterbrechungen, von 1308 bis 1437. [...] Weil sie verantwortungsbewusste Männer waren, entschieden sich Heinrich VII. und seine Nachfolger, trotz ihrer französischen Erziehung, trotz allen nach dem Westen hinübergreifenden verwandtschaftlichen Beziehungen, für das ererbte Stammes-, d. h. Deutschtum und verfolgten ihre Ziele mit einer Sicherheit und Folgerichtigkeit, der weder der Erfolg versagt blieb noch die hohe Anerkennung der Zeitgenossen und der späteren Geschlechter. [...] Den Drang nach Osten haben die luxemburgischen Kaiser ihren Nachfolgern vererbt; nur fehlte diesen in der Folgezeit der zur Durchführung der Ostraumpläne unerlässliche politische Weitblick. Enge Hausmachtpolitik und Kleinstaaterei gaben im weiteren Verlauf der deutschen Geschichte die großen Ziele auf. Heute sind die politischen und kulturellen Ideen der Luxemburger, zumals Karls IV., wieder merkwürdig zeitgemäß. Otto Fischer schreibt in seinem Vorwort seines bedeutenden Buches über „Karl IV., den deutschen Kaiser und König von Böhmen“: „Er hat mehr als ein anderer Herrscher das Auge der deutschen Menschheit nach Osten gelenkt. In alle diese Räume ist gerade zu Karls Zeit deutsches Schaffen und Wirken mächtig vorgedrungen ... Es schwelte ihm eine friedliche Durchdringung der östlichen Völker und des Deutschtums vor, aber der deutsche Geist musste hier notwendig als die formende und gestaltende Kraft sich bewähren ... Vom Westen kommend, hat er nach Osten geschaut und nach Osten gewirkt ... So begann er mit deutschem Willen und deutscher Zucht die Organisierung des östlichen Europa.“⁶⁶⁴

Foos' Text in der letzten Ausgabe der *Kulturpolitischen Blätter* pflichtet dem Rekurs der Nationalsozialisten im Hinblick auf die Ostexpansion bei.

Am 03.12.1942 fand kurz darauf ein weiterer kunstgeschichtlicher Vortrag im Kameradschaftshaus der NSDAP statt.⁶⁶⁵ Dr. Hermann Schnitzler, der Kustos des Schnütgen-Museums in Köln,⁶⁶⁶ sprach zum Thema „Die Kunst der Hohenstaufenzzeit“.⁶⁶⁷

⁶⁶² Kunstkreis Luxemburg 1944.

⁶⁶³ Über Foos liegen nur wenige biografische Informationen vor. Der Lehrer und Studiendirektor Foos hatte in den 1930er-Jahren bereits in der GEDELIT mitgearbeitet. Auf ihn gehen mehrere Publikationen zur luxemburgischen Dichtung zurück wie z. B. die Studie *Das Erlebnis des Ersten Weltkrieges in der luxemburgischen Dichtung* (1933) sowie *Nikolaus Welter und sein dramatisches Werk* (1935). Zudem hatte er mehrere Beiträge über Jean-Pierre Erpelding und Batty Weber in der Zeitung *Jongheemecht* veröffentlicht und die Musik zu einigen luxemburgischen Liedern von Leo Berchem, François Binsfeld und Michel-Joseph Hever geschrieben. Während der NS-Herrschaft in Luxemburg nahm Foos Damian Kratzenbergs Position an der Spitze der GEDELIT ein, als letzterer zum Landesleiter der VdB erhoben worden war. Nach Ende des Krieges wurde Foos wegen Hochverrats verhaftet und hingerichtet. Vgl. hierzu: http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_luxemburgensia/hilgert_131202.html (22.10.2009)

⁶⁶⁴ ML (Apr.–Jun. 1944, S. 60).

⁶⁶⁵ NB 1942/2.12.

⁶⁶⁶ Über die Person und die Biografie Hermann Schnitzlers (1905–1976) ist wenig bekannt. Manuela Beer erwähnt, dass S. seit 1935 bereits als Assistent des ehemaligen Museumsdirektors Fritz Witte gewirkt hatte. (www.rheinischemuseen.lvr.de/app/rama/pdf/0604Beer.pdf) (23.1.10). Im *Nationalblatt* wird erwähnt, dass er

Abb. 51

Der „Lichtbildervortrag“ zeigte – neben Beispielen aus der „monumentalen Plastik des 1. Jahrhunderts an unseren Domen und Kathedralen“ – „Bildwerke“ von Chartres und Reims, vor allem aber jene von Straßburg, Bamberg und Naumburg. Denn „diese zählen zu dem Größten, was die abendländische Plastik nach der Antike hervorgebracht hat.“⁶⁶⁸

In der Presse wird betont, dass ein „Zufall“ es so wollte, „daß in den vergangenen Wochen das Thema des Vortrags zwei- und dreimal schon berührt wurde; allein, da diese Vorträge immer von einem andern Gesichtspunkt aus zu uns redeten.“⁶⁶⁹

Durch die Redundanz der Berichtserstattung wird die Multiplikatorfunktion der Propaganda im Sinne der Kriegswichtigkeit deutlich: In diesen Vorträgen kam es immer wieder zur Hervorhebung der Verbindungspunkte zwischen der Geschichte des deutschen Reiches und der Luxemburgs. Von besonderer Bedeutung erschien die Beziehung des Hauses Luxemburg zum deutschen Reich.

Der Graf von Luxemburg und König von Böhmen Johann der Blinde beispielsweise galt in den Augen der NS-Propagandisten als ein „Urbild lützelburgischer Wehrhaftigkeit.“⁶⁷⁰ Der Vorsitzende der GEDELIT Alfons Foos zitierte in diesem Beitrag Gauleiter Simon, behauptet hatte:

Geblieben für viele ist lediglich die Erinnerung an die kriegerische Vergangenheit Alt-Lützelburgs. Johann von Böhmen [...] und die Klöppelkrieger⁶⁷¹ leben für sie nur noch in den Geschichtsbüchern. Jener tapfere Ritter und König, der als Blinder in der Schlacht bei Crecy fiel und unsterblichen Ruhm

⁶⁶⁷ NB 1942/2.12. sowie NB 1942/5.– 6.12.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ NB 1942/ 5.–6.12.

⁶⁷⁰ NB 1942/19.4.

⁶⁷¹ Zur Nazifizierung des sogenannten „Klöppelkrieg“ vgl. folgenden Artikel im NB 1942/25.–26.4.*Der Klöppelkrieg-heroische Epoche Lützelburgs*: „Es gibt in der Geschichte Luxemburgs eine Epoche, welche die 2. französische Herrschaft genannt wird, dauernd von 1795–1814. Das Land gehörte als Wäldedepartement zur französischen Republik; aber von ‚Liberté‘, die das oberste Schlagwort der Republik war, ist in Luxemburg nichts zu sehen. [...] Nach der Beschießung und Einnahme der Stadt Luxemburg durch die Franzosen [...] 1795 blieb die Stadt zunächst von der Plünderung verschont. [...] Die Einrichtung der französischen Verwaltung brachte eine ganze Reihe von Umwälzungen mit sich. [...] Schwere Steuern und Lasten mußten das Volk um so empfindlicher drücken, als die Wunden, die der Krieg dem Land geschlagen, noch nicht völlig vernarbt waren, als Handel und Gewerbe hoffnungslos darnieder lagen. [...] Als [...] 1798 die allgemeine Wehrpflicht alle Luxemburger von 20 bis 25 Jahren in den Waffendienst unter der französischen Fahne pressen wollte, und deutsche Jugend für den Feind zu kämpfen zwang, setzte ein allgemeiner Aufstand den ganzen Norden in Aufruhr und Flammen. [...] Es war nicht die Verpflichtung, ihre Söhne zu Soldaten herzugeben, welche die Bevölkerung zum Aufstand rief. Der Klöppelkrieg bedeutete mehr: eine Erhebung der uralten luxemburgischen Bauernschaft gegen die französische Herrschaft.“

erntete, ist für die Pazifisten der Gegenwart ein Fremdling. Der Rote Löwe, der blinde Böhmenkönig und die Klöppelkrieger sind für sie nur schreckhafte Erinnerungen.⁶⁷²

Der nationalsozialistische Rekurs auf den „heroischen Geist“ von Johann dem Blinden lässt sich freilich im Zusammenhang mit der eingeführten Wehrpflicht der jungen Luxemburger in Hitlers Armee verstehen. Foos ging in seinem Artikel gar so weit, den Auszug eines Gedichtes, welches sich mit Johann dem Blinden befasst, als „Wehrspruch“ der „luxemburgischen Freiwilligen“ anzuführen: „Kein Luxemburger noch im Bette starb, wenn schmeichelnd ihn das Lied der Schlacht umwarb.“

Im Weiteren fährt er fort:

Sie [Die „Freiwilligen“] sind aber ebenso die würdigen Nachkommen jener tapferen Ahnen, die den ‚Roten Löwen‘ zum Wappen erkoren hatten und mutige und streitbare Männer waren. Der streitbare Johann von Luxemburg und Böhmen, und die luxemburgische Freiwilligen von heute: die Nachfahren sind des großen Ahnen würdig. [...] Die ruhmreiche Tradition ist nicht zu Ende, das kriegerische Erbe der Ahnen ist nicht vertan. Und die Geschichte wird dereinst melden, daß die Söhne Lützelburgs in einem weltentscheidenden Ringen nicht in Furcht und Feigheit beiseite standen. [...] Der tapfere Johann hat tapfere Nachkommen.

Die Rekursnahme auf die Belagerung Luxemburgs durch die Franzosen 1794/95, während der die „löwenmutige[n] luxemburgisch[n] Freijäger“ zu einem „Schrecken der Franzosen“ wurden, erschien ebenfalls als geeignetes Mittel, um an den „Wehrwillen und [die] soldatischen Tugenden in den Luxemburgern“ zu appellieren.⁶⁷³

In der Tat lief Anfang 1942 eine Propagandaaktion zum freiwilligen Eintritt in die deutsche Wehrmacht an.⁶⁷⁴ Da deren Bedarf sich aber ständig steigerte, rückte Gauleiter Simon am 30.08.1942 von dem „Konzept der Freiwilligkeit“ ab, um die Wehrpflicht für die Jahrgänge 1920 bis 1924 zu verkünden. Dieser radikale Entscheid führte am 31.8.1942 zu Streiks und Aufruhr, infolge derer es zur Ausrufung des Ausnahmezustands sowie zum Einsatz eines polizeilichen Standgerichtes kam, bei dem zwanzig Menschen hingerichtet wurden.⁶⁷⁵

Anfang 1943 scheinen die Themen der Vorträge wieder harmloser zu werden: Der heroisierende Aspekt der vorausgegangenen Veranstaltungen machte Platz für Zerstreuungen mit Schwerpunkt auf der Ästhetik.

⁶⁷² NB 1942/19.4.

⁶⁷³ NB 1942/22.5.: Hier wird auf das sogenannten Jäger-Freikorps von luxemburgischen Freiwilligen angespielt, das während der zweiten (österreichischen) Habsburgerherrschaft unter der Führung des Marschalls Bender zur Verteidigung Luxemburgs vor den französischen Revolutionstruppen gebildet worden war.

⁶⁷⁴ Dostert 2002, S. 54: P. Dostert erwähnt einen „scheinbaren zahlenmäßigen Erfolg von 1500–2000 Meldungen zur Wehrmacht“, wobei „zu klären bleibt, ob es sich hierbei um wirkliche Luxemburger handelte“.

⁶⁷⁵ Ebd. Diese wurde in Hinzert vollstreckt. Weitere 125 Personen wurden von der Gestapo verhaftet und in Konzentrationslager interniert.

Am 21.01.1943 hielt Dr. Wolfgang Bruhn, Kustos der Staatlichen Kunstsbibliothek in Berlin, einen Vortrag über „Die Mode als Ausdruck des Zeitstils und der Künste in zwei Jahrhunderten (1700–1900)“ im Rathaus Luxemburg.⁶⁷⁶ Ausgehend vom „Zeitalter Ludwigs XIV., pompös nicht nur in Kleidung und Haartracht, sondern auch in den bildenden Künsten“ beschäftigte sich der Vortrag mit dem „Gesamtausdruck der Kultur in Versailles um anschließend zum Rokoko überzugehen.“ Als Zeugnisse dieser „anmutig, zart und etwas frivol“ erscheinenden Zeit erbrachte Bruhn Bildbeispiele von Antoine Watteau und François Boucher, wobei die Beziehung zu den sogenannten Schäferspielen in Deutschland hervorgehoben wurde. Des Weiteren führte er die Mode des bürgerlichen Milieus vor, ausgehend von einem „neuen Klassizismus“, der durch „Wickelmann“[sic] belebt wurde. Außerdem veranschaulichte er die „Bemühungen um nationale Moden“ seit 1815. Dabei betonte er, dass der „Biedermeierstil“ in Deutschland keinesfalls als „rein spießbürgerlich“ betrachtet werden dürfte, denn: „er hatte seine Künstler und Dichter.“

Als nächstes folgte eine Art Fortsetzung der Betrachtungen zum Bereich des Handwerks durch einen weiteren Vortrag Gretschs in Diekirch am 01.02.1943, der sich mit „Kunst und Kunsthandwerk am Bau“ befasste.⁶⁷⁷

Abb. 52

Der Vortrag von Prof. Dr. Leo Bruhns⁶⁷⁸, dem eigens aus Italien angereisten Direktor des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunstgeschichte in Rom, handelte von der „deutschen Seele der rheinischen Gotik“ und fand in vier verschiedenen Orten statt.⁶⁷⁹

Im Luxemburg sprach Bruhns im Rathaus. Der Artikel im *Nationalblatt* hebt aus seinen „zahlreichen kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen“ einige hervor, „die der Kulturwelt einen bleibenden Ruhm gesichert“ hatten: *Die Meisterwerke* als eine „Kunstgeschichte für das deutsche Volk“; *Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen, Hohenstaufenschlösser* und schließlich *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*.⁶⁸⁰

Abb. 53

⁶⁷⁶ NB 1943/23.–24.1.

⁶⁷⁷ Spang 1992, S. 208.

⁶⁷⁸ Bruhns war der Herausgeber des Kunstgeschichtlichen Jahrbuchs der Biblioteca Hertziana, fortgesetzt unter dem Titel Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte – Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana.

⁶⁷⁹ NB 1943/9.3.: Veranstaltungsorte waren Luxemburg (11.3.), Esch (12.3.), Diekirch (13.3.) und Echternach (14.3.).

⁶⁸⁰ Ebd. NB 1943/9.3.

Prof. Dr. Dagobert Frey (1883–1963), der Kunsthistoriker und Direktor des kunsthistorischen Instituts in Breslau,⁶⁸¹ reiste eigens aus Breslau an, um am 16.12.1943 über Adolf von Menzel im Kunstkreis Luxemburg vorzutragen. Das *Nationalblatt* wertet die Bedeutung dieses Malers folgendermaßen:

Die Kunst Adolf von Menzels muß aus dem besonderen geistigen und politischen Verhältnissen seiner Zeit verstanden werden. [...] Menzel hat wie kein anderer deutscher Künstler seiner Zeit den ihr vollkommen entsprechenden Ausdruck verliehen. Schon in seiner Jugend zeigen sich die für sein ganzes Schaffen entscheidenden Charakterzüge: Pflichtgefühl, unermüdlicher Fleiß, zähe Energie, sachlicher Ernst und männliche Selbstzucht.⁶⁸²

Besonders hervorgehoben wird das „Wirklichkeitserlebnis“ in der frühindustriellen Umgebung, die von der „Schönheit der modernen technischen Arbeitswelt“ geprägt ist. Anhand des Werkes „Eisenwalzwerk“ von 1875 wurde der Versuch unternommen, den Maler und sein Werk im Sinne der NS-Propaganda zu verwerten.

Die Stadt Breslau ist in diesem Zusammenhang als Verbindung zwischen Dagobert Frey und Adolf von Menzel zu betrachten.⁶⁸³ Die Rolle Freys selbst in der nationalsozialistischen Ostpolitik wird weiter unten genauer erörtert (siehe Ostpolitik).

1944 sollte schließlich Stadtbaurat Hubert Ritter in den Vordergrund treten, um die Öffentlichkeit über den aktuellen Stand seiner Urbanisierungsmaßnahmen in Kenntnis zu setzen. Im Sitzungssaal des Rathauses gab er seine Vision von Luxemburg „in der Zukunft preis“.⁶⁸⁴

Anschließend ging es einem Vortrag von Prof. Dr. Bruhn aus Wien um „Die deutsche Buchillustration von Dürer bis Slevogt“⁶⁸⁵

Eine thematische Fortsetzung, zumindest hinsichtlich Albrecht Dürers, bot der Vortrag von Prof. Dr. H. Kauffmann, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Köln, gehalten am 23.03.1944 im Kunstkreis Luxemburg. Darin referierte er über „Albrecht Dürer als Reformator (deutsche Sendung)“. ⁶⁸⁶

⁶⁸¹ Siehe hierzu Schulze 1970.

⁶⁸² NB 1943/14.12. Siehe auch ET 1943/18-19.12.

⁶⁸³ Ebd.: „Man hat mit Recht betont, daß Menzels Grundhaltung [...] durchaus preußisch ist, aber dabei wird man doch das Schlesische seines Wesens nicht übersehen dürfen, das in seiner Herkunft begründet ist, und das er, obwohl er seine Geburtsstadt Breslau schon mit 15 Jahren verließ um nach Berlin zu gehen, treulich bewahrt hat.“

⁶⁸⁴ NB 1944/8.-9.1.

⁶⁸⁵ NB 1944/9.2. Das genaue Datum der Durchführung liegt bislang nicht vor.

⁶⁸⁶ ET 1944/27.3.

Die folgenden Ausführungen des Oberbürgermeisters Hengst gewähren einen Blick hinter die Kulissen der Vorträge:

Bei der Heranziehung deutscher Kunstschaffender und Kunsthistoriker zu Vorträgen im Kunstkreis wurde größter Wert darauf gelegt, diese unsere Gäste auch als solche zu behandeln und es nicht nur mit einer kurzen Einführung während des Vortrags bewenden zu lassen, sondern ihnen auch den Eindruck dieser einzigartigen Stadt zu vermitteln. Das natürliche Ergebnis ist, daß unsere Gäste stets gern wieder nach Luxemburg kommen und sich hierdurch ein reger persönlicher Verkehr mit Künstlern aller Art im Reich entwickelt hat.⁶⁸⁷

Im besetzten Luxemburg gewannen die kunstgeschichtlichen Vorträge ihre instruktive Eigenschaft hauptsächlich aus dem Rekurs auf eine wertende, subjektive kunsthistorische Methode, die vor allem auf historischen Vergleichen beruhte, nicht aber durch antithetische Gegenüberstellungen wie etwa von „arteigener“ und „artfremder“ Kunst.

Durch die Einladung prominenter deutscher Kunsthistoriker nach Luxemburg wird bestätigt, dass der kunstgeschichtliche Anteil des Vortragsprogramms des Kunstkreises Luxemburg und der instruktive Charakter der kunstgeschichtlichen Disziplin als „ihr Dienst am Volk“⁶⁸⁸ für die Propagandaarbeit der Nationalsozialisten im Sinne ihrer Germanisierungspolitik von großer Bedeutung war.

3.2.1.2 Die „Große“ und „Kleine“ Kunstschaus⁶⁸⁹

Zu Beginn 1941 wurde in Mayen in der Eifel eine erste sogenannte *Kleine Kunstschaus* veranstaltet, die als Wanderausstellung in mehreren Mittel- und Kleinstädten des Gaugebiets gezeigt werden sollte.⁶⁹⁰ Es handelte sich dabei um eine Ausstellung mit Werken der „älteren und neueren Zeit“, die das Ziel verfolgte, „weniger die Kunstverständigen anzusprechen“, als „vielmehr alle jene Bevölkerungskreise anzusprechen, die infolge bislang mangelnder Schulung und Vergleichsmöglichkeiten der Landplage des geschäftstüchtigen fliegenden ‚Kunsthandels‘ und seiner Helfer in der Person so manches instinktlosen Geschäftsmannes ausgeliefert waren.“⁶⁹¹

Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, wurde zur Belehrung eigens eine „Kitschecke“ eingerichtet oder vielmehr „geschickt angebracht“, in der dem Ausstellungsbesucher „auch

⁶⁸⁷ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturkammer: Bericht über die „Kulturarbeit in Luxemburg“. Schreiben vom Oberbürgermeister Hengst an die „Kulturverwaltung“ Berlin z. H. von Dr Benecke (11.11. 1942).

⁶⁸⁸ Preiss, S. 45.

⁶⁸⁹ Siehe hierzu auch Anhang A: Chronologie der NS-Kunst- und Kulturpolitik 1934–1944.

⁶⁹⁰ NB 1941/21.1.: Das Datum und der Austellungsort der Schau werden jedoch nicht erwähnt.

⁶⁹¹ Ebd.

die letzten Schuppen von den Augen fallen“ sollten. Es regierte somit der Gegensatz „im ganzen Saal: Kraft, Schönheit, Würde, Form“ versus „übelste Rührseligkeit, Verlogenheit, Formlosigkeit“. ⁶⁹²

Bei der Auswertung dieser Ausstellung fällt auf, dass die Bezeichnung „entartet“ in dieser Schau keine Rolle spielt. Aufgrund des Mangels an bildlicher Dokumentation ist es nicht möglich, nachzuvollziehen, ob Zeugnisse „entarteter“ Kunst als „Lehrbeispiele“ ausgestellt wurden. Erwähnt wird allerdings das Anbringen von „guten Drucken“, die zu jener Zeit „meist schon um die gleichen Preise erschwinglich“ sind, „die nur zu gerne für den Ramsch ausgegeben werden.“ So wurden in unmittelbarer Nähe zu den Werken moselländischer Maler und Bildhauer Reproduktionen von Kunstwerken von Albrecht Dürer, Hans Holbein, Peter Brueghel sowie Wilhelm Hubertus Leibl aufgehängt. Zu den „zeitgenössischen Originalschöpfungen“ zählten Arbeiten der Künstler „Gerstenkorns, Schneider, Clemens, Wild, Dornoff“, deren Motive „Heimatluft in guter Form- und Farbgebung“ atmeten. Der Artikel hebt zwei luxemburgische Maler besonders hervor, deren „Landschaftsstücke“ ein „reifes Können und gute Lichttechnik verraten und die dem deutschen Empfinden ohne weiteres eingehen.“ ⁶⁹³

Nächste Station dieser *Kleinen Kunstschaus* war Neuwied vom 19.01. bis zum 02.02.1941. Der Kulturverband Gau Moselland fungierte als Veranstalter.⁶⁹⁴ Als weitere Ausstellungsorte standen der Eifeler Ort Bad Kreuznach sowie andere „größere Orte“ auf dem Programm.⁶⁹⁵

Abb. 54, Abb. 55 und Abb. 56

Als die Wanderausstellung im Frühling 1941 Luxemburg erreichte, stand die GEDELIT vor „neuen Aufgaben“. Es sollte eine „enge Verbindung zwischen Volk und Kunst“ erlangt werden. Die Abteilung „Ausstellungswesen“ des Kulturverbandes des Gaues Moselland unter Robert Huber, der im Herbst desselben Jahres den ersten kunsterzieherischen Vortrag (*Das Kunstwerk – Einführung und Betrachtung*) im Kunstkreis Luxemburg halten sollte, hatte eine „Ausstellungsreihe auf den Weg geschickt“, die in verschiedenen Städten Luxemburgs

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ NB 1941/22.1.

⁶⁹⁵ Ebd.

gezeigt werden sollte.⁶⁹⁶ Dabei fungierte ein gewisser Pg. Koetz als sogenannter „Kunstobmann“, der durch die GEDELIT zur Verfügung gestellt wurde.⁶⁹⁷

Es handelte sich um Kunstausstellungen, die nicht nur einen „Querschnitt“ durch das künstlerische Schaffen des Gau Moselland und Luxemburgs“ geben, sondern gleichzeitig „in geschmacklicher Hinsicht aufklären und erzieherisch wirken“ sollten.⁶⁹⁸

Im Rahmen der *Großen Kunstschau* wurde ein „künstlerische[r] Leiter, ein Kunstmaler“ designiert, der Führungen durch die Ausstellung geben sollte. Darüber hinaus sollte die Auswahl von Werken der Malerei, Grafik und Plastik gegebenenfalls um Beispiele des Kunsthandwerks bereichert werden.

Als erste Ausstellungsstationen standen Esch, Düdelingen, Differdingen und Diekirch auf dem Plan. Organisiert wurde die Schau von der Außenstelle des Reichspropagandaamtes und der „Stadt“.⁶⁹⁹ Am 25.05.1941 wurde sie im Sitzungssaal des Escher Rathauses eröffnet.⁷⁰⁰ Neben den Begrüßungsworten des Escher Bürgermeisters, Pg. Romp, „kundete“ Kreisleiter Pg. Diehl von der „Sendung des Künstlers im Rahmen der nationalsozialistischen Idee.“⁷⁰¹ Durch die Schau selbst führte der Trierer Maler Hans Dornoff. Als nächstes wurde sie in Differdange im „Turnsaal“ präsentiert und im Gemeindehaus durch den Bürgermeister Schrade am 22.06.1941 eröffnet. Dornoff übernahm abermals die Führung. Die Dauer dieser Schau betrug eine Woche.⁷⁰²

Im propagandistischen Sinne wurde die Kunstausstellung in der Presse in einen engen Zusammenhang mit der Einrichtung der sogenannten „Volksbücherei“ gebracht. Die Situation der „Volksbüchereien“ während der NS-Herrschaft wurde kürzlich anhand einer Publikation von kommentierten Quellen zur öffentlichen Bibliotheksgeschichte Luxemburgs erörtert.⁷⁰³

⁶⁹⁶ NB 1941/10.–11.5. Aus Anlass des einjährigen „Jubiläums“ der NS-Herrschaft in Luxemburg wird zum ersten Mal über die rein kunstpolitischen Aufgaben der GEDELIT berichtet.

⁶⁹⁷ NB 1941/24.6.

⁶⁹⁸ NB 1941/10.–11.5.

⁶⁹⁹ Ebd.

⁷⁰⁰ NB 1941/23.5.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² NB 1941/24.6.

⁷⁰³ Albad 2008: Ein reich mit Fotos versehener Bericht gibt Auskunft über die Situation des luxemburgischen Buch- und Bibliothekswesens im Spiegel der sogenannten SD-Berichte (AN Lux CdZ-SD) am Vorabend des Zweiten Weltkrieges (erschienen in den Jahren zwischen 1937–1940) und anhand von Archivalien aus dem Stadtarchiv Luxemburg (Fonds NS) sowie von anderen Quellen und Artikeln aus der Fachzeitschrift *Die Bücherei* (1941–1944). Das erste Stockwerk des Geschäftshauses der GEDELIT in der Poststrasse 20, Luxemburg, das zur Bücherei umfunktioniert wurde, enthielt 4.600 Bände, von denen tausend „fast ständig

Am 3. August fand die Schau schließlich in Diekirch statt, wo sie durch den Kreisobmann Dr. jur. Tibesar und Kreispersonalamtsleiter Schreder eröffnet wurde. Führung durch die Ausstellung übernahm erneut ein deutscher Künstler, der Koblenzer Maler Broermann.⁷⁰⁴ Dieser hebt in einem Artikel zur Ausstellung erstmals zwei Künstler lobend hervor – die Diekircher Maler Julius Kayser und Roger Gerson. Von letzterem nimmt er an, dass er das Potenzial habe, sich „zu einem unserer besten Heimatkünstler [zu] entwickeln“.⁷⁰⁵

Als zweite Ausstellung wurde eine *Kleine Kunstschaus* als „Lehrschau“ geplant, die in Grevenmacher, Echternach, Ettelbrück, Wilz, Mondorf, Petingen, Bettemburg und Schiffingen gezeigt werden sollte. Sie enthielt neben „guten Arbeiten heimischer Künstler und Kunsthandwerker“, Drucke „deutscher Meister aus mehreren Jahrhunderten“, um die „selbstschöpferische Tätigkeit“ beim Betrachter zu befruchten.⁷⁰⁶ Durch diese erhoffte man sich, dass der „meist gedankenlos übernommene Warenhauskitsch ausgeschaltet und dadurch unbewusst und spielend die Freude an wirklich Schönem wieder lebendig“ würde.⁷⁰⁷ Die Leitung zur Durchführung dieser zweiten Auflage übernahm eine „praktisch erfahrene Kunstgewerblerin“, die „nicht nur alles Wissenswerte“ über die gezeigten Bilder, Plastiken und Drucke mitteilen sollte, sondern auch „Anregungen hauptsächlich für Frauen und Mädchen durch Vorführungen“ ergänzen konnte. Ihr Name, Frl. Vogt, wird erst in einem späteren Artikel erwähnt.⁷⁰⁸

Erster Veranstaltungsort dieser Ausstellung war Grevenmacher an der Mosel, wo die Ausstellung nachmittags im „Städtischen Schulhaus“ eröffnete. Am 6. Juli wurde Station in Bad-Mondorf gemacht, wo die Schau im Palais-Hotel gezeigt wurde. Anwesend waren Landrat Hilgers aus Düsseldorf sowie Foos und Divo. Begrüßt wurde das Ereignis mit den Worten des „Ortsmannes“ Schanen sowie des Bürgermeisters Klein.⁷⁰⁹ Über den „Zweck“ der

ausgeliehen“ waren, wie aus einem Bericht über „6 Monate kulturelle Aufbauarbeit“ des Kunstkreises Luxemburg im „Geschäftsjahr 1941/42“, hervorgeht. (Siehe hierzu *NB* 1942/1.4., *NB* 1942/28.7. sowie *NB* 1943/29.-30.5. „Geistige Festung im westlichen Moselland-großzügiger Aufbau der Landesbibliothek Luxemburg. Zum Aufbau des Büchereiwesens im westlichen Grenzgebiet“, vgl. Bericht anlässlich der *Tagung der Bibliothekare des Westens*, in: *NB* 1943/21.10. .

⁷⁰⁴ *NB* 1941/5.8.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd.: Es sei hier angemerkt dass die Bezeichnung „Warenhauskitsch“ keinerlei bildliche Entsprechungen besitzt.

⁷⁰⁸ *NB* 1941/18.6. Anlässlich der Eröffnung der Ettelbrucker Ausstellung wirkte sie wiederum als „Kunstschaubetreuerin“.

⁷⁰⁹ *NB* 1941/9.7.

Schau sprach Foos. Anschließend wanderte sie nach Petingen, wo sie am 16. Juli in einem „Turnsaal“ eröffnet wurde.⁷¹⁰

Es gibt einen ausdrücklichen Hinweis, dass die beiden Kunstschaufen „von einander getrennt zu halten“ waren.⁷¹¹ Ihr Unterschied bestand der propagandistischen Berichtserstattung zufolge darin, dass die *Große Kunstschaau* sich „lediglich an einen bestimmten Personenkreis wendet“, weil sie sich als „repräsentative Leistungsschau des Kunstschaftens im Gau Moselland“ verstand.⁷¹² Die „kleine“ Kunstschaau dagegen, die „dem Kitsch den Krieg erklärt“ hatte, wie unter 3.1.2. bereits angedeutet wurde, war nämlich der „breiten Masse“ bestimmt.⁷¹³ Die Grevenmacherer Ausstellung fand zudem in einem „bescheideneren Rahmen“ statt und wurde eröffnet durch den Studiendirektor Foos. Der Kreispropagandaleiter Faust sprach einige Worte zur „Gesinnung und Besinnung“.⁷¹⁴

In Ettelbruck fügte sich die Ausstellung, die ab 15.06.1941 geöffnet war, „als kleiner Beitrag“ in den Rahmen des „gesteckten Ziels“ der bevorstehenden Schaffung von Kunstkreisen sowie in den der bereits „geleisteten“ Aufgaben, wie etwa die Einrichtung der „beliebten Volksbüchereien“ ein.⁷¹⁵

Zu den Besucherzahlen gibt es bedauerlicherweise keine genauen Angaben. Inwieweit die angegeben Werte in der Presse der Wahrheit entsprechen, kann nicht überprüft werden. Es sei dennoch erwähnt, dass der „Zudrang“ der Öffentlichkeit zu den beiden Ausstellungen „gleich in den ersten Tagen sehr groß“ war: Es wird von „vielhundert“ Luxemburger gesprochen.⁷¹⁶ Erwartet wurden aber „gar Zehntausende.“⁷¹⁷

Diese beiden Wanderausstellungen waren noch bis Mitte August im Großherzogtum unterwegs. Dazu wurde in der Propaganda vermerkt: „[...] Wenn kleinere und größere Kunstaussstellungen dauernd in den einzelnen Kreisen laufen, dann wird auch unser Gau mit seinen großen Anforderungen von sich sagen können: die Kulturarbeit dringt ins letzte Dorf!“⁷¹⁸ Die *Kleine Kunstaussstellung* wurde jedoch stets für eine kürzere Zeit eingerichtet. Schon im Juni 1941 wurde angekündigt, dass als „herrliche Krönung der Ausstellungszeit

⁷¹⁰ NB 1941/13.7.

⁷¹¹ NB 1941/23.5.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ NB 1941/28.5.

⁷¹⁵ NB 1941/18.6.

⁷¹⁶ NB 1941/12.6.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ NB 1942/21.–22.3.

1941“ eine Kunstausstellung in der Stadt Luxemburg gezeigt werden würde.⁷¹⁹ Die Publikation der Besucherbilanz im Mitteilungsblatt der RdbK legt offen, dass trotz des Krieges ein großes Interesse in der Bevölkerung stattgefunden hatte. Die *Kunstschau 1941* und die *Kleine Kunstschau*, die durch sechzig kleinere Orte wanderte, verzeichneten insgesamt 47.000 Besucher.⁷²⁰

Zu Weihnachten 1941 wurden sogenannte „Weihnachtsverkaufsausstellungen“ abgehalten. Diese zogen laut eines Presseberichts zwischen November bis Dezember in Koblenz, Trier und Neuwied „rund 15.000“ Volksgenossen“ an.⁷²¹

3.2.1.3 Die Kunstausstellung Moselland in Berlin, Posen und Breslau

Nach diesem ersten Probeführungslauf durch das Großherzogtum und Gau Moselland nach dem Wanderprinzip sollte der Radius der Ausstellungspolitik bedeutend erweitert werden. Eine Zwischenbilanz im *Nationalblatt* Ende Dezember 1941 fasst kurz und knapp die Entwicklung der nationalsozialistischen Ausstellungsarbeit eben dieses Jahres zusammen:

Luxemburgs Maler und Bildhauer konnten ihr Talent in der Erfüllung jener Aufgaben betätigen, die der Kulturverband Gau Moselland ihnen durch seine vorbildliche Ausstellungspolitik immer neu stellte: den wandernden Kunstausstellungen „Große Kunstschau“ und „Kleine Kunstschau“ folgten die große Gauausstellung in Berlin – die bekanntlich von Berlin nach Posen hinüberwechselte – und unlängst in den größeren Gauorten Koblenz, Trier, Luxemburg, Neuwied usw. die Weihnachtsausstellungen, die mit der NSV zusammenwirkten.⁷²²

Ausgehend von einem ausführlichen Bericht Robert Hubers zu den ersten ausstellungspolitischen Maßnahmen von 1941 soll nun im Folgenden das kunstpolitische Großereignis der „große[n] Gauausstellung in Berlin“ dargestellt werden. In *Moselland* erschien ein umfangreicher Bericht mit dem Titel *Zu den Berliner Kulturtagen des Gaues Moselland*.⁷²³

Ausgangspunkt der Berliner Schau war die Planung einer sogenannten „Gaukulturwoche“, die jeder Gau alljährlich im Oktober durchführen sollte. Diese enthielt neben Arbeitstagungen (beziehungsweise Großappellen) auch rein kulturelle Veranstaltungen, u. a. auch

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Mittbl. RdBK 7 (1942), 7, S. 7: Bilanz moselländischer Ausstellungen.

⁷²¹ NB 1942/8.7.

⁷²² NB 1941/31.12.

⁷²³ Der vollständige Bericht befindet sich im Quellenanhang C.

Kunstausstellungen.⁷²⁴ Spätestens 1941 setzte jeder deutsche Gau „seine Ehre darein, einmal im Jahre eine Kulturwoche oder Kulturtage zu veranstalten“, wie am 29.09.1941 unter der Überschrift „Moselland in Berlin“ in der *Berliner Morgenpost* zu lesen ist.⁷²⁵

Der Begriff „Gau“ hatte auch schon früher Aufnahme in die Ausstellungstitel eingefunden wie beispielsweise die im Sommer 1935 vom Kunstverein Kassel veranstaltete Ausstellung *Neue Kunst im Gau Kurhessen*.⁷²⁶

Im Rahmen der Gestaltung der Berliner Kulturtage kommt eine kunstpolitische Seite des Nationalsozialismus zum Vorschein, die eine „Regionalisierung der Kunst“ anstrebte.⁷²⁷ Mit ihr verfolgten die totalitären Machthaber zweierlei: Zum einen suchten sie „Wege zu einem neuen Stil und glaubten, diesen am ehesten abseits der großen Kunstmärkte zu finden“. Zum anderen wollten sie „die Kunst näher an die bisher nicht ‚privilegierten Bevölkerungsschichten‘ heranbringen“.⁷²⁸

EXKURS: DER KUNST-DIENST BERLIN

Um die Bedeutung der *Kunstausstellung Moselland* für die nationalsozialistische Kunstpolitik genauer zu erfassen, erscheint es an dieser Stelle notwendig, die Rolle des Ausstellungsortes und des Kunst-Dienstes Berlin, dem zweiten Mitorganisator der Schau, darzustellen.

Das Schloss Schönhausen im Stil des Rokoko, das einst Sommersitz der Königin Elisabeth Christine (1715–1797)⁷²⁹ war, muss der Ausstellung als „würdige Heimstätte“ sicherlich einen feierlichen Rahmen verliehen haben, zumal es „gleichzeitig preußische Strenge wie rokokohafte Liebenswürdigkeit und Zierlichkeit“ repräsentierte.⁷³⁰ Auffallend ist die Tatsache, dass im „Altreich“ die von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellungen oftmals in ehemaligen adligen Machtzentren stattfanden. Damit wurde der Versuch unternommen, den kunstpolitischen Maßnahmen eine Würde zu geben sowie ihre Kunstauffassung in eine Linie

⁷²⁴ Mittbl. RdBK 4 (1939) 5, S. 11.

⁷²⁵ Berliner Morgenpost 1941/29.9.

⁷²⁶ Koronowski/Sigbjørnsen 2009, S. 21.

⁷²⁷ Papenbrock 2000, S. 24 f.

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Koronowski/Sigbjørnsen 2009, S. 4: Die letzte Bewohnerin war 1840 die Fürstin Auguste von Liegnitz. Danach diente das Gebäude den Hohenzollern als Möbel- und Bilderspeicher bis es 1918 dem Staat übereignet wurde.

⁷³⁰ NB 1941/23.9.

der Kontinuität mit kulturellen Traditionen zu stellen. So fungierte das Schloss Schönhausen im Dritten Reich als bedeutende Propagandastätte. Dazu gemacht wurde sie allerdings vom Kunst-Dienst Berlin, dessen Funktion im Folgenden erörtert werden soll:

Der Kunst-Dienst Berlin hatte 1937, im Jahr der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München, der ersten *GDK* und der Schau *Entartete Kunst*, erstmals im Auftrag der Reichskammer der bildenden Künste (RKdBK) eine Ausstellung im Schloss Schönhausen organisiert. Im April 1938 übernahm er schließlich die Verwaltung des Ausstellungsgebäudes der Reichskammer.

Die Vereinigung war 1928 als „freie Arbeitsgemeinschaft für evangelische Gestaltung von Persönlichkeiten aus Dresden“, u. a. durch den Kunsthistoriker Dr. Oskar Beyer gegründet worden und hatte der „traditionellen Kirchenkunst den Kampf angesagt“. In Anlehnung an die Prinzipien des Deutschen Werkbundes und des Bauhauses hatte er für neue sakrale Räume und Gegenstände „Schlichtheit, Klarheit, Funktionalität und zeitgenössische Formensprache“ gefordert. „Echte religiöse Werte innerhalb aller Kunstgebiete finden, fördern und vermitteln“ war ursprünglich seine Aufgabe.⁷³¹ In Werken von Ernst Barlach, Karl Schmidt-Rottluff oder Käthe Kollwitz etwa fand er dieses Ideal.⁷³² Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung zerstörte sich diese Vereinigung: Die einen Mitglieder gingen ins Exil, andere traten der NSDAP bei. Noch im Frühjahr verlegte der Verein seinen Sitz von Dresden nach Berlin-Spandau ins Johannesstift. Zur Weltausstellung in Chicago 1933/1934 trug der Kunst-Dienst im hohen Maße zur Ausgestaltung der Präsentation des Dritten Reiches bei. Letztere war laut Koronowski „auf Bitten der Amerikaner ausschließlich durch moderne deutsche Kirchenkunst vertreten.“⁷³³

1934 war seine Eigenständigkeit zu Ende: Zunächst als Kunstatamt der Deutschen Evangelischen Kirche dem Reichsbischof Ludwig Müller und als Evangelische Reichsgemeinschaft christlicher Kunst der RKK unterstellt, wurde er wieder als Verein eingetragen.⁷³⁴ Die Finanzierung übernahm die RKK sowie das RMVAP. Letzteres wollte sich fortan „mit Vorträgen und Veröffentlichungen sowie mit unmittelbarer Anregung und

⁷³¹ Koronowski S. 13: Koronowski verweist an dieser Stelle auf die Publikation Dorothea Körners: Zwischen allen Stühlen. Zur Geschichte des Kunstdienstes der Evangelischen Kirche in Berlin 1961–1989, Berlin 2005 (S. 27 f.).

⁷³² Ebd.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Ebd.

Beratung für Einfachheit, Wahrhaftigkeit und Gegenwärtigkeit der Werkformen und der Lebensformen einsetzen.“⁷³⁵

Ein bedeutender Aspekt im Zusammenhang mit den Aufgaben des Kunst-Dienstes ist dessen Umgang mit „entarteter“ Kunst. Die Verwaltung und Ausstellung „entarteter“ Kunst im Schloss Schönhausen begann für den Kunst-Dienst im Anschluss an die am 19.09.1938 endende Japan-Ausstellung. Koronowski stellt die Vermutung an, dass der Auftrag direkt vom RMVAP gestellt worden war.⁷³⁶ Die Autorin stützt sich dabei auf die These Dorothea Körners, dass Goebbels nach der Ausstellung *Entartete Kunst* alle Werke der verfemten Künstler 1938 „per Gesetz aus deutschen Museen einziehen ließ, um sie devisenbringend zu verkaufen.“ Es sei hier an die oben zitierten Artikel Paul Westheims erinnert, die über diesen Vorgang bis hin nach Luxemburg berichteten. An dieser Stelle kann ergänzt werden, dass der „im Ausland gut beleumdeten Kunst-Dienst bestens geeignet“ war, die Kunstwerke ausländischen Käufern vorzuführen.⁷³⁷ Die geplanten Ausstellungen zu Schweden und Frankreich allerdings wurden nicht realisiert. Koronowski sieht den Grund dafür in der Übernahme des Kunst-Dienstes durch die Verwaltung und Präsentation „entarteter“ Kunst.“ Das Schloss diente somit als Depot zahlreicher als „entartet“ verfemter und somit aus der Öffentlichkeit verbannter Kunstwerke.⁷³⁸

Als 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, bedeutete dies freilich die Einstellung der Pläne, Schloss Schönhausen zum Mittelpunkt zwischenstaatlicher Verständigungsarbeit zu machen.

Das Schloss Schönhausen hatte in den Jahren zuvor auch die Ausstellungen des „Künstlerbundes-Norden“ beherbergt.⁷³⁹ Seit 1931 hatte sich dieser die Ausstellungsräume im oberen Stockwerk des Schlosses gesichert und instand gesetzt. Zu den Künstlern der „Pankower Gruppe“, zählten, wie es in einer Kritik anlässlich einer Ausstellung von 1934 heißt, vorwiegend Maler, u. a. Bruno Müller-Linow (1909–1997), den Rainer Zimmermann in

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Ebd. S. 14.

⁷³⁸ Siehe hierzu Zuschlag 1995, Abb. 45–46, 47–48, 49–50, 51–52, 53–54: Diese Abbildungen zeigen Fotos aus dem „Depot Niederschönhausen“ 1938/39 (Archiv der Neuen Nationalgalerie, Berlin.) Auf den Fotos sind Bilderwerke von Ernst Barlach, Emil Nolde, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Franz Marc, Edvard Munch, Marc Chagall, Robert Delaunay, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Henri Matisse, Paula Modersohn-Becker, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka u. a. zu sehen.

⁷³⁹ Ebd.: 1926 von sieben Malern, zwei Bildhauern und einem Schriftsteller gegründet, gewann der Künstlerbund Pankow-Schönhausen, ab 1930 Künstlerbund Norden genannt, mit Sitz in Pankow bald gesellschaftliche Anerkennung und zeigte sich durch Ausstellungen, musikalische Veranstaltungen und Künstlerfeste in der Öffentlichkeit. Auf sein Bestreben hin wurde das schon etwas heruntergekommene Schloss Schönhausen wieder belebt.

seiner Studie dem *Expressiven Realismus* zuzählt.⁷⁴⁰ Bis 1935 fanden vier Ausstellungen⁷⁴¹ im Schloss statt, bis die Vereinigung – wie viele andere im Dritten Reich – aufgelöst wurde. Allerdings bestand sie als Arbeitsgemeinschaft dennoch weiter.⁷⁴² Diese gegensätzlichen Bewegungen bezeugen, dass die nationalsozialistische Zensur an Nebenschauplätzen der Kunstpolitik – Schloss Schönhausen als bedeutender Ausstellungsort des Berliner Nordens zählte zur Region – durch das subjektive Urteil einzelner Männer bestimmt wurde, über welche heute zum größten Teil nur sehr wenige oder gar keine Informationen mehr vorliegen. Das Schloss selbst wurde schließlich zu einem Ausstellungsgebäude der RdbK, was vermutlich auf die hohen Besucherzahlen der Ausstellungen des Künstlerbundes Norden zurückzuführen ist. Es fand zudem eine Umgestaltung zu einem Ausstellungs- und Tagungsort mit 25 Ausstellungsräumen auf allen drei Ebenen und mehreren Wohnräumen im zweiten Stockwerk statt.⁷⁴³ In den darauffolgenden Ausstellungen, neun an der Zahl bis zum Jahr 1942, sollten neben der *Kunstausstellung Moselland* noch drei weitere sogenannte „Gauausstellungen“ stattfinden.

Die erste der Gauausstellungen, die *Rheinische Kunstausstellung*, wurde in Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft rheinischer Künstler und Kunstfreunde Düsseldorf ausgerichtet und dauerte vom 31. August bis zum 15. Oktober 1940. Es ist zu vermuten dass sich diese Gauausstellung, die durch rheinische und westfälische Künstler gestaltet worden war, in die Siegesfeierlichkeiten der Nationalsozialisten im ersten Kriegsjahr einreichte: Die militärischen Erfolge, wobei insbesondere der Sieg über Frankreich hervorgehoben werden muss, hatten Hitlers Ansehen gestärkt und bei der Bevölkerung einen Stimmungsumschwung bewirkt. Koronowski bezieht den propagandistischen Anspruch dieser Ausstellung auf die Intention, die „Normalität in den vom Krieg am meisten berührten Gegenden“ zu „dokumentieren.“⁷⁴⁴ In

⁷⁴⁰ Zimmermann 1994, S. 207, S. 420: Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Müller-Linow ab 1955 die Werkkunstschule Trier leitete. Es ist anzunehmen, dass dieser Kontakt über die Verbindungen der NS-Zeit zustande gekommen war. Die „Meisterschule des Deutschen Handwerks“ in Trier spielte in der NS-Propaganda eine bedeutende Rolle, war sie doch auf mehreren Ausstellungen vertreten. Siehe hierzu: EXKURS: Volkskunst und Kunsthandwerk.

⁷⁴¹ Koronowski/SigbjørnSEN 2009: Nach dem Beitritt der „Pankower Gruppe“ zur Sezession, wurde anlässlich der Ausstellung von 1934 berichtet, dass sie „nicht nur reichhaltiger geworden“ war, sondern sie auch eine „abwechslungsvollere Note“ erhalten hatte. In der folgenden Schau von 1935 wurden die Werke der Maler Ernst Louis Becks, Kurt Beggerows und Herbert Ortels, die die eigene Jury des Künstlerbundes passiert hatten, auf Anordnung der RdbK entfernt.

⁷⁴² Ebd. S. 6: Als die RdbK 1937 eine Wiedergründung gestattete, wurde sie 1938 im Vereinsregister als „Künstlerbund Berliner Norden E. V.“ verzeichnet und durfte wieder Ausstellungen veranstalten. Zudem wurde der Verein ausgeweitet und zog nunmehr Tegel, Frohnau, Hermsdorf, Weißensee, Wedding, Prenzlauer Berg und Teile von Berlin-Mitte in seinen Wirkungskreis mit ein.

⁷⁴³ Ebd., S. 7.

⁷⁴⁴ Koronowski 2009, S. 21.

der Eröffnungsrede führte der Präsident der RdbK aus, dass diese Ausstellung der „Beweis dafür“ sei, „dass das Kunstleben der Nation seinen ungestörten Fortgang nimmt.“

Es sei hier angemerkt, dass zu jenem Zeitpunkt die „Kriegswichtigkeit“ der Kunstwerke noch nicht im Vordergrund stand, sondern die Künstler „die doppelt wichtige Aufgabe hätten, das Schöne zu erhalten und zu entfalten.“⁷⁴⁵

Mit den 1942 veranstalteten Ausstellungen sollte diese Pflicht an die Ästhetik durch die „Kriegsaufgaben der bildenden Kunst“ ersetzt werden, wie der Untertitel der *Lüneburger Ausstellung* sowie ein Pressebericht Carl Weichardts zur „Niederschlesischen Kunst“ preisgeben:

Mit um so heißerem Herzen werden wir kämpfen für das Reich, je tiefer wir es kennen. Wer aber kennt es ganz, dieses vielgestaltige, große Großdeutschland. Und wer, der etwa im Westen oder Süden zu Hause und nur wenig unterwegs ist, verkennt nicht leicht den Osten oder den Norden – und umgekehrt! So selbstverständlich wir uns heute vor allem anderen so recht als Deutsche und nicht als Berliner oder Bayern, als Rhein- oder Warthelandern fühlen, recht von Herzen zu lieben vermag man all die Stämme unseres Reichs doch nur, wenn man das Land und Leute aus eigener Anschauung, zum mindesten aber durch den Mund des Dichters, im Bild des Malers, erlebt hat.⁷⁴⁶

Dass die Durchführung solcher regionalen Ausstellungen in kurzen Zeitabständen kein Novum darstellte, wird durch die Tatsache belegt, dass bereits 1935 der Verein Berliner Künstler „Württemberger Künstler“ und „Schlesische Künstler“ eingeladen hatte.⁷⁴⁷ Das Schloss Schönhausen als Veranstaltungsort verlieh den Ausstellungen eine Gewichtung, die in erster Linie einen propagandistischen Charakter besaß.

Es sei an dieser Stelle auf die eigentliche Idee hingewiesen, welche hinter den Gauausstellungen stand. Anlässlich der Kunstausstellung *Lüneburger Land*, die einige Widersprüchlichkeiten in ihrer Aufmachung trug, wie weiter unten aufgezeigt werden wird, berichtete der *Deutsche Rundfunk* am 12.05.1942 wie folgt:

...also ganze Gaugebiete zeigen ihr Gesicht, ihre Eigenheiten in Land und Mensch im Ausdruck von Kunst und altem Handwerk. Das einzelne Werk, Gemälde, Plastik oder was es ist, muss also zurücktreten. Es kann nur der Beitrag, nur Einzelzug im menschlichen und landschaftlichen Antlitz eines Gaugebietes sein. Und so ist es auch in der Ausstellung ‚Lüneburger Land‘, die sich hauptsächlich auf Gemälde stützt. Bild um Bild setzt Setzstein zu Setzstein und lässt ein großes Mosaik entstehen, das einen Begriff gibt von dem wirklichen Wesen des alten Niedersachsenlandes zwischen Elbe und Weser, von Lüneburg und Celle bis Cuxhaven und Wesermünde.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ *Berliner Lokal-Anzeiger*: Hort deutscher Kunst(1.9.1940), zit. Nach. Koronowski 2009, S. 21.

⁷⁴⁶ *Berliner Morgenpost* 1942/25.12.: Weichardt, Dr. Carl: Das Gesicht Schlesiens. Schönes altes Land, stolzer junger Bau: Niederschlesien, zit. n. Koronowski 2009, S. 22.

⁷⁴⁷ Papenbrock/Sohn 2000, S. 24 f., zit. N. Koronowski 2009, S. 21.

⁷⁴⁸ Lüneburger Land 1942. Kriegsaufgaben der bildenden Kunst. Kunstausstellung des Gaues Osthanover der NSDAP, in Berlin, Schloss Niederschönhausen, 17. 4.-18. 5. 1942, S. 65.

Der Presseausschnitt, betitelt mit *Heimat von Hermann Löns*, wurde der Sendung Thema *Zeitgeschehen* entnommen. Wie bereits unter Punkt 3.2.1.1 herausgestellt, zählte der Schriftsteller Hermann Löns (1866–1914) zählte neben Norbert Jacques (1880–1954) und Friedrich Castelle (1879–1954) zu den meist propagierten Heimatautoren durch nationalsozialistischen Kultur- und vor allem der Germanisierungspolitik in Luxemburg.⁷⁴⁹ Ähnlich den Kunstaustellungen gingen auch diese „Leseabende“ auf Tournee durch Luxemburg. Norbert Jacques trat jedes Jahr eine Vortragstournee in den luxemburgischen Kunstkreisen an.⁷⁵⁰ Der Terminkalender der GEDELIT gibt dazu am vorteilhaftesten Auskunft, weil die Veranstaltungen mit jeweiligem Ort und Datum aufgelistet sind.⁷⁵¹

Wie bereits angedeutet, war diese Ausstellung auf ideologischer Ebene von Widersprüchlichkeiten befleckt. Die Schau *Liineburger Land*, die vom 17.04. bis zum 18.05. 1942 im Schloss Schönhausen aufgebaut war, zeigte unter den 500 Kunstwerken sogar drei Werke der als „entartet“ verfemten Malerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907): *Mädchenkopf*, *Frau mit rotem Kopftuch*, *Stillleben mit Äpfeln und grünem Glas*.⁷⁵² In einer anderen Gauausstellung mit dem Titel *Niederschlesische Kunst*, die vom 9. Oktober bis zum 15. November desselben Jahres gezeigt wurde, befanden sich Werke der „entarteten“ Künstler Willy Jaeckel und Alexander Kanoldt.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht mehr feststellbar, welche organisatorischen Kompetenzen des Kunstdienstes die Aufnahme dieser Werke bewilligt hatten. Weiter unten soll anhand der Ausstellung von Gemälden Joseph Cutters eine ähnlich widersprüchliche Handhabung der Nationalsozialisten aufgezeigt werden.

⁷⁴⁹ Im Terminplan mit Stempel des Stadtkommissars vom 5.11.1940, überschrieben mit der ehemaligen Bezeichnung des Kunstkreises Luxemburg, der „Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst“ (sprich GEDELIT, da offiziell die Kunstkreise noch nicht gegründet worden waren) werden in mehreren Orten Luxemburgs Leseabende mit obengenannten Schriftstellern angekündigt: Für den Distrikt Luxemburg ist beispielsweise zum 08.11.1940 ein „Leseabend“ mit N. Jacques angekündigt; für Düdelingen dann am 10.11.1940. Im selben Monat fand dort auch ein „Löns-Abend statt, den F. Castelle als „Sprecher“ gestaltete.“

⁷⁵⁰ NB 1943/19.10.: In dieser Nationalblattausgabe ist von der „Dritten Vortragsreise des Heimatdichters“ die Rede, während der er „etliche Tage in seiner engeren Heimat Luxemburg“ verbrachte.

⁷⁵¹ So fand der Löns-Abend am 29. 11. 1940 in Differdingen, am 09.12. 1940 in Grevenmacher, am 11.12. 1940 in Diekirch, am 12.12. 1940 in Echternach sowie am 18.01.1941 in Luxemburg statt und der „Norbert-Jacques Leseabend“ am 09.11.1940 in Klerf.

⁷⁵² Koronowski 2009, S. 14: Die Gemälde stammten aus der Sammlung des Bremer Kaffee-Unternehmers Ludwig Roselius. 70 Werke P. Modersohn-Beckers, die kurz nach der Geburt ihres Kindes 1907 gestorben war, wurden nicht nur aus deutschen Museen entfernt oder verschleudert, sondern auch vernichtet. Die künstlerische Bedeutung ihres Werkes wurde erst 1961 mit der Pariser Ausstellung „Les sources du Xxe siècle“ rehabilitiert.

In der vom Kulturverband Gau Moselland in Berlin veranstalteten Kunstausstellung *Moselland* im Schloss Schönhausen vom 20. September bis 19. Oktober 1941 sollten „die bildenden Künstler des Gaugebietes durch eine Auswahl ihrer Arbeiten den Beweis erbringen“, dass das „moselländische Kunstschaffen auf einer Höhe steht, die auch in der Reichshauptstadt Beachtung verdient.“⁷⁵³

In der Ankündigung dieser Ausstellung in den *Kulturpolitischen Blättern Moselland* wird zudem besonders auf die idyllische Lage und die geschichtliche Bedeutung des Ausstellungsortes hingewiesen: „Inmitten eines schönen Parks gelegen, ist es bei der Bevölkerung Berlins als Ziel manchen Spaziergangs beliebt und in der Geschichte der Reichshauptstadt als der Sitz der Königin Elisabeth Christine, der Gattin Friedrichs des Großen, bemerkenswert.“⁷⁵⁴ Mit dem Hinweis auf die *Rheinische Kunstausstellung* des Vorjahres am selben Ort schließt der Bericht ab.

Die große Schau wurde begleitet vom Landestheater Moselland, das im Theater in der Saarlandstrasse das Schauspiel *Isabella von Spanien* aufführte; gleichzeitig spielten auch die Marionettenbühne der Moselland-Puppenspiele im Theatersaal des RMVAP's, die Handpuppenbühne der Moselland-Puppenbühne in einem Berliner Lazarett.

In der *Berliner Morgenpost* vom 29.09.1941 ist von Luxemburg als „vom Führer endlich ins Reich“ heimgeholt die Rede. In der Tat präsentiert der Katalog *Kunstausstellung Moselland* drei Wappen auf der Titelseite wie auch auf dem Plakat zur Ausstellung sichtbar ist. Ferner lesen wir in Bezug zur Ausstellung selbst: „Im Schloß Schönhausen fanden etwa 300 Werke moselländischer Künstler ihren beispielhaften Einzug. Diese Ausstellung unterstrich den Zusammenhang zwischen Moselland und Luxemburg mit aller Deutlichkeit.“⁷⁵⁵

Abb. 57

Die Ausstellung wurde vom Kulturverband Gau Moselland in Zusammenarbeit mit dem Kunst-Dienst veranstaltet. Mit 300 Werken, darunter rund 20 unverkäuflich, waren neben den Medien Malerei, Grafik und Plastik auch das Kunstgewerbe vertreten.⁷⁵⁶ An der Ausstellung nahmen 15 luxemburgische Künstler teil, darunter 13 Maler, ein Bildhauer und ein Grafiker.

⁷⁵³ ML 1941/Aug., S. 63.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ BM 1941/29. 9.. Siehe auch ML 1941/Nov, S. 64.

⁷⁵⁶ Ebd.

Aus Deutschland stammten 46 Künstler, fast die Hälfte davon (24) waren Maler, 14 Bildhauer. Die Anzahl der deutschen Grafiker war mit nur 5 Positionen gering.

Die Motive von etwa einem Drittel der Werke (ca. 90) kreisten vor allem um das Thema Landschaft, gefolgt von 58 Porträts. Zu menschlichen Darstellungen kamen noch acht Akte insbesondere von Frauen hinzu. 15 Werke waren dem Bauerntum gewidmet, während nur 2 die Arbeit und 12 die Industrielandschaft als Sujet hatten. Sogenannte Tendenzkunst war ebenfalls in geringem Maße in der Ausstellung vertreten: 5 Werke zeigten vor allem Porträts von NS-Größen. Ein einziges Werk – ein Bild von zerschossenen Häusern des Malers P. Krisam – handelte vom Krieg und dies keineswegs in verherrlicher Form.

Die Verortung der Themen, soweit nachweisbar, waren das Moselland in 59 Werken, in 30 Luxemburg, 21 Orte des Altreichs. Drei Künstler (Rabinger, Krisam, Stein) zeigten Darstellungen von Orten bzw. Szenen aus Frankreich und 13 Werke des deutschen Malers Alexander Mohr Motive aus Griechenland.⁷⁵⁷

Um die Ausstellungssituation besser zu begreifen, muss die Berichtserstattung der Presse zur Veranschaulichung herangezogen werden:

In den weiß gekalkten mit krausem Rankenwerk graziös verzierten Räumen hallen noch die Schläge von Hämtern wieder, noch werden Bilder aufgehängt, Vitrinen geputzt, Möbel gerückt. [...] Die Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen, die Plastiken und Schmuckstücke, die Wandbehänge und Arbeiten der Trierer Meisterschule haben bereits ihren Platz gefunden. Daß es nicht immer leicht ist, in verhältnismäßig kleinen Räumen die richtige Zueinanderordnung zu finden, bestätigt auch der Leiter der Ausstellung, Pg. Huber. Doch blickt er nicht ohne Zufriedenheit über das gelungene Werk. Einige kleine Schönheitskorrekturen noch, dann mögen sich die Tore öffnen. Mit dem Gefühl des berechtigten Stolzes, das sich auf dem Bewusstsein eines reichen und gediegenen Könnens seiner Künstler gründet, kann Gauleiter Simon dann am kommenden Samstag in Gegenwart von Reichskulturwalter Hans Hinkel die wahrhaft repräsentative Schau eröffnen.⁷⁵⁸

In einem weiteren Bericht heißt es:

Das Farbenspiel draußen im Park war wie ein großer Grundakkord zu dem mancherlei von Tönen, Kompositionen unserer Maler drinnen in den Schlossräumen selbst. Viele größere Säle und kleinere Zimmer, kunstvoll emporgeschwungene breite Treppengänge nahmen die mehr als 300 Ölbilder, Aquarelle, Plastiken, Radierungen und die vielen schönen Erzeugnisse der Trierer Meisterschule und unserer Edelsteinindustrie von Idar-Oberstein auf. Man ging da nicht durch weitgestreckte Ausstellungsfluchten, sondern eher schon wie durch verschieden große kunstvoll ausgeschmückte Wohnräume langsam von Zimmer zu Zimmer, von Stockwerk zu Stockwerk.⁷⁵⁹

Eine bildliche Dokumentation der Ausstellung ist nur spärlich vorhanden. Es handelt sich dabei um einige Innenaufnahmen von Herbert Ahrens, die jedoch keine Raumansichten bieten, wodurch sich die einzelnen Werke in ihrer Konstellation identifizieren ließen, sondern

⁷⁵⁷ Siehe Berlin 1941 sowie Anhang F: Tabellen zu den NS-Kunstausstellungen.

⁷⁵⁸ NB 1941/23.9.

⁷⁵⁹ NB 1941/27.–28.9.

allein um Aufnahmen von einzelnen Exponaten. Das in propagandistischer Sicht wertvolle Foto von Gauleiter Simon beim Ausstellungsrundgang lässt den Schluss zu, dass die Schau in einer ziemlich wohnlichen Atmosphäre stattgefunden haben muss, nicht zuletzt, weil es in den oberen Stockwerken keine Raumfluchten gibt.

Abb. 58 und Abb. 59

Die Schau, die am 27.09.1941⁷⁶⁰ durch Gauleiter Simon und Ministerialdirektor Hinkel eröffnet wurde, galt als „Entdeckung“, folgt man Hans Zwecks Artikel in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*.⁷⁶¹ Die motivischen Vorlieben der Maler siedelt Zweck in „ernsten Berglandschaften“ oder an den „sonnenbehellten Uferrändern“ des Mosellandes und noch „zwischen sattgrünen Hügelhängen“ an. Bei den meisten Gemälden verzeichnet er jedoch „etwas schwermütig Zurückhaltendes“ in den Farben, die er auf die Vorherrschaft des „Tonigen“ zurückführt. Besonders aufgefallen war ihm Jean „Johannes“ Schaack, der „eine(r) Schneelandschaft mit scharf profilierten Figuren zu eigenartigem Klang“ verhalf. Außerdem erwähnte er den deutschen Bildhauer Toni Christmann, der eine Sitzende zeigte, und weist darauf hin, dass das Porträt das häufigste Motiv in den plastischen Arbeiten war.⁷⁶²

In den im *Nationalblatt* in Auszügen abgedruckten Ausstellungskritiken, die zuvor im *Völkischen Beobachter* und der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* erschienen waren, wurde den luxemburgischen Künstlern besonders viel Aufmerksamkeit zuteil, wie R. Scholz im *Völkischen Beobachter* schrieb:

Der Anteil der aus dem Gebiet des ehemaligen Luxemburg stammenden Künstler an dieser Ausstellung ist sowohl zahlenmäßig als auch künstlerisch wesentlich. Es zeigt sich, daß diese luxemburgischen Künstler, die durch widersinnige Kleinstaaterei außerhalb der Reichsgrenzen zu leben gezwungen waren, den inneren Zusammenhang mit der deutschen Kunst nicht verloren haben. Es ist auch eine Tatsache, daß die meisten luxemburgischen Künstler ihre Ausbildung an deutschen Akademien erhalten hatten, bevor sie dann nach Paris oder Brüssel gingen. Wenn der dann später einsetzende französische Einfluß auch sicher manche Spuren hinterlassen hat, die deutsche Grundeinstellung, ein stark verinnerlichter Ernst der künstlerischen Anschauung und eine durchaus als arteigen anzusehende malerische Leistung blieben erhalten. Das Großdeutsche Reich hat allen diesen dem deutschen Volkstum und der großen deutschen Kulturgemeinschaft zugehörigen früher künstlich ferngehaltenen Kräften heute das Tor weit geöffnet, sie haben die Möglichkeit zu einer arteigenen Entfaltung ihres deutschen Wesens im Wechselspiel mit den Kräften des gesunden deutschen Kunstschaaffens zu erhalten. [...] Unter den luxemburgischen Künstlern dieser Schau, welche 62 Künstler und Kunsthändler mit rund 300 Werken vereinigt, lernt man eine Anzahl sehr interessanter Begabungen kennen. Unter den Malern treten Johannes Schaack mit der satten Farbigkeit eines Selbstbildnisses und eines Blumenbildnisses, Josef Sünnen mit dem an Junghanns geschulten eindrucksvollen Tierbildern, Josy Meyers mit dem koloristisch sehr talentvollen Aktbild und dem in der Schwere des Tons sehr wuchtigen Bilde eines Seemanns besonders hervor. Die koloristische Begabung der luxemburgischen Maler kommt auch in dem Blumenbild von Felix Glatz, der kultivierten Impression des Luxemburger

⁷⁶⁰ Der Ausstellungskatalog zeigt ein anderes Eröffnungsdatum an: den 20.9.1941. (Vgl. Berlin 1941)

⁷⁶¹ Deutsche Allgemeine Zeitung 1941/ 28.9., zit. n. Koronowski S. 27.

⁷⁶² Koronowski 2009, S. 27.

Stadtbildes von Ernst Würth, den klar gefügten Landschaften und Aquarellen von Harry Rabinger sowie den Landschaften von Lippemeyer, Will Kesseler, Mathias Hoffmann und Calteux zum Ausdruck [...].⁷⁶³

In der *DAZ* berichtet Hans Zeck:

Der Koblenzer Robert Gerstenkorn gibt den Darstellungen einsamer Tannenreviere herbstlich anmutende Stimmungen. Johannes Schaack, der in der überhaupt ausgezeichnet hervortretenden Reihe der Luxemburger ein vielseitiges Talent ist, bringt eine Schneelandschaft mit scharf profilierten Figuren zu eigenartigem Klang. Im Waldbild des Trierers Alexander Mohr schimmern die Frauengestalten mit einer an Courbet erinnernden Delikatesse heraus. In Landschaften aus Griechenland wird von diesem Maler das koloristische Element am stärksten berücksichtigt. Auch der „Blick in die Eifel“ von Mathias Hoffmann zeichnete sich durch temperamentvolle Farbenabstufung aus. [...] Mit einem straff komponierten „Vorstadtplatz in Luxemburg“ ist der verstorbene Josef Kutter ausgezeichnet vertreten. [...] Die in hellen Temperafarben schmässig niedergeschriebene „Szene im Atelier“ von Johann Peter Calteux, das formkräftig herausgebrachte „Motiv aus Kreuznach“ von Hans Dornoff, typisch erfaßte Bauern von Martin Mendgen, Industrieszenen von Harrs Rabinger, Gustav Rüschoff und Jang Thill, Bühnenentwürfe von Hermann Kühne [...] und vieles andere sind Zeugnisse für das ungemein rege Schaffen der Maler und Grafiker im Moselland.⁷⁶⁴

Besonders fällt bei der Lektüre des Berichts auf, dass alle Namen der luxemburgischen Maler hervorgehoben sind und dass keine bildhauerischen Arbeiten erwähnt werden.

Schließlich wendete sich auch Emil Glass der *Kunstausstellung Moselland* zu und besprach eine noch höhere Anzahl von Künstlern:

Es gibt von dem Maler Harry Rabinger noch vielerlei Studien aus Altluxemburg, aus Dörfern der Ardennen, dazu einfache aber immer inhaltsvolle Aquarelle aus den westlichen Landschaftsgebieten. Seiner großen Auffassung des schaffenden Menschen in Luxemburg steht die an sich flächenhafte und mehr die Linie als die Tiefe betonende Art des Escher Künstlers Jang Thill nahe (ein großes Tryptichon [sic] „Rote Erde“). Feine Licht- und Schattentönungen bringen seine Aquarelle gleichfalls mit Motiven von der Escher Eisenindustrie. [sic] Von weiter harmonischer Sicherheit zeugt die Kunst des in Luxemburg geborenen Josef Sünnen. Besonders sei hier auf sein bereits preisgekröntes Werk „Im Joch“ – ein mit Ochsen pflügender Bauer in sonniger Landschaft – hingewiesen. Die schweren bewegten Stimmungen wie man sie im Urtal und vor allem an manchen Tagen des Jahres in der waldfichen und bergigen Landschaft bei Vianden und in der Eifel finden kann, hielt Mathias Hoffmann [...] fest – man denke hier an die Weite und Einsamkeit seiner unter woligem Himmel hingebreiteten Landschaft „Blick in die Eifel“. Scharfe Konturen, die Wucht in der Wirklichkeit der schauenswerten Dinge, etwa in einer himmelverdeckenden Brücke, die festungsartig eine Gruppe von Vorstadthäusern Luxemburgs einschließt, oder in der wilden, vom Schicksal gezeichneten Form von Burgruinen liebt Will Keßler [sic]. Von Johann Peter Calteux sind eine Reihe von Temperasachen bemerkenswert. Ein auf tief dunklem Hintergrund gemalter holländischer Fischer den Johann Beckius, ein Tulpen-Ölbild von Felix Glatz, eine sauber gearbeitete Holzplastik des in Esch-Alzig lebenden Albert Kratzenberg, ein Vorstadtbild des Josef Lippemeyer und des leider zu früh verstorbenen, sehr fähigen Malers Josef Kutter, dann wertvolle Lithographien und Radierungen des Michel Stoffel seien zum Schluß der reich vertretenen und wertvollen Luxemburger Gruppe erwähnt.⁷⁶⁵

In einer Bilanz von 1942 vermerkte die RdbK „eine Reihe wichtiger und entscheidender Kunst- und Kunsthandwerkausstellungen“ mit hohen Besucherzahlen.⁷⁶⁶

⁷⁶³ NB 1941/30.9.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ NB 1941/1.10.

⁷⁶⁶ Mittbl. RdbK 1942/7. S. 5: Bilanz und Zukunftspläne, zit. n. Koronowski/Sigbjørnsen 2009, S. 8.

In einem Bericht mit dem Titel „Was sagte man in Berlin dazu ?“ werden die „Kulturtage“ mit einer steten Tendenz zur Verklärung geschildert:

Es ging in diesen fünf Tagen immer ein Stück Sonntag von der Mosel, ein geliebter Hügelweg vom fernen Rhein, ein Stück Garten, ein warmer goldflimmernder Hauch des Mosellandes mit einem und ließ die Seele freier über allem Hasten schweben, sich behaupten. Und drängte auch dieses Millionenleben der Stadt an uns vorbei, als ginge man darin wie ein Tropfen im Meere hin, es horchten doch viele auf und sahen mehr als nur die überall kündenden Mosellandplakate der Anschlagsäulen, die Artikel in den Zeitungen, die von unseren Berliner Kulturtagen berichteten. Draußen im parkumhegten Schloß Schönhausen waren schon in den ersten Tagen nach der Eröffnung der Ausstellung unserer Künstler Tausende von Besuchern dagewesen. [...] Man kam zu dieser Kunstausstellung nicht, um einen „Versuch“ zu begutachten, um wohlwollend künstlerische Gehversuche der „Provinz“ zu beratschlagen, die gewiß beachtlich, aber natürlich eben nur erst „Versuch“ geblieben, sondern um sie zu ehren, ernst zu nehmen als einen echten Ausdruck eines Lebens, das nicht in Geschäftigkeit und Tempo sich einzwängen ließ, sondern nur dort Leben bleiben konnte, wo es ganz der Natur, der Heimat gehörte.⁷⁶⁷

Einen kritischen Einblick in das propagandistisch gestaltete Kunstgeschehen könnten jedoch durch Tagebuchaufzeichnungen eines Künstlers gegeben werden. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Studie sind diese jedoch noch nicht zugänglich.⁷⁶⁸

Auch sollten künftig nicht nur zeitgenössische Maler und Bildhauer, sondern auch „die Kunsthanderwerker, die Baugestalter, aus der Schönheit der Stätte, die ihnen bereitet ist, die Verpflichtung herleiten, alle ihre Kräfte anzusetzen, um – im Sinne des heißen Wunsches unseres Führers – für die Blüte von Volk und Staat die künstlerische Form zu finden.“⁷⁶⁹

Allein in *Moselland* wurde mehrfach über Monate hinweg von den sogenannten „moselländischen Kulturtagen“ von Berlin berichtet. So heißt es in einem Nachtrag zur Ausstellung: „Diese kulturpolitische Tat im Kriege bleibt in den Annalen der kulturellen Gemeinschaftsarbeit des Reiches verzeichnet. Der Gau Moselland hat als Grenzmark im Westen eine besondere politische und kulturpolitische Führungsaufgabe. Wie vielseitig die künstlerische Arbeit des deutschen Gaues, der durch die Heimkehr Luxemburgs ins Reich an Bedeutung gewonnen hat, sich ausbreitet und wie ernsthaft und verantwortungsbewusst auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens gearbeitet wird, das zeigte uns in Berlin die

⁷⁶⁷ NB 1941/3.10.

⁷⁶⁸ Koronowski/Sigboernsen 2009, S. 8: Es existieren Tagebuchaufzeichnungen des Malers und Kunsterziehers Franz Stock, der selbst seit 1934 Mitglied des Künstlerbundes Norden war und nach der Instandsetzung des Schönhausener Schlosses an zwei Ausstellungen beteiligt war. Von den übrigen dreizehn hatte er zwei (*Reisen und Wandern* und *Liineburger Land*) mit Schulklassen und drei (*Rheinische Kunstausstellung*, *Kunstausstellung Moselland* und *Niederschlesische Kunst*) mit seinem Malerkollegen Alfred Knispel besucht. Letzterer war mit vier Arbeiten in der Schau *Niederschlesische Kunst* vertreten. Die Ausstellung *Liineburger Land* war die einzige, die Stock mit dem positiven Kommentar „schöne frische Arbeiten dort“ versah.

⁷⁶⁹ Zentralblatt, zit. n. Koronowski/Sigboernsen 2009, S. 8.

vorzüglich organisierte Durchführung der *Moselländischen Kulturtage* mit aller Deutlichkeit.“⁷⁷⁰

Für die Nationalsozialisten stellt die Berliner Ausstellung eines der wichtigsten Ereignisse ihrer kulturpolitischen Arbeit dar: Tagelang wurde in der Presse von den „Kulturtagen“ in Berlin berichtet, sodass dieses Ereignis als eines der bedeutendsten der nationalsozialistischen Kunspolitik erachtet werden kann. Die Besucherzahl wird in der Presse mit „über 18.000“ beziffert.⁷⁷¹

Der zentrale politische Gedanke der Schau geht aus der Äußerung des Landeskulturwalters Perizonius hervor, dass die *Berliner Kulturtage* des Gaus Moselland eine Art Entschädigung für die Kriegsleiden waren, denen der Westen während der jüngsten Besetzungszeit durch Frankreich besonders ausgesetzt gewesen war:

Wer einen Blick in die Geschichte der westdeutschen Grenzlandschaft geworfen hat, weiß, daß um ihren Boden heißer und blutiger gerungen wurde und der Sturm geschichtlicher Kämpfe und Schicksale hier unmittelbarer getobt hat als in anderen Reichsgebieten. Ihre Kulturgeschichte ist darum auch bis auf den heutigen Tag bewegter. [...]⁷⁷²

So betrachtete er folgende zwei große Aufgaben des Kulturverbandes auch im Sinne der Sanierung im Westen: „1. Förderung und Entwicklung aller im Gau vorhandenen künstlerischen Kräfte und Einrichtungen. 2. Träger von Instituten zu sein, die nur im Zusammenwirken aller Dienststellen von Partei, Staat und Gemeinden eine tragfähige Basis besitzen.“⁷⁷³

Die Fortsetzung dieser Itinerar-Ausstellung sollte sich wenige Zeit später in Posen und anschließend in Breslau zutragen.

In Bezug auf die vom Kulturverband Moselland durchgeführten Ausstellungen in Berlin, später auch in Posen und Breslau verwendet *Moselland* die Überschrift „Kultauraustausch zwischen West und Ost“ und veröffentlicht die Aufrufe von Albert Urmes, dem Vorsitzenden der LKK, und Maul, dem Landeskulturverwalter Posens, als „bedeutsame programmatische Äußerungen zur deutschen Kulturarbeit im Kriege.“⁷⁷⁴ Es sei hier angemerkt, dass dieser Kultauraustausch von langer Hand geplant war. Nicht einmal ein Jahr nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Luxemburg wurden auch Meldungen zu

⁷⁷⁰ Dr. Hermann Wanderscheck berichtet in der *Umschau* in: ML 1941/Nov, S. 63 f.

⁷⁷¹ NB 1942/8.7.

⁷⁷² NB 1941/29.9.

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ ML 1942/Mai, S. 16.

bedeutenden kulturpolitischen Ereignissen aus dem „Gau Wartheland“ in der Presse in Luxemburg abgedruckt. Es sei hier als Beispiel die Ankündigung der Gründung einer deutschen „Reichsuniversität“ in Posen genannt.⁷⁷⁵

Auch wurde über die „Kulturtage“ im „Wartheland“ berichtet – eine Reihe kultureller Veranstaltungen, die eine Woche andauerten und an der „Kulturschaffende“ aus dem ganzen Reich teilnahmen. Den Auftakt bildete wiederum eine „Weihestunde“ in der Form eines Heldengedenktages auf dem Wilhelmplatz in Posen, gefolgt von der Eröffnung einer Ausstellung von Veit Stoß im Kaiser-Friedrich-Museum.⁷⁷⁶

Landeskulturwalter Maul aus Posen kommentierte die Beziehung zwischen den beiden Gauen folgendermaßen:

Moselland und Wartheland haben verwandte Schicksale. Beide Räume sind durch Jahrtausende deutscher Geschichte hindurch umkämpft und umstritten. [...] Heute aber sind beide Gaue wieder festgefügte Bestandteile des Großdeutschen Reiches. Gleiche Schicksale verbinden und verpflichten die natürliche Grundlage zu enger Zusammenarbeit. Wenn heute der Gau Moselland in einer Kunstausstellung in der Gauhauptstadt Posen die Ergebnisse seines gegenwärtigen Kunstschaaffens aufzeigt, so soll dies dem Reichsgau Wartheland Anlaß sein, seine warthändischen Künstler aufzurufen, auch ihrerseits an dem Kultauraustausch zwischen dem Westen und dem Osten des Reiches teilzunehmen, und mit den Werten ihrer Kunst die Voraussetzungen schaffen, den Besuch moselländischer Künstler zu erwidern.⁷⁷⁷

Gaupropagandaleiter Albert Urmes fügte dem hinzu:

Die Künstler des moselländischen Raumes, vor allem aber die Kunstschaaffenden des nun wieder zum Reich zurückgefundenen Luxemburg haben es aufs herzlichste begrüßt, daß ihnen Gelegenheit gegeben ist, ihr Kunstschaffen im deutschen Osten des Warthelandes zeigen zu können. Trotz des jahrhundertelangen Versuches, die Grenzlandschaften des deutschen Westens mit französischem Kunstmärkte zu überschwemmen, trotz seichter und griesnerischster liberalistischer „Zivilisations“-Reklame und trotz Waffengewalt und Reitpeitsche fremder Soldaten in langer Besatzungszeit hat sich das Gesicht des moselländischen Grenzraumes klar und deutsch erhalten.⁷⁷⁸

In *Moselland* vermerkte ein gewisser Karl Haertel:

Der Plan, den Osten des Reiches aufzusuchen und mit diesen schicksalsverwandten Gebieten einen kulturellen Austausch aufzunehmen, schien unter den gegebenen Umständen als besonders wichtig und bedeutungsvoll. Die Wahl fiel auf Posen, das eine zahlenmäßig starke deutsche Bevölkerung aufweist, Gauhauptstadt ist und sich kulturellen Belangen besonders aufgeschlossen zeigt.⁷⁷⁹

In Posen fand die Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft zur Förderung der deutschen Kunst im Reichsgau Wartheland im Kaiser-Friedrich-Museum vom 21.03. bis zum 23.04.1942 statt. An der Eröffnungsfeier nahmen „führende Persönlichkeiten von Partei,

⁷⁷⁵ NB 1941/1.–2.3. Als Gründungstag wird der Führergeburtstag (20.4.1941) genannt.

⁷⁷⁶ NB 1941/17.3.: Wie die Werke des Bildhauers Veit Stoß mit der Kulturpolitik im Osten zusammenhängen erscheint unklar.

⁷⁷⁷ NB 1942/20.3.

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ ML 1942/Mai, S. 13 f.

Wehrmacht, Staat und Stadt“ teil, die Begrüßung übernahmen der Museumsdirektor namens Mühle sowie Pg. [Aurel] Bongers⁷⁸⁰ vom Kulturverband Gau Moselland, als Vertreter von Gauleiter Simon und dem Landeskulturwalter Urmes, und zudem noch der „künstlerische Leiter“ Hans Dornoff.⁷⁸¹ Seitens des Reichsgaus Wartheland leitete der stellvertretende Gaupresseamtsleiter Pg. Buhle den Empfang der „Gäste aus dem Moselland.“

Auch zu dieser Ausstellung gibt es keine Bilderaufnahmen. Daher gilt es, abermals auf die dürftige Beschreibung in der Presse zu rekurrieren:

Ein erster Gang durch die geschmackvoll und übersichtlich in mehreren Räumen des Museums untergebrachte Ausstellung in der 72 moselländische Künstler mit 242 Werken aus allen Gebieten der bildenden Kunst vertreten sind, vermittelte den Festgästen den Eindruck von der Vielgestaltigkeit des künstlerischen Schaffens im Gau Moselland.⁷⁸²

Den teilnehmenden Künstlern wird vor allem eine „jugendlich-schwungvolle und sichere Art“ zugeschrieben, mit der sie „ihre Themen anpacken“ und „mit ihnen in typisch deutscher Weise ringen und sich auseinandersetzen.“ Besonders hervorgehoben werden die deutschen Maler Peter Krisam „mit mehreren Ölbildern, die eine geschlossene Künstlerpersönlichkeit erkennen lassen“ und der „verdienstvolle Leiter der Ausstellung“ Hans Dornoff mit dem Aquarell *Frauenbildnis*, das „den Besucher stark anspricht“. Anschließend wird auf das Aquarell *Rote Erde* des luxemburgischen Malers J. Thill hingewiesen, das ihn als „begabten Zeichner verrät“ sowie auf die „farbwirksame Öl- und Temperabilder, darunter ein einprägsames Selbstbildnis“ von Johann Peter Calteux. Lobend erwähnt werden außerdem noch der Koblenzer Maler Robert Gerstenkorn mit seinen „Heimatbilder[n] von plastischer Wirkung“, Johann Schaacks Werk *Winter in der Stadt*, das einen „hohen Stimmungsgehalt atmet“. Ferner gefielen noch Hanns Sprungs „Eifellandschaften“, Albert Mohrs „Balkanmotive“, Hans Dornbachs „künstlerische Früchte von einer Italienreise“, der „düstere[r] und problembeladene[r] Sämann“ sowie die „von verhaltener Spannung und Leidenschaft erfüllten Sportzeichnungen des verstorbenen Jacoby“ und schließlich die „fraulichen Radierungen“ von Elisabeth Gerhardts. Im Posener Ausstellungsbericht, wurde zu

⁷⁸⁰Siehe hierzu Sinn 2008, S. 130: zit n. Lewin und der Gauamtsleiter. Vorbereitungen für Synagoga, in: Deutsche Wochen-Zeitung. Für nationale Politik, Kultur und Wirtschaft, Jg 2 Nr. 42 15.10 1960 S. 4: A.Bongers, bis 1944 Gauamtsleiter im Gau Moselland und im Zweiten Weltkrieg im Auftrag des Gauleites Simon Direktor in der Druckerei des Luxemburger Wort hat nach Kriegsende 1948 als Westflüchtling in Recklinghausen einen Verlag gegründet.S. 131, zit n. Stadt AM, NL Lamm, Akt 156, Schreiben von Bongers an Lamm und Lewin vom 1.11.1960: „Ich bin während der Zeit des Nationalsozialismus weder Gauamtsleiter noch sonst wie politischer Leiter gewesen. [Außerdem] war ich nicht im Auftrag von Gauleiter Simon Dirketor in Druckerei der Zeitung ‚Luxemburger Wort‘, sondern ich war als Verlags- und Druckfachmann von der zuständigen Abteilung des CdZ. Luxemburg für eine Übergangszeit mit der technischen Fortführung des Betriebes beauftragt worden.

⁷⁸¹NB 1942/23.3.

⁷⁸²Ebd.

den dreidimensionalen Arbeiten ein wenig mehr „Kritik“ geäußert als in Berlin: Die Werke von immerhin drei Bildhauern wurden erwähnt: Albert Kratzenbergs „fein ausgewogene ‚Lesende‘“, die „in sich geschlossene Komposition der ‚Sitzenden‘“ von Toni Christmann und schließlich die „lebenssprühende Zementgruppe ‚Kuh mit Kälbchen‘“ von Paul Siegert.

Gegenüber der Berliner Ausstellung hat sich in der Posener Schau die Zahl der teilnehmenden Künstler um 15 erhöht, darunter 11 Maler und vier Luxemburger. In der Posener Ausstellung waren insgesamt 17 Luxemburger und 56 Deutsche vertreten; bei letzteren kamen 10 Personen hinzu.⁷⁸³ 5 Arbeiten waren als unverkäuflich gekennzeichnet. Das Medium der Malerei dominierte mit 46 Positionen, die Bildhauerei zählte 16 mit einer neu hinzugekommen Bildhauerin, L. Werdung Junker.

Als dominierendes Motiv galt die Landschaft, ihr widmeten sich 83 Werke. Darunter befanden sich 26 nachträglich hinzugenommene Arbeiten mit Darstellungen von Orten innerhalb des Mosellandes. Somit waren es insgesamt 48 sowie 12 neu hinzugekommene Werke, die Orte bzw. Szenen aus Luxemburg darstellten. Durch 7 neue Bauerndarstellungen wurden es insgesamt 13. Mit 8 Arbeitsdarstellungen war die Präsenz dieses Typus in insgesamt 20 Werken zugegen. Auch stellten die Porträts, von denen insgesamt 46 präsentiert wurden, einen bedeutenden Teil der Ausstellung. Drei der Porträts – bildhauerische Arbeiten, die aus der Hand deutscher Künstler stammen – können in der Tendenzkunst angesiedelt werden.

Der Krieg kam nur in 10 kleinen Zeichnungen von Fritz Stein zur Darstellung.

Das Museum war nach dem Vater des deutschen Kaisers Wilhelm II. benannt und 1910 eröffnet worden. Schon in wilhelminischer Zeit sollte diese Institution als Ausstellungsort für Kunst und Landeskunde vor allem der polnischen Bevölkerung die „Überlegenheit“ deutscher Kultur demonstrieren.⁷⁸⁴ Die Germanisierungspolitik war in Posen nicht erst von den Nationalsozialisten ausgegangen: Zwischen 1904 und 1911 war bereits das „monumentale

⁷⁸³ Siehe Posen 1942 sowie Tabelle im Anhang F.

⁷⁸⁴ Schwendemann 2003, S. 29: Schon bei der Wende zum 20. Jahrhundert hatte die Posener Stadtverordnetenversammlung 1897 Maßnahmen zur sog. „Hebung im Osten“ beschlossen: Durch umfangreiche Investitionen sollte dem „Vordringen des Polentums [...] ganz besonders auch in den Städten Einhalt geboten werden.“ Diese „Hebungspolitik“ in der „Ostmark“ verfolgte u. a. das Ziel, den Anteil der deutschen Bevölkerung zu erhöhen. In Posen, das gewissermaßen ein „Schaufenster“ zur Provinz darstellte, wurde durch großzügige Bauunternehmungen und eine Aufstockung des kulturellen Angebotes versucht, die Stadt für Deutsche attraktiv zu machen. Neben dem Museum zählte die Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, die wiederum nach dem Großvater des deutschen Kaisers benannt wurde, zu den ersten Bauprojekten, die als „Legitimationsobjekte der preußisch-deutschen Kultur fungierten“. Entworfen worden waren beide Gebäude durch den Berliner Architekten Carl Hinckeldeyn im Stil der Renaissance.

politische und kulturelle Zentrum des „deutschen“ Posen errichtet worden. Schwendemann verortet die „Apotheose“ der Germanisierungspolitik in der wilhelminischen Herrschaftsarchitektur, die bis heute erhalten ist.⁷⁸⁵

Obwohl auch die lokalen Pressestimmen – in diesem Fall aus dem *Ostdeutschen Beobachter* – auszugsweise in die Berichtserstattung des *Nationalblatts* mit einflossen, fiel die propagandistische Aufbereitung der Posener Schau weit geringer aus. Dies zeigte sich vor allem darin, dass die Hauptrepräsentanten des Gaues Moselland nicht angereist waren und dass über die Posener Ausstellung bedeutend weniger berichtet wurde als über die vorausgegangene Berliner Schau: „Bei dieser Veranstaltung handelt es sich nicht um eine Ausstellung schlechthin, auch nicht um die Propaganda für das Kulturschaffen eines Gaues oder einen Leistungsbericht seiner Künstler, sondern ebenso sehr um einen Ausdruck beispielhafter Kulturarbeit im Kriege.“⁷⁸⁶

Dennoch leitete die mit einer Feierstunde eröffnete Ausstellung zugleich den „seit längerer Zeit geplanten Kulturaustausch zwischen Ost und West“ ein, in dessen Folge Landeskulturwalter Urmes sechs moselländische Künstler eingeladen hatte, mehrere Wochen als Gäste im Warthegau zu verweilen, „um den in weiten Teilen Großdeutschlands noch unbekannten Raum zwischen Weichsel und Warthe kennenzulernen und hier zu schaffen.“⁷⁸⁷

Posen als Hauptstadt des Warthegaues entspricht in diesem Zusammenhang Luxemburg als Bollwerk im Osten. In seiner Studie zu „Hitlers Schloß“⁷⁸⁸ arbeitet Heinrich Schwendemann nicht nur die Bedeutung der Führerresidenz in Posen im Rahmen ihrer Geschichte heraus, sondern beleuchtet zugleich die Rolle Posens als Hauptstadt des „deutschen Ostens“ oder vielmehr als „Mittler zwischen dem Reich und dem werdenden deutschen Osten“.⁷⁸⁹

⁷⁸⁵ Ebd., S. 33: Dabei führt der Historiker als bildliches Beispiel das Denkmal des Reichsgründers und „Ahnherren der Germanisierungspolitik“, Otto von Bismarck, aus dem Jahr 1903 an. Dieses wurde nach der Wiedergründung des polnischen Staates entfernt.

⁷⁸⁶ NB 1942/14.–15.3.

⁷⁸⁷ NB 1942/23.3.

⁷⁸⁸ Der deutsche Kaiser Wilhelm II. ließ das Schloss errichten. Es galt hiermit nicht als usurpiertes Hoheitszeichen einer ausländischen Macht. Vielmehr war das Schloss ein „Wahrzeichen“ dafür, dass das „Deutschland die Ostmark nimmermehr aufgeben wird.“

⁷⁸⁹ Schwendemann 2003, S. 95 f.

Auch dort wurden kurz nach dem Einmarsch der Wehrmacht am 12.09.1939⁷⁹⁰ alsbald erste kulturpolitische Maßnahmen ergriffen, die deutlich machten, dass die Stadt „deutsch“ werden sollte. Wie auch in Luxemburg fanden diese zuerst ihren Niederschlag in einer „optischen Germanisierung“ des Stadtbildes. Die polnischen Denkmäler und Hoheitszeichen wurden entfernt und die Straßennamen wurden ins Deutsche übersetzt. Im Gegensatz zu Luxemburg gab es in Posen bei der Annexion Anknüpfungspunkte an die frühere deutsche Herrschaft vor 1918. Die Stadt stand nunmehr im Begriff, zum zweiten Mal im 20. Jahrhundert zur Hauptstadt des „deutschen Ostens“ umgebaut zu werden.⁷⁹¹ Der Gauleiter des Warthelandes besass eine große Entscheidungsfreiheit. Dies beweist die Tatsache, dass die Initiative für den Umbau des Posener Kaiserschlosses auf Arthur Greiser zurückging, der Hitler schon bei dessen erstem Besuch im September Fotografien und Pläne vorgelegt hatte.⁷⁹² Als sich der „Führer“ von der „Größe des Baudenkals beeindruckt“ zeigte, wurde kurzerhand jene „großzügige“ Umgestaltung beschlossen, die über Jahre hinweg andauern sollte.

Der Gauleiter nutzte das Schloss im Winter 1939/1940 zunächst als Bühne, „um sich als Machthaber des neuen Reichsgaues zu präsentieren.“⁷⁹³ Diese Selbstdarstellung ging gar so weit, dass er sich eigens im mit Hakenkreuzen geschmückten Thronsaal des einstigen deutschen Kaisers am 02.11.1939 von Reichsinnenminister Wilhelm Frick als Gauleiter und Reichsstatthalter offiziell inthronisieren ließ. In der Folgezeit benutzte Greiser den Saal als Empfangsraum. Albert Speer, der zu Beginn an den Stadtbebauungsplänen beteiligt war, ging anfangs 1941 auf Distanz: Er befürchtete, dass „die Baumaßnahmen der anderen Gauleiter, die wie entfesselt dem ‚Führer‘ mit eigenen Planungen nachzueifern suchten, Kapazitäten in Beschlag nehmen könnten, die ihm dann bei seinen megalomanen Bauten in Berlin und Nürnberg fehlten.“⁷⁹⁴

Bemerkenswert ist Hitlers bescheidene Einstellung zu Schlössern, die er wie folgt beim Richtfest der neuen Reichskanzlei am 02.08.1938 kundtat: „Ich bin zu stolz, als daß ich in ehemalige Schlösser hineingehe, das tue ich nicht, das neue Reich wird sich seine Räume und seine Bauten selber erstellen. [...]“⁷⁹⁵

⁷⁹⁰ Ebd., S. 95: Zu diesem Zeitpunkt zählte die Stadt 270.000 Einwohner, darunter 3.000 Deutsche und weiter 3.000 Juden, alle beide Minderheiten.

⁷⁹¹ Ebd., S. 95.

⁷⁹² Schwendemann 2003, S. 107.

⁷⁹³ Ebd., S. 112.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 96.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 107.

Schwendemann erwähnt, dass es Hitler vielmehr um die „Symbolträchtigkeit des Ortes als steingewordene Manifestation der Germanisierungspolitik“ ging, denn die Posener „Kaiserpfalz“ verkörperte im annexierten Wartheland „wie kein anderes Gebäude die Kontinuität des deutschen Herrschaftsanspruchs im Osten.“⁷⁹⁶ Das Schloss wurde während der gesamten Dauer der Kriegsjahre zwischen 1939 und 1945 durch einen hohen Bauaufwand seiner Bestimmung zur Führerresidenz näher gebracht. Die architektonische Leitung übernahm Franz Böhmer (1907–1943).⁷⁹⁷ Das Schloss wurde während der gesamten Kriegsjahre, trotz allgemeinen Baustopps ab Sommer 1942, weiter umgebaut. Dies war vermutlich der Grund dafür, dass dort während dieser Zeit keine Ausstellungen stattfanden. Ab dem 12.07.1940 bezog Hitler Posen in das Umgestaltungsprogramm aller Gauhauptstädte mit ein. Es wurden städtebauliche Maßnahmen ins Auge gefasst, die jenen in Luxemburg nicht unähnlich waren.⁷⁹⁸ Das besondere Merkmal der NS-Kulturpolitik in Posen war jedoch „die Inszenierung der Kontinuität zum wilhelminischen Deutschland.“⁷⁹⁹

Im Frühjahr 1942 hatte die Gauhauptstadt Posen zum ersten Mal die Gelegenheit, der deutschen Bevölkerung des Warthelandes das Schaffen der moselländischen Künstler zu zeigen. Die Ausstellung war für alle, die sie besuchten, ein großes künstlerisches Ereignis, lernten sie doch Landschaft und Menschen eines Gaues kennen, mit dem sie durch ein ähnliches Schicksal sich besonders stark verbunden fühlten. [...] Bald nach dem Niederbruch des polnischen Heeres folgten den deutschen Soldaten auf den Straßen des Sieges schaffende Künstler der Heimat. Die östliche Landschaft wurde diesen Künstlern zu einem Erlebnis, das seinen Niederschlag in den Arbeiten der Ausstellung ‚Maler im Wartheland‘ findet.⁸⁰⁰

Dieses Schicksal, von dem Wilhelm Maul, der Gaupropagandaleiter und Landeskulturwalter des Kulturverbandes Gau Moselland, in diesem Artikel im *Nationalblatt* berichtet, soll nun veranschaulicht werden. Entscheidend ist der Vergleich der Schicksale der beiden Gau Moselland und Wartheland in der Propaganda:

Auf jenem Boden wächst die Kunst unter ganz anderen Bedingungen als bei uns. In Mosellands Erde wurzelt eine starke, bodenständige eine unserer Landschaft eigne Kunst. Drüben, im Wartheland,

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Sein Sterbejahr legt offen, dass er den Umbau nicht bis zum Ende geleitet hat. Siehe Schwendemann 2003, S. 109 f.: Böhmer hatte an den Universitäten Karlsruhe, München und Berlin Architektur studiert und Albert Speer kennen gelernt. Ab 1933 erhielt er erste Aufträge von der NSDAP, darunter Thingstätten. Seine „künstlerische Begabung“ war es schließlich, die dazu führte, dass er den Auftrag für den Umbau des Posener Schlosses erhielt. Anfang November besichtigte er gemeinsam mit Speer und Greiser den Bau.

⁷⁹⁸ Schwendemann 2003, S. 96: Ein so genanntes Gauforum sollte den Plänen zufolge das „künftige Zentrum des ‚neuen‘ nationalsozialistischen Posens“ bilden. Es sollte im Anschluss an das „Kaiserforum“ gebaut werden. Für das Areal zwischen Schloss, Theater und Universität, das nach Süden hin offen war, sollte eine „Große Halle“ gebaut werden, in der etwa 20.000 „Volksgenossen“ Platz finden sollten. Zudem waren weitere monumentale Gebäude um einen Aufmarschplatz herum vorgesehen: Bahnhof, Polizeipräsidium, Reichsbahn, Generalkommando, Haus der Deutschen Arbeitsfront mit Turm, eine Ton- und Kunsthalle mit 1.600 Plätzen sowie ein Luxus-Hotel.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ NB 1944/29.1. ET 1944/30.1. ET 1944/6.2. Artikel Kate Comparini-Martins: Eindringliches Erleben des Ostraumes mit Pinsel und Stift

wütete lange Zeit fremdvölkisches Element in seinem niedrigen Haß gegen das Deutschtum, und 60 000 wertvolle Volksdeutsche fielen polnischer Mörderhand zum Opfer. Damit waren viele gute schöpferische Kräfte vernichtet. So fand denn auch Gauleiter und Reichsstatthalter Arthur Geisler bei seiner Beauftragung durch den Führer in dem überwiegend von Polen besiedelten Reichsgau Wartheland ganz andere Aufbaubedingungen vor als Gauleiter Gustav Simon als Chef der Zivilverwaltung etwa im deutschen Luxemburg. Hier konnte mit den einheimischen volksdeutschen Kräften wesentliche kulturelle Aufbauarbeit geleistet werden.“⁸⁰¹

Letzte Station der *Kunstausstellung Moselland* war Breslau, die Hauptstadt des Gaues Schlesien. Sie fand vom 21.06. bis 19.07.1942 im Schloss-Museum statt.⁸⁰² Als Veranstalter fungierten erneut der Kulturverband Gau Moselland in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Schlesien e. V. Breslau. Im Gegensatz zu den publizierten Katalogen der Berliner und Posener Schauen, wird im Breslauer Katalog ganz auf das bisher übliche Vorwort verzichtet. Es sind 228 Werke verzeichnet. An der Ausstellung nehmen 18 Luxemburger teil, vornehmlich Maler. Das dominante Sujet ist die Landschaft, vertreten in 73 Arbeiten. In 50 Fällen handelt es sich um Darstellungen von Gegenden im Moselland. Die Landschaften Luxemburgs hingegen waren nur in 18 Werken repräsentiert.⁸⁰³

Auffallend bei dieser letzten moselländischen Schau ist wie auch bei der vorausgegangenen Posener Ausstellung das Entfernen und Hinzufügen von Kunstwerken. Aus welchem Grund Werke ausgewechselt wurden, lässt sich nur vermuten: Eine Erklärung könnte sein, dass im Laufe der Ausstellung, deren „Reisezeit“ schließlich über ein halbes Jahr andauerte, Werke verkauft und daher ersetzt wurden. Ein weiterer möglicher Grund ist ausstellungstechnischer Natur: Das Austauschen von Werken eröffnet einen gewissen Spielraum bei der Anpassung der Ausstellung an die verschiedenen örtlichen Begebenheiten. Da außer den unkommentierten Ausstellungsansichten in *Moselland*⁸⁰⁴ keine weiteren Fotos oder Dokumente der anderen Schauen überliefert sind, können genauere Beobachtungen zum Ausstellungsaufbau sowie zum eventuellen Verkauf der Kunstwerke, nicht geliefert werden.

Auch wurden über die Schau in der Presse nicht viele Worte verloren. In einem Artikel, betitelt mit *Luxemburger Kunst in Niederschlesien*, wird lediglich an die Bedeutung der „Moselländischen Kulturtage in Berlin“ erinnert.⁸⁰⁵ In der Presse einigte man sich dennoch darauf, dass die Ausstellung eine „große Beachtung“ fand.⁸⁰⁶ Der Besucher der Ausstellung musste jedoch „seine vorgefaßte Meinung vom sonnig-unbeschwert Moselland bald gegen

⁸⁰¹Ebd.

⁸⁰²NB 1942/18.5. Siehe auch Breslau 1942.

⁸⁰³Siehe hierzu Breslau 1942 sowie Anhang F.

⁸⁰⁴ML 1941/ wie Anm. 714

⁸⁰⁵Ebd.

⁸⁰⁶NB 1942/26.6.

eine begründetere vertauschen, um dieser Lebensgemeinschaft im Westen des Reiches gerecht zu werden, die ihre Feste durch harte Arbeit im steilen Weinberg und in der Fabrik verdient.“⁸⁰⁷ „Etwas von dieser Schwere“ wurde allen Werken der Ausstellung bescheinigt:

Gedämpfte blaue und grüne Töne zeigt Hans Sprungs „Eifellandschaft mit Hoher Acht“, und diese zum Düsteren neigende Tonigkeit des Koblenzers findet sich in allen seinen Landschaften wieder. [...] Auch seine [Robert Gerstenkorn] reichen Motive erscheinen nicht ganz aufgelichtet und stimmen in ihrer Wirkung mit den Bildern von Jupp Schneider und Mathias Hoffmann zusammen. Ähnliche Züge tragen auch die Gemälde anderer Luxemburger. Josy Meyers stellt einen Sämann aus, über groß, nahezu dämonisch aufgefasst, mit hohem Können in überraschenden Farbwirkungen angelegt. Schaack arbeitet mit dem gleichen starkfarbigen Hell-Dunkel in einem interessanten Männerporträt, und auch Will Kesselers „Viadukt in der Vorstadt“ erhält seine Eigenart durch die besonders gewählte Farbigkeit. [...] Sehr lebendige Aquarelle von der Ostsee stammen von Fritz Stein und Adam Münch, Kutters geometrische Straßenansicht findet etwas aufgelockerte Nachfolge in Hermann Kühnes und Jang Thills fein empfundenen Blättern. Die wenigen figürlichen Darstellungen werden durch Zeichnungen federnd bewegter Sportgestalten des kürzlich verstorbenen Joh. Jacobi bereichert.⁸⁰⁸

In der NS-Propaganda wurde die Kunst aus Schlesien instrumentalisiert, indem entsprechende Ausstellungen organisiert wurden. Ein in der DDR publizierter Artikel Ingrid Schulzes geht der Funktion Breslaus als „Bollwerk“ der kunstgeschichtlichen Forschung in der „Nazizeit“ nach.⁸⁰⁹ Obwohl diese Studie durch eine einseitige ideologische Verzerrung eingefärbt ist, erfahren wir dennoch einiges über die Maßnahmen der NS-Kunstpolitik in Schlesien: Die Inventarisierung in den schlesischen Grenzgebieten stand im Zeichen der 1935 verstärkt einsetzenden „zwangsweisen Germanisierung“, wobei auch „zahlreiche Beispiele nazistischen Kitsches“ entstanden.⁸¹⁰ Zugleich führt Schulze die Rolle Breslaus als „Bollwerk“ der „nazistischen Ostforschung auf dem Gebiet der Kunstgeschichte“ insbesondere auf die Tätigkeit des Kunsthistorikers Dagobert Freys (1883–1963) zurück, der von 1931 bis 1945 an der Universität Breslau lehrte.⁸¹¹

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Frey mit seinem Vortrag über Adolf von Menzel im Kunstkreis Luxemburg am 16.12.1943 dort seinen kunstpolitischen Beitrag leistete wie unter Punkt 3.2.1.1. erörtert wurde.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Schulze 1970.

⁸¹⁰ Ebd., S. 23: Schulze führt als Beispiel die Wiederherstellungsarbeiten am Breslauer Rathaus unter dem Oberbaurat Stein zwischen 1934 und 1938 an, bei denen die im Mittelalter nicht vollendeten Schlusssteine durch faschistische Embleme und Köpfe, die die einzelnen Organisationen der Hitler-Partei repräsentieren sollten, ersetzt wurden.

⁸¹¹ Ebd., S. 33: Frey hatte sich zudem bei der Verschleppung von Kunstschatzen aus dem Nationalmuseum Warschau sowie bei der Sprengung des Warschauer Königsschlosses unrühmlich hervorgetan.

Nachdem der Austausch zwischen Ost und West mittels der Wanderausstellung *Kunstausstellung Moselland*, die in Berlin, Posen und Breslau Station gemacht hatte, angestoßen worden war, sollte – der NS-Propaganda zufolge – Anfang 1944 die Phase des „eigentlichen Austauschs“ beginnen. Zwei Jahre nach der Eröffnung des Kunsthause⁸¹² wurde in Luxemburg eine Schau errichtet , die vom 30.01. bis zum 27.02.1944 das Kunstschaffen des Gaues Wartheland zum Thema hatte. Als Organisatoren fungierten wiederum der Kulturverband Gau Moselland und die Gemeinschaft zur Förderung der deutschen Kunst im Reichsgau Wartheland.

So waren zur „Erwiderung“ der „Kunstausstellung Moselland“⁸¹³ in Posen „nun die Wartheländer nach Luxemburg gekommen.“ Die Schau Maler im Wartheland wurde wie folgt angekündigt:

Hier vermittelt sich uns in künstlerischer Vision das Wartheland, der Boden im östlichen Reich, der gegenüber den Völkern des Ostens dieselbe verpflichtende Sendung zu erfüllen hat wie unsere deutsche Heimat als Grenzposten gegenüber dem fremdvölkischen Westen.⁸¹⁴

Welche Bedeutung diese Region für die nationalsozialistische Kunspolitik besaß, lässt sich am Beispiel des Vorworts von Albert Urmes in dem zur Ausstellung erschienenen Katalog veranschaulichen:

Die Ausstellung „Künstler im Wartheland“ in Luxemburg ist die Fortsetzung eines bereits im März des vergangenen Jahres begonnenen Kulturaustausches zwischen dem Reichsgau Wartheland und dem Herzgau des deutschen Westens, dem Gau Moselland. Daß diese Ausstellung trotz aller im 5. Kriegsjahr naturgemäß erheblich gewachsenen kriegsbedingten Schwierigkeiten zustande kommen konnte, mag als beispielhafter Beweis dafür gelten, wie entscheidend wichtig der nationalsozialistischen Führung die Pflege der Kunst in den deutschen Grenzlanden ist. [...] Möge dieser Austausch zwischen Ost und West, der gleichzeitig ein Bekenntnis zum großen gemeinsamen Reich der Deutschen ist, im Laufe der kommenden Jahre enger und umfangreicher werden, um so aufs eindringlichste von der großen geistigen Gemeinschaft zu zeugen, zu der im größten Kampf unseres Reichs gerade die Grenzlanddeutschen sich fanatisch bekennen.⁸¹⁵

In der Ausstellung waren allerdings nur 33 Künstler vertreten , darunter auch Maler, die gar nicht im Gau Wartheland ansässig waren. Neben den Trierer Malern Hans Dornoff, der bereits einige künstlerische Propagandaausstellungen zusammengestellt hatte, und Wilhelm Buddenberg waren auch rheinische Künstler vertreten: Rudolf Werner Ackermann, Arvid Mather und Fritz Köhler aus Düsseldorf; Otto Weber aus Wuppertal; Karl Alexander Flügel und Eduard Steiner aus München. Der deutsche Norden war ebenfalls zugegen mit Beiträgen

⁸¹² Siehe hierzu Punkt 3.2.1.8.

⁸¹³ Siehe Anhang A und F.

⁸¹⁴ NB 1944/29.–30.1.

⁸¹⁵ Maler im Wartheland 1944.

von Friedrich Traulsen und Ernst Thoms⁸¹⁶ aus Hannover. Im Verhältnis zur Anzahl der teilnehmenden Künstler war die Zahl der Werke hoch – im Katalog ist sie auf 263 beziffert. Auffallend bei dieser Ausstellung ist der erstmalige Verzicht sowohl auf das bildhauerische Medium als auch auf die Abteilung des Kunstgewerbes, welche die Gestaltung der vorangegangen Propagandaausstellungen stets entscheidend mitbestimmt hatten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass aufgrund der zugespitzten Kriegslage und der weiten Transportstrecken der Exponate die Anschaffung schwerer Skulpturen und zerbrechlicher Werkzeugnisse zu aufwendig erschien.

Während der Ausstellung erörterte die Propaganda⁸¹⁷, inwiefern sich „gleiche Schicksale“ in diesem „Kultauraustausch zweier Grenzlandgäue“ verflochten.⁸¹⁸ Während der nationalsozialistischen Herrschaft nahmen zahlreiche Luxemburger aufgrund der Zwangsumsiedlung unfreiwillig an diesem Austausch zwischen Ost und West teil. Wegen des Aufruhrs und der Streiks, die nach der Verkündung der Wehrpflicht Ende August 1942 ausbrachen, sollte alsbald eine „Umsiedlungsaktion für Luxemburg“ anlaufen, die der „Sicherung und Festigung eines eindeutigen Grenzvolkstums“ diente.⁸¹⁹ Infolge dessen wurden tausende Personen aus Luxemburg deportiert, zum großen Teil in Lager im Sudetenland.⁸²⁰ Als im späteren Kriegsverlauf der Transport nach Osten immer mehr beeinträchtigt wurde, kamen die „Umgesiedelten“ in Lager im Hunsrück.⁸²¹

⁸¹⁶ Über die meisten der teilnehmenden Maler gibt es bis zum heutigen Stand der Untersuchung noch keine Informationen mit Ausnahme von Ernst Thoms, der in der Studie von R. Zimmermann berücksichtigt ist. Siehe Zimmermann 1994, S. 160 u. 453; Thoms (1896–1983), von dem zwei Aquarelle mit ländlichen Motiven zu sehen waren, ist als einziger Maler dieser Ausstellung in der Studie von Rainer Zimmermann erfasst, der ihn als Künstler mit einer „anti-expressionistischer Haltung“ darstellt, der zunächst zur Neuen Sachlichkeit gelangte. Über seine künstlerische Tätigkeit während des Zweiten Weltkrieges wird nichts erwähnt. Zimmermann erwähnt lediglich, dass er 1939–1940 als Landesschütze eingezogen wird, 1943 sein Atelier und seine Wohnung in Hannover zerstört wurden und dass er nach Kriegsende eine „mehr abstrakte, visionär-skizzenhafte Malerei“ begann.

⁸¹⁷ Beginnend mit einem Artikel über *Das Land an der Warthe, von deutschen Künstlern erlebt* (NB 1944/5.–6.2.) wirbt anschließend ein *Blick in das „Kunsthaus Luxemburg“* um die Gunst der Bevölkerung (NB 1944/12.–13. 2.). Ergänzt wird diese Bemühung um eine Betrachtung zum Medium „Zeichnung“ im NB 1944/19.2. sowie den Artikel *Zum Abschluss einer Ausstellung. Nur noch heute und morgen: Maler im Wartheland* (NB 1944/26.–27. 2.).

⁸¹⁸ NB 1944/1. 2. Siehe auch NB 1943/28. 9. „Tausend Jahre deutsche Kultur Ostland“.

⁸¹⁹ Dostert 1985, S. 211 sowie Dostert 2002, S. 54: Diese Umsiedlungsaktion wurde am 9.9.1942 von Gauleiter Simon verkündet.

⁸²⁰ Bis 1944 wurden mindestens 1.410 Familien mit ca. 4.200 Personen aus „politischen Gründen“ gen Osten umgesiedelt (Dostert 2002, S. 54). Zu jenen Gründen zählte etwa die Nichtmitgliedschaft in der VdB oder NSV, die Ablehnung einer Namensänderung, die frühere Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge oder der *Alliance Française* (Dostert 1985, S. 212). Hinzu kamen ab 1943 jene Familien, deren Söhne dem „Gestellungsbefehl“ keine Folge leisteten oder nicht mehr zu ihrem Truppenteil zurückgekehrt waren“ (Dostert 2002, S. 54). Von den Umgesiedelten kamen in den Lagern 73 Personen aufgrund von mangelnder Ernährung und medizinischer Unterversorgung ums Leben (Ebd.).

⁸²¹ Dostert 1985, S. 212.

Im Anschluss an die Darstellung der *Kunstausstellung Moselland* und ihrer Expansion nach dem Osten im Hinblick auf den politischen und kulturellen Kontext soll der Fokus auf die kunstpolitischen Ereignisse im Gau Moselland gelegt werden.

Während sich zahlreiche Kunstwerke auf Wanderschaft gen Osten befanden, wurden luxemburgische Künstler eingeladen, an einer „geistigen Reise“ ins „ewige Deutschland“ teilzunehmen.

3.2.1.4 Künstlerfahrten

Während der nationalsozialistischen Besatzung fanden zwei sogenannte Künstlerfahrten statt. Wolfram Brockmeier kündete den ersten Ausflug mit folgenden Worten an:

Wer macht die große Reise mit?

Ein typisch deutscher Zug der Luxemburger ist ihre große Fernsehnsucht und ihre unstillbare Reiselust. In den Friedensjahren konnte jeder Europareisende mit Bestimmtheit darauf zählen, überall dort, wo sein Fuß sich hinsetzte, Luxemburgern zu begegnen. In alle Windrichtungen hinein führte der Reisetrieb die Luxemburger, und die, die nicht durch das Hochschulstudium ins Ausland kamen, lernten später durch z. T. recht ausgedehnte Ferienreisen Welt und Menschen kennen. Mit dem nahen Frühling wird der Wander und Reisetrieb wieder wach. Aber es ist Krieg und des Krieges harte Gesetze setzen manchem fernsehüchtigen Reisetrieb enge Grenzen.⁸²²

Wie Berichte im *Nationalblatt* uns verraten, begann am 12.10.1941 die zehntägige Reise, die über die Grenzen des Mosellandes hinaus über die Städte Würzburg, München, Salzburg Düsseldorf und Köln führen sollte.⁸²³ Die erste Station der „aus rund zwei Dutzend Männern Teilnehmer bestehende[n] Gruppe luxemburgischer Künstler und Schriftleiter“, die sich „auf Einladung der Bundesleitung des Volksbundes für das Deutschtum im Ausland seit Sonntag auf einer Deutschlandreise“ unter der Reiseleitung von Hans Divo befanden, war Würzburg. Nach dem Empfang durch Vertreter des VDA, dem Regierungsschulrat Müller sowie des Reichspropagandaamtes Mainfranken, Dr. Diehl, und nach einer Führung durch Residenz sowie zur Festung „verlebten die Luxemburger einen anregenden Kameradschaftsabend [...] im Kreise von Vertretern der Partei, der Wehrmacht, der Reichs-, Staats- und städtischen Behörden, des VDA, der bildenden Kunst, des Schrifttums, der Presse usw.“⁸²⁴ Auf der Reise sollten die „Gäste“ tiefgehende Eindrücke empfangen“ wie folgendes Zitat aus einem Artikel des *Nationalblatts* preisgibt:

⁸²² NB 1941/19.3.

⁸²³ NB 1941/16.10., NB 1941/22.10.

⁸²⁴ Ebd.

[...] sie werden das deutsche Volk einig und geschlossen hinter dem Führer finden, werden es bei der Arbeit sehen, mit dem Herzen und dem Opfergeist der Wehrmacht, die in diesen Tagen weltgeschichtliche Entscheidungen erzwingt und mit dem Führer an der Spitze dem Deutschen Reich und Volk den Frieden bringen wird.⁸²⁵

Nächster Halt war München, die „Hauptstadt der Bewegung und der Stadt der deutschen Kunst“⁸²⁶:

Von hier aus wurde die Idee verbreitet, die allen Deutschen Fanal in die neue Zeit wurde, und hier war schon von jeher der Kunst die große Ehre gegeben. [...] So war es auch richtig, daß die Luxemburger Gäste zuerst diese Stadt als Stadt der Bewegung als granitne Trägerin der neuen Zeit kennenlernten und etwa die Parteibauten besichtigten; und dann erst die Kunstausstellung, so als sei sie eine logische Folgerung des Ersten, [...] nach dem herrlichen Leitspruch des Führers: ,Die Kunst ist eine zu Fanatismus verpflichtende Mission!

Dort fand wiederum ein „Kameradschaftsabend“ statt, der die „Luxemburger Künstler in eine Gesellschaft bekannter Münchener Künstler hineinführte.“ Empfangen wurden sie durch den Kreisverbandsleiter des VDA, den Ratsherrn Dr. Westermeier und den Oberbürgermeister. In München stieß schließlich auch Albert Perizonius, der Leiter der Außenstelle des Reichspropagandaamtes in Luxemburg, zur Gruppe hinzu. Dadurch wurde der dortige Aufenthalt politisch aufgewertet und ein propagandistischer Bezug zu zeitgleich andernorts stattfindenden kunstpolitischen Aktionen hergestellt. Perizonius überbrachte den luxemburgischen Künstler bei dieser Gelegenheit „die Kunde, daß ihre Werke mit der Berliner Ausstellung im November in den Gau Wartheland nach Posen verbracht und daß im kommenden Jahr Brüder aus dem Osten ihre Werke in Luxemburg ausstellen würden.“ Als Überraschung des Abends erschien ein „junges Mädchen mit großen blauen Augen“, Fräulein Schultz aus dem siebenbürgischen Hermannstadt, die ein „reines Luxemburgisch“ sprach, „wie es ihre Ahnen vor über 600 Jahren“ von Luxemburg in den Osten gebracht hatten.⁸²⁷ Der Maler Harry Rabinger nahm sich ihrer an und hielt ihr Bild in einer Zeichnung fest.

Abb. 60

Nach München erfolgte Station in Salzburg und auf der Zugspitze, wo die Gruppe aus der „Engheit ihrer heimatlichen Horizonte herausgenommen“ wurde.⁸²⁸ Im Anschluss wurde Norbert Jacques am Rande des „Dörfchens Schlachters“, unweit der „gesegneten Allgäu-Landschaft“ am Bodensee Besuch abgestattet. Der Schriftsteller wurde zu diesem Anlass auch künstlerisch verewigt. Während des zweitägigen Aufenthaltes in Düsseldorf, der die Reise

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ NB 1941/23.10.

⁸²⁷ Zur propagandistischen Verwertung von „erstaunlichen Gemeinsamkeiten“ zwischen Luxemburg und Siebenbürgen vgl. NB 1943/16.6. Zu einem Vortragsabend von Erwin Wittstock am 7.10.1943 erschien ein Bericht mit dem Titel *Kunde aus Siebenbürgen* (NB 1943/9.-10.10.).

⁸²⁸ NB 1941/23.10.

beschließen sollte, fand zuerst der obligatorische „Rundgang durch die schöne Stadt“ statt sowie die Besichtigung der Ausstellungen *Wiener Kunst in Düsseldorf* und der großen *Herbstausstellung Düsseldorfer Künstler*. Letztere Ausstellung, in der die „zu den Fahnen einberufenen Düsseldorfer Künstler“ geehrt wurden, widmete sich vor allem den „Künstler[n] und Soldaten“. Abends wurde die Gruppe im Künstlerverein „Malkasten“ durch VDA-Gauverbandsleiter Schäfer sowie von Düsseldorfer Künstlern, Architekten und Repräsentanten der NSDAP und des Staates begrüßt – an der Spitze der Landeshauptmann der Rheinprovinz Heinz Haake. In Köln wurden die Gäste von Hilgers, dem stellvertretenden Leiter des VDA-Gauverbandes Köln-Aachen, sowie Dr. Ludwig, dem Bürgermeister, begrüßt und zu einem Rundgang „durch das malerische Altköln“ eingeladen.

Diese erste Reise soll insgesamt 9.108,55 RM gekostet haben.⁸²⁹

In einem Bericht im Jahrbuch der GEDELIT 1941–1942 hielt Eugen Ewert fest:

Als im Oktober 1941 25 Kunstschauffende aus Luxemburg als Gäste des VdA einige süddeutsche und rheinische Kunststädte besuchten, da heimelte diese Menschen immer wieder die ausgeprägt-eigene „Atmosphäre“ an, die sie in den Künstlerheimen jener Städte vorfanden, so besonders im Münchner „Künstlerhaus“ und im „Malkasten“ Düsseldorf. Und aus diesem Erlebnis reiften in den Luxemburgern der Plan und der feste Entschluß, auch Luxemburg eine Stätte zu geben, die den Künstlern zum Stelldichein dienen und ihnen ein Heim sein könnte, eine Stätte, die bald die Atmosphäre einer richtigen Künstlerbleibe erhalten würde.⁸³⁰

Drei Kunstausstellungen wurden während der Fahrt besichtigt. Der Besuch der *GDK* in München scheint einen „Höhepunkt“ dargestellt zu haben – zumindest aus der Sicht der NS-Propaganda, die in diesem Zusammenhang festgehalten hat: „Starken Eindruck habe besonders die große Kunstausstellung in München auf sie [die Künstler] gemacht.“⁸³¹ Dennoch wurde über „diese große Kunstausstellung“, die „überhaupt im Mittelpunkt der Künstlerfahrt stand, nicht ein Wort verloren, da es überflüssig wäre“. Es wurde an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass „oft und eingehend [...] über diese Ausstellung in unseren Spalten geschrieben“ worden sei, und dass „zu dem, was aus berufener Feder floß, [...] ein Unberufener nichts hinzuzufügen“ brauche.

Abb. 61 und Abb. 62

Die teilnehmenden Künstler hatten die Propagandafahrt durch Zeichnungen dokumentiert. Es handelt sich dabei vornehmlich um Skizzen mit Feder und Tinte. Die Porträts der Abbildungen 59 und 60 verfolgen offenbar nicht den Anspruch einer naturgetreuen Wiedergabe der

⁸²⁹ AN Lux CdZ A-5-8-091/0112. Schreiben der GEDELIT an den VdA vom 05.11. 1941.

⁸³⁰ Kunstkreis Luxemburg 1941/42, S. 44.

⁸³¹ NB 1941/22.10.

porträtierten Person und offenbaren zudem einen leichten Hang zur Karikatur. Es sind lediglich die Umrisse der Gesichter gezeichnet worden, ohne räumliche Verortung. Die Namen sind mit demselben Strich krusiv niedergeschrieben worden, ohne die Feder abzusetzen. Die Porträts wirken hiermit karikiert und offenbaren zugleich einen ironischen Unterton. Der Betrachter bekommt den Anschein, dass die Stilmittel der bildenden Kunst sogar in der NS-Propaganda keineswegs rigide vorgegeben wurden und erlaubt gar die Schlussfolgerung, dass auf für die NS-Propganda bestimmten Ereignissen der Humor nicht ausgeschlossen war.

Zu der Reise wurde „zusammenfassend und schlußfolgernd“ gesagt:

Daß sie im Sinne unserer Einführung für alle Gäste überzeugend und zukunftsweisend war. Zukunftsweisend auch und besonders in diesem Sinne: daß die Zukunft im neuen Deutschland eine neue Artung Menschen kennen wird, die vielleicht nichtreiche und reiche, weniger und mehr materiell begüterte Menschen sein werden, daß es aber in einem Reiche von morgen nur noch Menschen geben wird, die alle die Höhepfade zu der Welt der Künste und überhaupt einer höheren Kultur schreiten werden. [...] Und wie ernst es der Führer mit seinen Worten über die neue idealistische Artung deutscher Menschen meint und wie sehr er bemüht ist, seine Zukunftsworte in die Tat umzusetzen, das lehrt und überzeugend die Kulturarbeit im Dritten Reich, und dann überzeugte die Deutschlandfahrt unserer Künstler alle Teilnehmer zutiefst.⁸³²

Eine weitere Reise fand im Spätsommer 1942, vom 30.08. bis 13.09., statt.⁸³³ Diesmal fanden zwei getrennte Fahrten statt. Eine „Gruppe I“ mit etwa 20 Teilnehmern trat am 30. August die Reise nach Würzburg an, am Dienstag ging es weiter nach Regensburg, anschließend über Linz an der Donau entlang bis hin nach Wien, das am Mittwoch erreicht wurde. Unter den Mitreisenden befanden sich die Künstler Jang Thill, Harry Rabinger, Mett Hoffmann, Alo Bové, Jacques Felgen und Emile Probst.⁸³⁴ Nach zweitägigem Aufenthalt war Graz die nächste Station und der Sonntag sollte in Klagenfurt verbracht werden. Am Montag war ein Empfang im Künstlerhaus München vorgesehen, wo beide Gruppen wieder zusammentreffen sollten. Die zweite Gruppe, zu der u. a. Jos Sünnen, Mathias Reckinger, Albert Kratzenberg und Aurelio Sabatini⁸³⁵ zählten, reiste über Nürnberg, München, Salzburg und Innsbruck, um schließlich wieder nach München zurückzukehren. Dort fand abermals die Besichtigung der *GDK* von 1942 statt. Auf dem Reiseplan standen des weiteren Lindau, Bregenz, Feldkirch, Hohenems, Konstanz, Stuttgart, inklusive des Besuchs der „Slowakei-Ausstellung“, sowie Straßburg am „Schlußtag“ mit dem obligatorischen Besuch des Münsters. Während dieser zweiten Künstlerfahrt kam es in Luxemburg am 31.8.1942 zum Generalstreik.

⁸³²Ebd.

⁸³³ NB 1942/29.–30.8.

⁸³⁴ ANLux CdZ-A-5-8 092.

⁸³⁵ ANLux CdZ-A-5-8 092.

Im Gau Moselland selbst wurde eine recht bescheidene Kunstpolitik betrieben, die vorerst jenseits der Mosel im Altreich stattfand. Das Ausstellungsjahr 1942 hatte eher bescheiden begonnen: Vom 15. bis zum 29. März wurde vom Kulturverband Gau Moselland in Verbindung mit der Stadt Wittlich im Saal des dortigen Kameradschaftshauses die *Kunstausstellung 1942* gezeigt. Diese sollte zwei Aufgaben erfüllen:

Zunächst wollen die heimischen Künstler mit ihr einen Schaffensbericht erstatten. Sie wollen zeigen, daß auch der Krieg den berufenen Künstler nicht hemmen kann, seiner Mission zu dienen, im Gegenteil, daß auch in der Härte des Existenzkampfes die deutsche Kunst gedeiht und gehegt werden muß, weil sie berufen ist, die letzten Kräfte und Werte zu offenbaren, um die das schicksalhafte Weltringen geht.⁸³⁶

Es handelte sich bei der Schau um eine „Kriegs-Ausstellung“, die sich den „starke[n] junge[n] Talente[n] der moselländischen Künstlerschaft widmete, die an der Front standen“, um dort „ihre Soldatenpflicht“ zu erfüllen. In diesem Sinne war „ihr Fehlen“ in der Ausstellung „spürbar“. Doch war anlässlich dieser Ausstellung auch „der Versuch gemacht“ worden, „das Kriegsgeschehen unmittelbar künstlerisch festzuhalten“, wie beispielsweise in den Zeichnungen Fritz Steins, die wie „vorzügliche Illustrationen zu einem Kriegsbuch“ gelesen werden können. Im gleichen Sinne war das Gemälde *Zerschossene Häuser* von Peter Krisam zu deuten. Die luxemburgischen Maler Harry Rabinger, der 1936 verstorbene „Joh. Jacoby“ sowie der Escher Bildhauer Professor Kratzenberg waren vertreten.

Ab dem Sommer 1942 fand jedoch eine Steigerung der kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen statt, die sich in den Dienst an der „Heimatfront“ einreihten. Zum einen fanden erstmalig sogenannte Kreistage der VdB in mehreren Orten statt, wobei auch die bildenden Künste einen wichtigen Propagandafaktor darstellten. Zum anderen kam es zur Errichtung weiterer kultureller Institutionen, die in den Augen der Besatzer eine beständige Kunstpolitik versprachen.

3.2.1.5 Die Rolle der bildenden Künste an den „Kreistagen“

Die sogenannten Kreistage waren im Nationalsozialismus „hohe Tage der Sammlung und Ausrichtung“ sowie auch „stolze Tage der Rückschau wie des zuversichtlichen Ausblicks“, an denen „die ernsten Arbeiten und die gigantischen Leistungen des Aufbaus in vielfältiger Form gebührenden Niederschlag fanden.“⁸³⁷ Die Kreistage der VdB und NSDAP sollten nicht

⁸³⁶ NB 1942/18.3.

⁸³⁷ NB 1942/28.5.

„ausschließlich der üblichen Schulungsarbeit“ dienen, sondern vielmehr „die seelischen Kräfte des Volkes wecken und das Bekenntnis des einzelnen zur Gemeinschaft, zu Adolf Hitler und [...] dem ewigen Deutschland“ vertiefen. Der Kreistag in der „alten Kulturstadt“⁸³⁸ Echternach vollzog sich vom 30.05. bis 07.06., der Kreistag in Diekirch vom 20. bis zum 28. Juni; jener in Esch-sur-Alzette vom 11. bis 19. Juli und der letzte in der Stadt Luxemburg vom 25.07. bis 02.08. 1942.

Die Bedeutung Echternachs für die nationalsozialistische Weltanschauung beruht nicht nur auf ihrem Status als „uraltes Siedlungsland“, sondern ebenso auf ihrer kulturellen Bedeutung seit dem frühen Mittelalter und den damit verbundenen „hervorragenden Kunstwerken“, die aus ihr hervorgegangen waren:⁸³⁹ „Wenige Städte dürfen sich eines künstlerisch so wertvollen mittelalterlichen Rathauses rühmen, wie Echternach in seinem sogenannten Dingstuhl besitzt.“ Dann wird auch der sogenannte „Prälatengarten“ aus der Zeit des Rokoko (1731) und die dort eingebettete Orangerie als „traumverlorene Schönheit des Rokoko“ verklärt.⁸⁴⁰ Anlässlich des Kreistags in Echternach wurde die bildende Kunst in die „Ausschmückung“⁸⁴¹ der Festlichkeiten mit einbezogen, nicht nur in Form einer Ausstellung in der Echternacher Abtei, sondern auch in der Herstellung von nationalsozialistischen „Dekorationsgegenständen“.⁸⁴² Die stimmige Kulisse der ältesten Stadt Luxemburgs fand ihre Vollendung schließlich durch die Natur des „Felsenlandes“, in das die Stadt „behäbig eingelagert“ erschien.

Das neuntägige Programm des Kreistages umfasste je einen Themenbereich pro Tag:

1. Tag, Sonnabend, den 30. Mai: Auftakt mit feierlicher Flaggenhissung auf dem Marktplatz in Echternach um 19 Uhr, daran anschließend um 21 Uhr ein Deutscher Abend mit der Feierstunde der Volksdeutschen Bewegung im Vereinssaal.
2. Tag, Sonntag den 31. Mai: Tag des Sportes.
3. Tag, Montag, den 1. Juni: Tag der Freude und der Arbeit.

⁸³⁸ NB 1942/30.-31.5.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Ebd.: Es sei angemerkt, dass diese Anlage von französischen Architekten geschaffen worden waren, das „Rokokoschlösschen“ selbst wurde mit großer Wahrscheinlichkeit nach den Plänen von Leopold Durand vollendet.

⁸⁴¹ NB 1942/19.5. Der Artikel vom Mai 1942 verrät zugleich die Vorlaufzeit der Vorbereitungen einer solchen Feier. Verantwortlich für die „Ausschmückung“ der „gesamten Stadt bzw. der Privathäuser“ in Echternach war der Ortsgruppenleiter (Huß). Die „Propaganda und Gesamtausschmückung einschl. der Säle“ übernahm der Kreisleiter (Decker).

⁸⁴² NB 1942/28.5.

4. Tag, Dienstag, den 2. Juni: Tag der Jugend.
5. Tag, Mittwoch, den 3. Juni: Tag der Kunst.
6. Tag, Donnerstag, den 4. Juni: Tag der Deutschen Frau.
7. Tag, Freitag, den 5. Juni: Tag der Wehrmacht.
8. Tag, Samstag, den 6. Juni: Tag der politischen Führung.
9. Tag, Sonntag, den 7. Juni: Tag der Gemeinschaft.

An diesem Tage wird der Kreistag seinen Höhepunkt erreichen, mit der Großkundgebung auf dem Abteihof. Es spricht Gauleiter Simon, anschließend Vorbeimarsch vor dem Gauleiter. [...]⁸⁴³

Zum Kreistag erschien eine Broschüre, die von zwei luxemburgischen Künstlern Théo Kerg und Jang Thill sowie vom Grafiker Emil Probst illustriert wurde. Während Kerg und Thill Zeichnungen von verschiedenen Ansichten Echternachs enthielten, oblag Probst die grafische Gestaltung der mit NS-insignien dekorierten Embleme wie etwa abgebildete Flaggenmotive.⁸⁴⁴ Ein wichtiger Bestandteil der NS-Propaganda war die Festarchitektur: Während in Echternach die Hauptveranstaltungen stattfanden, wurde auch in den anderen Gemeinden und Städten die notwendigen Vorbereitungen „zur würdigen Ausschmückung der öffentlichen Plätze, Straßen und Häuser“ getroffen.⁸⁴⁵

Abb. 63⁸⁴⁶

Anlässlich der Großkundgebungen, Kreistage, Appelle und anderen Feiern – es sei besonders auf den „Führergeburtstag“ hingewiesen – wurden immer wieder luxemburgische Künstler mit der Aufgabe betreut, die entsprechenden Ausgestaltungen zur Feststimmung durchzuführen. Sabine Behrenbeck betont in ihrer Studie *Festarchitektur im Dritten Reich* die Bedeutung ebendieser temporären Festbauten für die Forschung zur Kunst im Dritten Reich. Sie erwähnt, dass im Nationalsozialismus der Festarchitektur in „ausführlichster Weise“ Aufmerksamkeit in der Fachliteratur⁸⁴⁷ gewidmet wurde.⁸⁴⁸ Sie hebt hervor, dass den Künstlern bei der Herstellung von provisorisch errichteten Bauten „viele Freiheiten“ gelassen wurde. In der Sparte der Festarchitektur kann – Behrenbeck zufolge – zwischen „Festplatz, Feststraße

⁸⁴³ NB 1942/21.5.

⁸⁴⁴ Kreistag Echternach 1942.

⁸⁴⁵ NB 1942/22.5.

⁸⁴⁶ AVL LU 11 NS_294.

⁸⁴⁷ Unter diesen Publikationen ist das Werk *Das deutsche Bühnenbild 1933–1936*, eine NS-Publikation von Benno von Arent mit einem Vorwort des Reichsministers Goebbels, zu nennen.

⁸⁴⁸ Behrenbeck 1990, S. 201.

sowie der Sonderform „Lichtarchitektur“ unterschieden werden.⁸⁴⁹ Letztere sollte im besetzten Luxemburg nicht zum Einsatz kommen. Die überlieferten Bilddokumente von nationalsozialistischen Ausschmückungen zeigen das Repertoire, wie es auch im „Altreich“ üblich war.

Abb. 64 und Abb. 65

Bildende Künstler und Handwerker wurden zur Mitgestaltung hinzugezogen, um im „Einvernehmen mit dem Kreishandwerksmeister“ die „verschiedensten Handwerker des Kreises“ mit der Anfertigung von „Ehrenpforten und Pylonen usw.“ zu betreuen.⁸⁵⁰ Diese Dekorationsgegenstände gehen auf den „effektvollen Stil“ des Reichsbühnenbildners Benno von Arent zurück.⁸⁵¹ Während die Anbringung von „Fahnen, Girlanden und Grünschmuck“ durch die Stadtverwaltung besorgt wurde, wurde zur Ausschmückung der Privathäuser das „notwendige Tannengrün“ an die Bevölkerung verteilt.⁸⁵² Am Tag des „Auftaktes“ sollte „das gesamte Stadtgebiet ein einziges Flaggenmeer bilden“.⁸⁵³

Der Marktplatz und der Hof der „altehrwürdigen Abtei“, die als Mittelpunkt des Geschehens fungieren sollten, erfuhren eine ganz „besondere Ausschmückung“: „Hunderte von Fahnenfensterdecken, Fahnen und Flaggen sowie Girlanden und Grünkränze“.⁸⁵⁴

Die Kunstausstellung kann im Sinne der NS-Propaganda als eine direkte Anknüpfung an die „Malerschule“ Echternachs betrachtet werden.⁸⁵⁵ Eröffnet wurde sie unter dem Titel *Volk und Land an der Obermosel* durch den Kreisleiter Rüdiger Cresto⁸⁵⁶ am vierten Tag des Kreistagsprogramms. Die einleitenden Worte übernahm Landeskulturwalter Urmes. Ziel der Ausstellung war es, „von dem Reichtum künstlerischer Betätigung an der Obermosel und Sauer Zeugnis“ abzulegen, indem „heimische“ Maler „einen überzeugenden Beweis ihres Leistungswillens und ihres Könnens“ abliefereten.⁸⁵⁷ Die Kunstausstellung umfasste nicht nur „zeitgenössische“ Kunstwerke, sondern auch Werke F. Seimetz’, des „verstorbenen

⁸⁴⁹ Ebd., S. 202. Als Beispiel einer „Lichtarchitektur“ dient der sog. „Lichdom“, den Albert Speer aus zahlreichen Flakscheinwerfern „errichten“ ließ (vgl. auch Koop 2008, S. 122 f.).

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Ebd., S. 212.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ NB 1942/28.5.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ NB 1942/30.-31.5. Die „Malerschule“ von Echternach des 11. Jahrhunderts, mit der hier die Erschaffer des so genannten *Codex Aureus Epternacensis* gemeint sind, gilt hier im nationalsozialistischen Sinne als die „fruchtbarste und künstlerisch am höchsten stehende des gesamten Abendlandes“.

⁸⁵⁶ C. ist 1943 gefallen.

⁸⁵⁷ NB 1942/2.6.

Altmeisters der Obermosel“, dem der Maler N. Klopp „farbenreich und problematisch“ gegenüber stand.⁸⁵⁸ Auch Josef Sünnen war mit seinen „Themata, in abgeklärter und wohl ausgewogener Farbgebung“ vertreten. In J. Beckius Werken, u. a. im Ölgemälde *Winzer mit der Spritze*, erkannte der „Kritiker“ „eine sehr innige Sprache“, bei der die „Pinselführung“ sich in einer „endlosen Summe von Stimmungsbildern, die stets eng verwachsen mit der Mosellandschaft bleiben“, verdichten. Dieser Schaffensart schloss sich in einer „artverwandten Palette“ auch M. Reckinger in seinem Werk wie zum Beispiel *Ernte an der Sauer* an. Neben diesen „genauer“ beschriebenen künstlerischen Positionen werden im Artikel die anderen teilnehmenden Künstlern nur mit ihrem Namen erwähnt „Krisame [sic], Dornoff, Melsbach“ sowie als Gäste: „Matthias Hoffmann, Theo Kerg und Joh. Thill.“ Die Führung durch die Ausstellung übernahm abermals Dornoff.

Albert Urmes unterstrich „den Sinn dieser Kunstausstellung im Kriege“, indem er äußerte, „daß der Soldat an der Front und der Schaffende in der Heimat nicht für irgend ein Humanitätsideal kämpft und schafft, sondern für das deutsche Leben in seiner ganzen Vielheit und Mannigfaltigkeit und in seiner gewaltigen, alles umfassenden Totalität.“⁸⁵⁹

Abgerundet wurde der „Tag der Kunst“ in Echternach durch eine Darbietung des Moselland-Theaters. Zur gleichen Zeit wurden in den Orten Grevenmacher und Mondorf Filme und in Remich ein Sinfonie-Konzert aufgeführt.

Anlässlich des Kreistags in Diekirch 1942 wird der Ort in der Propaganda als „die Stadt zwischen den Landschaften“ oder als „Stadt des Übergangs“ beschrieben, weil sie das „fruchtbare Gutland“ von den „rauen Ardennen“ scheidet.⁸⁶⁰ Bei einen luxemburgischen Künstler wurde ein Plakat in Auftrag gegeben, das „gleichzeitig von Schönheitssinn zeugt und eine gute Werbung darstellt.“⁸⁶¹ Zum ästhetischen Wirken trugen wohl auch die „mächtigen Triumphbögen“ bei, die an den vier Eingängen der Stadt aufgebaut wurden.⁸⁶² In Diekirch wurde der „Tag der Kunst“ gewissermaßen durch den „Tag der Bauern“ ersetzt:⁸⁶³

Das Programm des Kreistags

Samstag, 20. Juni – Eröffnung des Kreistags in Diekirch

⁸⁵⁸ NB 1942/4.6.

⁸⁵⁹ Ebd.

⁸⁶⁰ NB 1942/20.–21. 6.

⁸⁶¹ NB 1942/11.6. „Ein Werbeplakat, das gleichzeitig von Schönheitssinn zeugt und eine gute Werbung darstellt, ein Entwurf des Künstlers Probst aus Luxemburg, wird ab 13. Juni an allen öffentlichen Plätzen, Säulen und Tafeln ausgehängt.“

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Ebd.

Sonntag, 21. Juni – Tag des Sportes
Montag, 22. Juni – Tag der Arbeit und der Kultur
Dienstag, 23. Juni – Tag der Jugend
Mittwoch, 24. Juni – Tag des Bauern
Donnerstag, 25. Juni – Tag der Frauen
Freitag, 26. Juni – Tag des Soldaten
Samstag, 27. Juni – Tag der Politischen Führung
Sonntag, 28. Juni – Tag der Gemeinschaft
Großkundgebung der Volksdeutschen Bewegung [...]⁸⁶⁴

Die zeitgleich stattfindende Kunstausstellung mit dem Titel *Volk und Kultur des Kreises Diekirch* fand im ehemaligen „Volkshaussaal“ statt, zeigte ab dem 22. Juni „Künstler aus dem Luxemburger Land“ und aus Diekirch mit Ölgemälden, Aquarellen und „Zeichnungen aller Art“.⁸⁶⁵ In der Schau, die sich passenderweise in jenem Saal befand, der dem Thema „Fortschritt“ gewidmet war, waren Werke folgender Künstler vertreten:

Werke von Dahlem, Wilz, E. Gaasch, Wasserbillig, Rüdiger Gerson, Diekirch, Franz Gillen, Echternach, Felix Gleis, Luxemburg, J. P. Gödert, Ettelbrück, Johann Greiveldinger, Diekirch, Hoffmann, Vianden, Kämmer, Wilz, Theo Kerg, Esch-Alzig, Niko Klopp, Remich, Johann Kaiser, Diekirch, P. Maas, Wilz, Neumann, Ettelbrück, Jang Thill, Esch-Alzig, W. Terwel, Hochwald und Olaf Wider, Grevenacher.⁸⁶⁶

Eingerahmt wurde die Schau wiederum von einer weiteren Veranstaltung, einem musikalischen „Volksabend“, der aus zwei Themen bestand, erstens, „Es bläst der Jäger“ und zweitens, „Des Volkes Lust und Leid“. Zudem wurde erstmals ein „Kleinkunstpreis“, der fortan jedes Jahr im Rahmen einer ähnlichen Veranstaltung oder einer „Kulturwoche“ vergeben werden sollte, verliehen. Er ging in der Form einer „Verleihungsurkunde“ aus den Händen von Gaukulturwalter Urmes und des Kreisleiters an den Maler R. Gerson.⁸⁶⁷ Ein solcher Preis hatte den Zweck, „aus der Zahl der schöpferischen Menschen einer bestimmten Gegend jene herauszugreifen und auszuzeichnen, die mehr arbeiten als die andern, die mehr wollen als die anderen und mehr können als die anderen“.⁸⁶⁸

Im Süden Luxemburgs lief der Escher Kreistag nach dem gleichen Schema wie die beiden vorausgegangenen ab. Samstags, den 11. Juli, mit einem „Tag der Arbeit“ beginnend, fand einige Tage später „Am Tag der Kunst“ erneut die Eröffnung einer Kunstschaus in der „Kreisberufsschule“ statt, diesmal unter dem Titel *Heimisches Kunstschaffen*. Anwesend waren Kreisleiter Diel und Schulleiter Kremer. In einem Rückblick auf die Zeit, „in der die

⁸⁶⁴ NB 1942/20.–21.6.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ NB 1942/23.6.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Ebd.

neue deutsche Kunst in Luxemburg durch systematische Propaganda in Verruf gebracht wurde“, führte J. Thill anlässlich der Eröffnung aus:

Der Ablehnung der volkhaften, Blut und Boden verhafteten neudeutschen Kunst stand in Luxemburg die Verhimmung einer pseudonationalen Kunst gegenüber. Der Redner ging näher auf die Entwicklung bis zu dem Tage ein, an dem endlich dank der Kraft des deutschen Schwertes auch die Luxemburger Kunst wieder die gesunden Voraussetzungen dafür erhielt, echt volkhaft zu werden.⁸⁶⁹

Die Ausstellung war die zweite, die ein „geschlossenes Bild der kulturellen Regsamkeit des Industriekreises Esch“ lieferte. Besonders hervorgehoben wurden Werke von verstorbenen Künstlern, wie etwa E. Mousset, dem „Altmeister der Industrieheimat“, und D. Lang mit einer Palette, die der des erstgenannten Malers „artverwandt [...]“ war. Mousset wurde u. a. attestiert, dass das „malerische Raffinement“ mit einer „leicht impressionistischen Untermalung“ seiner früheren Arbeiten in einzelnen Werken noch „durchklingt“ und sich dabei „souverän, ohne farbspielerisches Experiment und ohne übersteigerte Farbigkeit des abgeklärten Meisters“ erfüllt. Langs „malerische[s] Interesse“ erfüllte sich im „Kompositionellen“ in zwei Werken mit „pointillistischer Farbgebung, die doch über die Bedeutung flüchtigen Augenreizes“ hinausging.“

Im Anschluss ist von einigen „Stücken der lebenden Künstler“ in einer „Auswahl bereits bekannter Werke der Künstler Jang Thill, Theo Kerg, Corrent, Tissen, Nico Klopp“ die Rede. Besonderes Lob finden die bildhauerischen Arbeiten A. Kratzenbergs. Andere Plastiken von „Hulten, Sabatini und Weins“ werden als ansprechend bewertet. In der Escher Schau kam zusätzlich das Medium Fotografie in einigen „sehr wertvollen Fotoaufnahmen von Medinger“ zur Geltung.

Der Kreistag in der Hauptstadt stand ganz im Zeichen von Luxemburg, dem „Bollwerk des Westens“, wie ein Beitrag des völkischen Propagandisten Eugen Ewert im *Nationalblatt* offen legt. Darin wurde erneut die bedeutende historische und kulturelle Rolle Luxemburgs für die Nationalsozialisten hervorhoben:

Ernst und Größe

[...] soll als Beweis dafür das viel zu viel zitierte Goethesche Wort angeführt werden von soviel Größe und Anmut, von soviel Ernst und Lieblichkeit, die in Luxemburg gepaart seien? [...] Aber schon in diesem einfachen Wort des Dichters ist der Charakter dieser Stadt klar gedeutet, in seiner ganzen Eigenheit, die voller Gegensätze ist. Von Ernst und Größe erzählt in den alten Festungsüberresten jeder Stein, jeder Fels. [...] Als 1867 die Mauern der Lützelburg zu stürzen begannen, da hatte sich die Geschichte der Stadt als Festung erfüllt: Deutschlands stärkstes Bollwerk im Westen fiel mit seinen 23 Forts, 12 Bastionen, 35.000 Geviertmetern Kasematten, 23 Kilometern unterirdischen Festungsgängen,

⁸⁶⁹ NB 1942/16.7.

22 Toren. [...] Geschichte und Festungsanlage Luxemburgs sind von einer seltenen Großzügigkeit, die das Städtchen weit über sich selbst hinaushebt und ihm schon als Festung einst den Namen „Gibraltar des Nordens“ verdiente. [...] Und es verrät sich noch in Mauerruinen der fanatische Wille, mit dem besessene Fremdländische in dieses jahrtausendalte Bollwerk des Reiches immer wieder eine mächtige Stoßkraft gegen das Reich hineinkonstruieren wollten, auf daß die Feste, die ein Teil deutschen Lebens war, dem Reiche den Tod bringen sollte. War es so im geistigen Sinne nicht bis zu allerletzt, bis zum 10. Mai 1940, als Luxemburg zu den gefährlichsten propagandistischen Giftpfeilen gehörte, die der Westen auf des Reichen Herz gerichtet hatte? Deutsch war diese Stadt allezeit. [...] mit der weisen Betreuung des Chefs der Zivilverwaltung Gauleiter Gustav Simons begann Luxemburg schnell in allen seinen äußersten Zügen den welschen Firnis abzustreifen und wieder das einstige, offene und saubere Gesicht einer deutschen Stadt anzunehmen.⁸⁷⁰

In der Hauptstadt wurde vor der Ausstellungshalle auf Limpertsberg ein Aufmarschgelände neu gestaltet sowie Pylonen auf dem „Königsring“ aufgestellt.⁸⁷¹

Eine Ausstellung zu „Handwerk und Kunst“ wurde am 29. Juli in der Goetheschule⁸⁷² eröffnet. Es sei an dieser Stelle an die obigen Ausführungen zur Rolle der Verbindung zwischen dem Handwerk und den bildenden Künsten erinnert.

Abb. 66

Die Schau sollte darstellen „wie nahe verwandt diese beiden Begriffe sein können“.⁸⁷³ Denn: „Die Eigenart des Volkstums kann man weniger an den Werken der großen Kunst, als an den Schöpfungen des Kunsthandswerks mit ihrer Bindung an Volk und Boden ablesen.“ In der Ausstellung befanden sich „ein geschmackvoll hergerichteter Vorraum, [...] geschmückt mit Hoheitszeichen, Führerbüste, Brunnen und den Emblemen der verschiedenen Innungen“. Zudem überraschte der „mächtige Reichsadler von M. Hagen“. In den anderen Sälen befanden sich u. a. Radierungen und Bilder von Rabinger, Würth, Kessler, Hoffmann, Schaack, Bove, Thys, Kurth und Meer, Fotos von Kutter sowie „von Feltgen eine meisterliche Skulptur: der helmbewehrte Kopf des luxemburgischen Freiwilligen. Unmöglich, alles Schöne aufzuzählen.“

Die im Jahr 1943 veranstalteten Kreistage sind in der NS-Propaganda weniger hervorgehoben als im Vorjahr – allerdings mit einer Ausnahme: der Kreistag in Luxemburg. Eine seiner Kunstausstellungen fand im neu geschaffenen Kunsthause Luxemburg statt.⁸⁷⁴ Auf diese Schau soll weiter unten, im Rahmen der Ausführungen zum Kunsthause Luxemburg, ausführlicher

⁸⁷⁰ NB 1942/25.–26.7.

⁸⁷¹ NB 1942/22.7.

⁸⁷² Während der NS-Herrschaft wurde der *Staatlichen Oberschule für Jungen* (frühere Industrieschule) dieser Name zugewiesen.

⁸⁷³ NB 1942/22.7.

⁸⁷⁴ NB 1943/14.7. Ankündigung der Kreistage. Siehe auch Ankündigung mit Hitlerfahnenbild in: NB 1943/23.7.

eingegangen werden. Der Tag der Kunst sollte am 28.07.1943 stattfinden. Für die Region waren keine Kunstausstellungen vorgesehen.⁸⁷⁵

Im letzten Besatzungsjahr bildeten die Kreistage den Rahmen der letzten Demonstration der nationalsozialistischen Kulturpolitik. In diesem Sinne wurde ein Tag der Kultur im Allgemeinen gewidmet. Es ist keine Ausstellung in diesem Zusammenhang bekannt.⁸⁷⁶

3.2.1.6 Künstlerheime

Zeitgleich mit dem Abhalten der ersten Kreistage, kam es zur nationalsozialistischen Vereinnahmung weiterer Herrschaftssitze in den Dienst der Kultur und das Kunsthau Luxemburg wurde eröffnet.

3.2.1.6.1 Die Schlösser Fischbach und Senningen

Die großherzogliche Sommerresidenz Schloss Fischbach stand im Sommer 1942 „an entscheidender Schicksalswende.“⁸⁷⁷

Die „Dr. Josef-Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende“ betreute sogenannte „Künstlerheime“, in die jeder Gau „je 40 seiner kulturschaffenden Menschen zu einem dreiwöchigen Aufenthalt“ schicken sollte.⁸⁷⁸ Das Schloß Fischbach, das im 18. Jahrhundert „mit seinen festen Schutzmauern und lieblichen Gartenanlagen“ am Standort der „alten, zerstörten Burg“⁸⁷⁹ erbaut worden war, konnte „gewiß keine schönere und werhaftere Daseinserfüllung finden“, als in eine „ideale Heim-, Ruhe- und Schaffensstätte“ umgewandelt

⁸⁷⁵ NB 1943/27.7.

⁸⁷⁶ NB 1944/18.7. Kreistag Diekirch 4.–11. Juni 1944, Kreistag Luxemburg 30. Juli–6. August 1944.

⁸⁷⁷ NB 1942/30.6. Siehe auch Bildbericht in ML 1942/Juli-September.

⁸⁷⁸ Ebd.

⁸⁷⁹ Ebd. NB 1942/30.6.: Eugen Ewert schreibt in seinem Artikel *Schloß Fischbach an entscheidender Schicksalswende*: „Am Fuße der hängenden Siedlung liegen die Reste einer der ersten luxemburger Eisenhütten. Stolz aber in kleineren Maßen gehalten, erhebt sich das Schloß, das man modern nennen könnte, wenn es nicht so sehr Fortsetzung einer alten Burgradition wäre. Denn mit seinen festen Schutzmauern und lieblichen Gartenanlagen wurde es im 18. Jahrhundert dort erbaut, wo eine alte zerstörte Burg gestanden hatte, die schon 700 Jahre früher dagewesen war. Gleichsam aus den Ruinen des alten ist das neue Schloß erblüht. Das Haus Fischbach erlosch nach vier glanzvollen Jahrhunderten gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Das Erbtum ging zuerst an das Haus Schwarzenberg über, bei dem es bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts verblieb, dann an das Haus Cassal und schließlich reihum an mehrere andere Familien, bis es endgültig in die Privatdomänen Wilhelms II. von Holland einverlebt wurde. Das regierende Fürstenhaus richtete sich dort eine Sommerresidenz ein, die in neuerer Zeit naturgemäß ihren Sinn verlor.“ Er verweist allerdings auf keine Quelle für seine Beobachtungen.

zu werden.⁸⁸⁰ Es sollte das zweite Erholungsheim in „Großdeutschland“ werden, wo bisher nur eines bestand, in der Nähe von Rostock an der Ostsee.⁸⁸¹

Der „Ministerialdirektor“ und „Kämpfer und Künstler“ Hans Hinkel (1901–1960), Nationalsozialist der ersten Stunde und seit 1935 im RMVP als Sonderbeauftragter für „Kulturpersonalien“ zuständig, besuchte Luxemburg am 02.07.1942, um die Eröffnung der „Erholungsstätte für Kulturschaffende“ mit seiner Anwesenheit zu beeilen.⁸⁸² Am selben Abend lud der Kulturverband Gau Moselland zu einem Empfang ins Rathaus der Stadt Luxemburg ein. Bei der Einweihung des Schlosses wurden bereits die ersten Gäste empfangen, um für drei Wochen „hier einen freundlichen Aufenthalt“ zu finden.⁸⁸³

Und „aus dem Dienst an einem feudalen Egoismus wurde Dienst an der Gesellschaft“.⁸⁸⁴ In diesem Sinne wandte sich der Gaupropagandaleiter Urmes an den Generalsekretär der RKK:

Aus den überaus harten Bedingungen, unter denen die immer einsatzbereiten deutschen Künstler, die uns allen so vieles geben, schaffen, aus ihrer ganzen schweren Arbeitslage erwächst uns die Verpflichtung, ihnen eine besondere Fürsorge zu schenken. In diesem Sinne ist es richtig und notwendig und schön, daß wir [...] das herrliche Schloßchen Fischbach in die gute Obhut Ihrer berufenen Hände geben. Dabei erfüllt uns eine besondere Genugtuung, daß in dem neuen Heim solche Kulturschaffende aus allen Gauen Aufnahme finden sollen, die kriegsverwundet und bombengeschädigt sind oder die sonst wie durch ihren Einsatz an der Front und in der Heimat ihre Gesundheit geopfert haben.

Abb. 67 und Abb. 68

Ein weiterer Artikel des *National-Blatts* mit dem Titel *Kunst als politisches Erlebnis* hebt hervor, dass das nationalsozialistische Deutschland „Einrichtungen geschaffen hat, wie sie andere Länder, die sich eines regen Kulturlebens rühmen, nicht kennen.“⁸⁸⁵

Die Inneneinrichtung des „Erholungsheim[s] der Goebbelsstiftung für Kulturschaffende“ wurde durch eine „leihweise Überlassung von Gegenständen aus dem Stadtschloss Luxemburg“ bestritten.⁸⁸⁶ Es wurde ein Sonderbeauftragter für die „Verwaltung des grossherzoglichen Vermögens“ eingesetzt.⁸⁸⁷ Dieser führte mehrere Listen von

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ NB 1942/2.7. Siehe auch NB 1942/21.7.: Bei diesem Heim handelt es sich um Kühlungsborn, das etwa 40 Personen Platz bot.

⁸⁸² NB 1942/1.7. Ein Sonderbericht kündigt seinen Besuch an.

⁸⁸³ NB 1942/2.7.

⁸⁸⁴ NB 1942/3.7.

⁸⁸⁵ NB 1942/21.7.

⁸⁸⁶ AVL LU 11 NS _612.

⁸⁸⁷ Ebd./11b–42.

„Gegenständen“ aus dem großherzoglichen Hausrat, aus denen hervorgeht, dass „Teesieb“ oder „Sauciere“ „leihweise bis auf Widerruf“ zur Verfügung gestellt wurden.⁸⁸⁸

Abb. 69 und Abb. 70

Eine Beschreibung des Inneren bietet einen Einblick in die Art und Weise der Raumnutzung:

Die Vorhalle schmückt die Büste des Führers. Eine Doppeltreppe, muschelförmig geschwungen und mit schönem, kunstvoll geschmiedetem Geländer, führt in die oberen Geschosse. Die unteren Zimmer sind als Gesellschaftsräume eingerichtet. Das Schreibzimmer hat eine gemütliche Kaminecke, im Lesezimmer, das mit vielen bequemen Sesseln ausgestattet ist, sieht man die Anfänge zu einer Bibliothek, die in der folgenden Zeit vervollständigt wird. Ein besonders anheimelnder Aufenthaltsraum ist das danebenliegende „Blaue Zimmer“ nach seinen Wand- und Möbelbezeugen so genannt. Von hier aus hat man einen schönen Blick hinüber nach dem Dorf Fischbach, das sich unterhalb des Schlosses mit seiner Kirche und seinen sauberen Häusern an den Hang schmiegt. [...] Im Eßzimmer stehen eine gemeinsame Tafel und eine Anzahl Einzeltische, so daß jeder Gast wie es ihm gefällt, in großem oder in kleinem geselligem Kreise seine Mahlzeiten einnehmen kann, die übrigens – was heute besonders wichtig ist – durch Gemüse und Früchte aus dem Schlossgarten und hin und wieder wohl auch durch einen Kaninchenbraten bereichert werden können. [...] Die Schlafzimmer im ersten Stock und im Obergeschoß sind nett und wohnlich ausgestattet, zum großen Teil mit einem eigenen Badezimmer versehen, hell und luftig und mit einem schönen Blick über das Land.⁸⁸⁹

Angesichts der hier beschriebenen Idylle ist es nicht verwunderlich, dass einer der Gäste angegeben haben soll: „Wir fühlen uns wie die Halbgötter.“⁸⁹⁰ Dieser Ausspruch stammt angeblich von einem jüngeren Künstler, der als „Nachwuchs“ wegen seiner „großen Bedeutung eine besondere und sorgfältige Förderung“ verdiente. In einer Unterredung soll Hinkel angeführt haben, dass „Stichproben“ dieser „Kräfte hervorgeholt“ werden sollten, die eben diese Förderung verdienten. Dabei verwies er auf eine „Künstlersiedlung“ nach „neuzeitlichem Charakter“ in Berlin, das Kunstschaffenden ein „gemütliches Heim“ bot, und verriet, dass weitere in anderen Großstädten vorgesehen waren.⁸⁹¹ Ihre Erbauung war von der „Entwicklung der Kriegsverhältnisse“ abhängig.

Die „Kunstschaffenden“ stammten aus mehreren Kulturbereichen. Denn die „Dr.-Goebbels-Spende“ war eine „neue Schöpfung“, die alle vorangegangenen Stiftungen und Hilfswerke für Künstler umfassen und zentralisieren sollte.⁸⁹² Für die Stiftung war eigens ein Kuratorium

⁸⁸⁸ Ebd.

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ NB 1942/21.7.: Artikel Die deutsche Kunst verdient beste Fürsorge/Kunst als politisches Erlebnis von Alfred Neitzel.

⁸⁹¹ Ebd.

⁸⁹² Ebd. Im Bereich der Reichstheaterkammer bestand beispielsweise vorher die sog. „Dr.-Goebbels-Stiftung für Bühnenschaffende“ und ähnliche Einrichtungen gab es auch für die Reichskammer der bildenden Künste oder die Reichsmusikkammer. Durch einen Entscheid J. Goebbels waren auf Vorschlag von H. Hinkel alle Einrichtungen in eine „Spende für die Kulturschaffenden“ in ihrer Gesamtheit umgewandelt worden. Der Goebbels-Stiftung war zudem die „Schillerstiftung“, eine Stiftung zur Förderung des Opernnachwuchses, angegliedert worden. In diesem Zusammenhang wird auch die 1935 eingeführte „Spende“ *Künstlerdank* erwähnt, die alten und bedürftigen Künstlern eine zusätzliche Rente gewähren sollte.

einberufen worden, welchem – unter dem Vorsitz von Hinkel – mehrere Künstler sowie die Präsidenten und Geschäftsführer der verschiedenen Kammern innerhalb des RMVP angehörten. In diesem Sinne waren Ziegler, Breker und Gall Repräsentanten der RdbK in der Stiftung.

Es stand immer wieder prominenter Besuch ins Haus, wie beispielsweise der deutsche Schauspieler Heinrich George.⁸⁹³

Aus einem Bericht von Januar 1943 geht hervor, wie sich der Alltag der Gäste im „Erholungsheim Fischbach“ gestaltete:

Seit über sechs Monaten schicken alle Gaue im deutschen Westen, die Gau Moselland, Köln-Aachen, Essen, Düsseldorf, Weser-Ems, Westfalen-Nord, Baden, Westfalen-Süd, Westmark, Schleswig-Holstein regelmäßig ihre erholungsbedürftigen Kulturschaffenden – bevorzugt Bombengeschädigte – nach Fischbach. [...] Seit unserem letzten Besuch vor sechs Monaten haben manche Zimmer sich gewandelt; gute Fotoaufnahmen und von Gästen gemalte Kunstdarstellungen schmücken die Wände, aber nach einer ganz bestimmten Leitidee: die Bilder der einzelnen Gaue sammeln sich in bestimmten Zimmern an, und nach und nach erstehen durch diesen gageprägten Schmuck eigene Moselland- oder Westmark-Zimmer, Westfalen- und Hamburg-Zimmer, und die Gäste, die aus den betreffenden Gauen kommen, fühlen sich gleich daheim in dieser geschmackvoll heimatisch abgestimmten Atmosphäre.⁸⁹⁴

Aus dem selben Bericht geht hervor, dass die Räumlichkeiten des Schlosses sich als zu „eng“ erwiesen und dass in diesem Sinne das instand gesetzte Gebäude der Fischbacher Gendarmerie als „Haus Moselland“ zur Aufnahme weiterer Personen, insbesondere der Familien der „Kulturschaffenden“, dienen sollte.

Dasselbe galt auch für das Schloss Senningen⁸⁹⁵, das ab Mai 1943 zur Verfügung stand. Seine Kapazität sollte 50 Erwachsene und Kinder umfassen, wobei für letztere eine Betreuung durch eine „Kindergärtnerin“ vorgesehen war.⁸⁹⁶

Abb. 71

Eröffnet wurde es am 04.05. 1943 unter der Anwesenheit von Kratzenberg, Urmes, Diehl sowie SS-Standartenführer Walter Owens als Vertreter der Goebbels-Stiftung.⁸⁹⁷ Zur gleichen

⁸⁹³ 1942 NB 1942/28.9 und NB 1943/5.10.

⁸⁹⁴ NB 1943/29.1.

⁸⁹⁵ Vgl. hierzu: <http://www.niederanven.eu/content/view/41/43/lang/de/> (16.2.2010) Über die „kulturellen Aktivitäten“ im Schloss Senningen wurde nur selten Bericht abgelegt. Es fand keine derartige propagandistische Verwertung wie bei der großherzoglichen Sommerresidenz statt. So sind keine Fotoaufnahmen der Bilderdienste Herbert Ahrens, Tony Krier u. a. vorhanden. Auf obengenannter Internetseite ist neben einer aktuellen Aufnahme u. a. ein historischer Stich abgebildet. Einst Herrenhaus der Senninger Papierfabrik im 18. Jahrhundert, wurde es Ende des 19. Jahrhundert zum Schloss umgebaut, als die Papierfabrik aufgrund von wirtschaftlichen Schwierigkeiten abgerissen worden war. Auffallend an der Architektur, deren dazugehörige Gartenanlage im Stile einer englischen Parklandschaft konzipiert wurde, sind die starken neogotischen Einflüsse. Heute wird das Schloss als Konferenzhaus und Gästehaus der Regierung benutzt. (16.2.2010)

⁸⁹⁶ NB 1943/29.1.

Zeit eröffnete auch Schloß Klingenthal bei Straßburg seine Tore und in Fischbach war gerade der 500. Gast empfangen worden.⁸⁹⁸

Ein Schreiben der GEDELIT an den Leiter der LKK vom 18.05.1943 enthält Hinweise, dass im Schloß Fischbach „Misstände“ herrschen.⁸⁹⁹

3.2.1.6.2 Das „Stadtschloß“

Abb. 72

Über die Situation des großherzoglichen Schlosses während der nationalsozialistischen Besatzung gibt ein Bericht in einem Bildband zur Geschichte des *Palais grand-ducal*⁹⁰⁰ einen ersten Überblick, der mit der Entweihung des Palastes durch die nationalsozialistischen Machthaber eingeleitet wird:⁹⁰¹

L'administration civile nazie, fidèle à sa politique de germanisation du pays et de son annexion de fait au Reich, ne pouvait-elle pas s'intéresser à cette démeure, symbole de l'identité, de la souveraineté et de la liberté des Luxembourgeois? Ainsi, très tôt, la „Zivilverwaltung“ s'est penchée sur la question comment démythifier un bâtiment qui, à bon nombre de Luxembourgeois, inspirait une pensée pour la Souveraine en exil

Ein Bericht mit dem Titel *Das Schloß Luxemburg, eine Kulturstätte der Stadt* informiert über die nationalsozialistische Rezeption oder vielmehr Instrumentalisierung der großherzoglichen Herrschaftsinsignien:

Das ehemalige großherzogliche Schloß in Luxemburg, ein repräsentativer, großer Bau, ist durch den Entschluß des Gauleiters und Chef der Zivilverwaltung Gustav Simon vor kurzem in das Eigentum der Stadt Luxemburg überwiesen worden. Das Stadtschloß, in seinem älteren Teil ein würdiger Bau aus dem 16. Jahrhundert, atmet noch ganz die Atmosphäre kleiner Fürstenhöfe, wie wir sie auch in Deutschland vielerorts in den ehemaligen kleinen Residenzen kennen. So wie in Deutschland soll auch hier die geschichtliche Entwicklung nicht etwa zerschlagen, sondern in Gegenwart und Zukunft gepflegt werden. Das Schloß soll deshalb auf Anordnung des Gauleiters als Schlossmuseum erhalten bleiben, zumal, da es wertvolle Möbel und Gemälde birgt, die nach dem Kriege der Öffentlichkeit zugänglich

⁸⁹⁷ NB 1943/6.5.

⁸⁹⁸ Ebd.

⁸⁹⁹ ANLux CdZ A-5-8 133/0023.

⁹⁰⁰ Baldauff/Fixmer 1997: Dieser Bildband zum großherzoglichen Palast gilt als Standardwerk, da er nicht nur einen Bildband darstellt, sondern mit Grund- und Aufrisszeichnungen die verschiedenen Bauphasen veranschaulicht. Der Bau ist demzufolge in neun Phasen entstanden, wobei der Nordflügel als ältester Teil aus der Zeit der Renaissance stammt (1572). Im 18. Jahrhundert wurden drei Erweiterungen unternommen, wobei zwei auf 1742 und 1780 datiert sind. Die erste Änderung bedeutete die Vergrößerung des Baus entlang des Verlaufs der „Krautmarktstraße“; die zweite erfolgte mit der Errichtung des „Turms“. Im 19. Jahrhundert wurde die Abgeordnetenkammer 1859 als Südflügel fertiggestellt, die den Bau abschließt. Neben den vier Hauptbauphasen an der Straßenfront fanden im Innern sowie an der Seite zum Hof weitere Umstrukturierungen statt, die sich Ende des 19. Jahrhunderts sowie in den 1950er, 1970er und den 1990er Jahren vollzogen. Diese bedeuteten jedoch keine einschneidenden Veränderungen der Bausubstanz.

⁹⁰¹ Baldauff/Fixmer 1997, S. 92 f.

gemacht werden sollen. Die Erfahrung lehrt aber, daß ein solches Museum, allein auf sich gestellt, kein lebendiger Kulturfaktor in einer Stadt zu sein vermag. Es muß vielmehr als Kulturpflegestätte in die Kulturarbeit der Stadt hineinbezogen werden. Deshalb finden in dem sehr schönen Thronsaal des Schlosses besonders sorgfältig ausgewählte Kammermusikkonzerte statt. [...] Außerdem hat die Stadt in einigen behaglichen Räumen des Schlosses ein Heim der Kunstschaaffenden eingerichtet, in dem den einheimischen Künstlern Gelegenheit geboten wird, sich näher kennenzulernen und mit führenden Männern aus der Partei, der Verwaltung und der Wirtschaft Fühlung zu nehmen. Von Zeit zu Zeit werden dort entweder aus den Reihen der Kunstschaaffenden selbst oder von auswärtigen Künstlern oder Wissenschaftlern Vorträge gehalten, die dann in zwanglosem Beisammensein und gegenseitigem Gedankenaustausch vertieft und erweitert werden. Auch diese Einrichtung, die in ihrer Art vorbildlich ist, ist aus dem kulturellen Leben der Stadt nicht mehr wegzudenken. Es ist hierdurch erreicht, daß das Schloß lebendig in die kulturellen Bestrebungen der Stadt einbezogen ist und nicht nur als Museum einen Anziehungspunkt für Fremde bildet. So bedeutet die Übereignung des Schlosses an die Stadt eine wesentliche Bereicherung des in Luxemburg besonders starken kulturellen Lebens. Es ist schon jetzt ein kultureller Mittelpunkt geworden und wird es nach dem Kriege in weit größerem Maße werden.⁹⁰²

Ein Briefwechsel zwischen dem Oberbürgermeister und dem CdZ legt offen, dass schon im Juni 1942 erste Maßnahmen zur Übereignung des Palastes an die Stadt Luxemburg angelaufen waren.⁹⁰³ Hengst betont, dass eine „Prüfung der Verwendungsmöglichkeit des Schlosses“ ergeben hat, dass es für „die Einrichtung einer Verwaltung völlig ungeeignet“ war. Die Unterhaltungskosten der Nutzungsmöglichkeit des Schlosses als Museum wurden vom Stadtbauamt auf 48.000 RM beziffert. Aufgrund dieser hohen Kosten, empfiehlt Hengst die kostenlose Übereignung. Der Wert des Palastes wurde auf insgesamt 1.256.502 RM geschätzt, wobei sich diese Summe aus dem Verkehrswert des Grundstücks (329.850 RM) und der „Gebäulichkeiten“ (926.652 RM) zusammensetzt.⁹⁰⁴ Der Reichsminister der Finanzen in Berlin stimmte zu.⁹⁰⁵

Die Propaganda in den Kunstkreisen, vornehmlich im Kunstkreis Luxemburg, vollzog sich, wie bereits erwähnt, durch die Publikation von sogenannten Jahrbüchern. Darin wurden neben Berichterstattungen auch Beiträge von Schriftstellern untergebracht. Einem Bericht zufolge wurde im Jahrbuch 1942/43 ein Aufsatz Eugen Everts über die Kameradschaft der Kunstschaaffenden sowie eine Darstellung der Geschichte des „Stadtschlosses“ von Norbert Jacques veröffentlicht.⁹⁰⁶

⁹⁰² AVL LU 11 NS_14 Stadtschloss Luxemburg, undatiert, Verfasser anonym.

⁹⁰³ Baldauff/Fixmer 1997, S. 95 f.

⁹⁰⁴ Ebd., S. 96.

⁹⁰⁵ Ebd.: Mit folgendem Aktenvermerk LG 9 000 Lux. 1111 A. v. 26.9.1942.

⁹⁰⁶ AVL LU 11 NS_14 Stadtschloss Luxemburg.

Der Palast stellte für die Nationalsozialisten ein bedeutendes Attribut Luxemburgs in seiner Rolle als „Gibraltar des Nordens“⁹⁰⁷ dar. Stilistisch betrachtet weist der Bau in ihren Augen „einzigartige spanisch-maurische Stileinflüsse nördlich der Pyrenäen auf.“⁹⁰⁸

Die Übernahme des Stadtschlosses durch die Nationalsozialisten wurde mit einer musikalischen Darbietung untermauert. Im Erdgeschoß sollten fortan Konzerte aufgeführt werden, während im Keller des Mittelbaus von 1742 die Künstlerkameradschaft einzog, um Vorbildern des „Altreichs“ nachzukommen:⁹⁰⁹

Alle deutschen Städte, denen im Kulturleben eine besondere Bedeutung zukommt, haben ihre Künstlerheime, die z. T. wie das Künstlerhaus in München, der Malkasten in Düsseldorf oder das Künstlerheim der Grazer bereits eine ganz eigene Berühmtheit erlangt haben.[...] Daß dieses schöne Heim zustande kam, sei vor allem dem Chef der Zivilverwaltung [...] zu verdanken, der der Stadt das Schloß schenkte unter der ausdrücklichen Bedingung, daß es eine Kunstabstätte werde. [...] Aus dieser Verpflichtung heraus ist nun in diesen schönsten Räumen Luxemburgs unsern Künstlern ein Heim geschaffen worden in das sie jede Zeit einkehren können zum stillen, beschaulichen Zusammensein im kameradschaftlichen Kreise.⁹¹⁰

Bereits im Herbst 1941 vor der Übergabe an die Stadt wurde beabsichtigt, eine Gaststätte im Palast einzurichten, wie aus einem Schreiben des Stadtbaurats Hubert Ritter an den CdZ hervorgeht: „Die Stadt Luxemburg beabsichtigt, in den oberen Stockwerken des Großherzoglichen Schlosses ein Schloßmuseum, im Erdgeschoß ein Restaurant einzurichten.“⁹¹¹ Als weitere Einrichtung wurde am 28.12.1943 die sogenannte „Schlossschenke“ eröffnet. Das Architekturbüro Alo Bové wurde mit der Herstellung von Entwürfen für die geplanten Umbaumaßnahmen betreut.⁹¹²

Abb. 73 und Abb. 74

⁹⁰⁷ Siehe hierzu den Aufsatz Sonja Kmec' in: Kmec/Majerus/Margue/Péporté 2007, S. 267 f. Kmec geht auf den doppelten Sinngehalt des Begriffs „Gibraltar des Nordens“ ein, indem sie die Assoziationen „Glauben an die Uneinnehmbarkeit eines gewaltigen Felsens als auch die Angst einer Bedrohung von außen“ nebeneinander stellt. Zugleich stellt sie die Verbindung zum nationalen Motto „Mir wölle bleiwen, wat mir sin“ her. Der Begriff selbst hat Kmecs Beobachtungen zufolge einen mehrfachen Ursprung: Sie verweist zuerst auf die Beschreibung eines hohen Mitglieds des Wohlfahrtausschusses der Frz Besatzer von 1795, Lazare Carnot, der Luxemburg als „stärkste Festung Europas nach Gibraltar“ bezeichnet (zit. N. Engelhardt, Friedrich Wilhelm, Geschichte der Stadt und Festung Luxemburg, Luxemburg 1850 (Neuafl. 1979), S. 14.) Zudem verweist sie auf einen Aufsatz des „jungen Jean-Pierre Koltz“ der den Namen „Gibraltar“ erstmals in einer Veröffentlichung nennt (vgl. WM 1938/6 S. 291 f.) (In der Ausgabe der Monatsschrift für deutsche Kultur *Westmark* vom März 1938 ist ein Aufsatz J.-P. Koltz' über die Stadt und frühere Festung Luxemburg in ihrer Funktion als „Gibraltar des Nordens“ enthalten.)

⁹⁰⁸ NB 1942/4.12.

⁹⁰⁹ Ebd.

⁹¹⁰ NB 1942/ 12.–13.12.

⁹¹¹ Baldauff/Fixmer 1997, S. 94.

⁹¹² Diese Pläne, Grundrisse sowie Skizzen zu Einrichtungsgegenständen werden in den Archives de la Ville de Luxembourg verwahrt.AVL LU 60.1.8_43

Im März 1944 wurde anlässlich einer Sonderveranstaltung der Kameradschaft der Luxemburger Künstler angekündigt, dass die „stil- und stimmungsvollen Räume“, die der „Kameradschaft im Kunstkreis Luxemburg“ am 16.12.1942 im „Stadtschloß“ als Heim übereignet worden wären, sich schon bald als „zu klein“ erwiesen hätten und dass „folgerichtig“ Umbaupläne zur Schaffung von zusätzlichen Räumen geschaffen würden.⁹¹³ „Die im Hinblick auf die kriegsbedingten Schwierigkeiten natürlich nur improvisiert durchgeführten Umbauarbeiten konnten gerade rechtzeitig fertiggestellt werden für die festliche Zehnjahresfeier des Kunskreises Luxemburg.“⁹¹⁴

Als Ausstellungsort hat das großherzogliche Palais nur einmal gedient: anlässlich einer Fotoausstellung mit dem Thema „Die Schöne Stadt“ im Mai 1943.⁹¹⁵ In den Herrschaftshäusern fanden somit keine öffentlichen Kunstausstellungen in Luxemburg statt.

3.2.1.7 Lehrschauen

Es wurden im Stadt- und Landgebiet auch einige Ausstellungen durchgeführt, die keinen explizit ästhetischen Anspruch verfolgten. Dabei handelte es sich um propagandistische „Lehrschauen“, deren Themen vor allem die für Luxemburg relevanten Berufsstände betrafen. Anlässlich des Kreistages 1942 fanden beispielsweise Schauen mit Titeln wie *Landwirtschaftliche Lehrschau* im Vereinshaus in Grevenmacher oder *Deutsche Werkstoffe* in einem Hotel in Wasserbillig statt. Erstere widmete sich den Leistungs- und Produktionssteigerungsmöglichkeiten innerhalb des Bauern- und Winzertums. Dabei wurden sowohl Maßnahmen der „Marktordnung“ oder der „Schädlingsbekämpfung“ vorgeführt als auch „vorbildlich schlicht und geschmackvoll eingerichtete Bauernstuben“ auf Abbildungen präsentiert.⁹¹⁶ Die andere Schau stellte einen Leistungsbericht darüber dar, in welchem Maße „es dem deutschen Erfindergeist gelungen“ war, die Produktion von „fremden“ und „geeigneten“ Rohstoffen“ auszubauen.⁹¹⁷ Zur ideologischen Indoktrinierung zählten auch

⁹¹³ NB 1944/4.–5.3.

⁹¹⁴ Baldauff/Fixmer 1997, S. 108.

⁹¹⁵ Baldauff/Fixmer 1997, S. 102. Die Ausstellung fand vom 16. bis zum 23. Mai statt.

⁹¹⁶ NB 1942/2.6.

⁹¹⁷ NB 1942/4.6.

Betriebsappelle im Rahmen des dritten Programmpekts des Kreistags, am „Tag der Freude und Arbeit.“⁹¹⁸

Zudem waren Lehrschauen im großen Stil vorgesehen, d. h. solche, die als Wanderausstellungen aus Deutschland kamen. Als Beispiel wäre hier die Schau *Wirtschaftsgemeinschaft Europa* zu nennen, die ab Februar 1943 im Elsaß, Lothringen und Luxemburg gezeigt wurde.⁹¹⁹

3.2.1.8 Import einer Propagandaausstellung

Die Propagandaausstellungen, von denen ebenfalls einige als Wanderausstellungen konzipiert waren, wurden auch in besetzten Ländern gezeigt. So wurde im Sommer 1941 von einer „antijüdischen“ Ausstellung in Paris berichtet.⁹²⁰

Nur eine einzige Propagandaschau, das *Sowjetparadies*, wurde aus dem „Altreich“ importiert und konnte vom 06.12.1942 bis zum 03.01.1943 in den Ausstellungshallen auf Limpertsberg in Luxemburg-Stadt zu einem Eintrittspreis von 0,35 RM besichtigt werden. Bereits Monate vor der Eröffnung der Schau wurde die Öffentlichkeit mit antisowjetischer Propaganda auf die Ausstellung vorbereitet. Dies belegt ein im *Nationalblatt* im Juni 1942 erschienener Frontbericht eines „Freiwilligen“ aus Russland mit dem Titel: *Luxemburger erleben das Sowjetparadies*. In diesen Zeilen beklagt sich der Soldat über das „Elend“, die „Not und Trostlosigkeit“, die die „bolschewistischen Machthaber mitsamt ihrem Anhang, den Juden, über dieses Land gebracht“ haben sollen:

Ob Kolchosebauer, ob Arbeiter, ob Angestellter, überall das gleiche Los: Schmutz, Elend, Trostlosigkeit, Stumpfheit und Trägheit. [...] Das unheilvolle Wirken des Sowjetregimes ist schuld an dieser Verwahrlosung und Gleichgültigkeit des Volkes, denn jedes persönliche Interesse wurde ihm genommen. Moderne Arbeitssklaven ohne jedes Recht, ohne eigenen Willen hat man aus ihnen gemacht, die morgen vielleicht schon verbannt, verschickt oder erschossen werden. So nimmt eigentlich diese Kulturlosigkeit nicht wunder, sie ist bedingt und gewollt durch die Unmöglichkeit, bessere Lebensbedingungen zu geben und höhere Kulturwerte zu schaffen, indem man den Wohnsitz bolschewistischer Theorie in die Praxis um zusetzen versucht. Neben diesen „Segnungen des Sowjetparadieses“ begegnen wir in fast jedem Ort den Spuren bolschewistischer Propaganda. Aber der

⁹¹⁸ Ebd.: In Echternach und Grevenmacher fand dementsprechend ein Gemeinschaftsappell der öffentlichen Betriebe statt.

⁹¹⁹ NB 1943/25.1.

⁹²⁰ NB 1941/6.–7.9.

reinste Kitsch, hohl, reklamehaft, die Landschaft verunzierend, abstoßend. Auch die Parteibauten sind, ob schon mächtig und modern, von billigem Schund hergestellt.⁹²¹

Auch nach Ende dieser Schau, sollte die Öffentlichkeit durch solche Berichte weiterhin mit „antibolschewistischer“ Propaganda versorgt werden, wie der Brief eines „luxemburgischen Gefreiten“ mit dem Titel *So sehe ich das Arbeiterparadies* veranschaulicht.⁹²²

Abb. 75 und Abb. 76

Schließlich wurde die Schau folgendermaßen angekündigt:

„Die Zustände in diesem Paradis der Arbeiter und Bauern kann man einfach nicht beschreiben, das müsstet ihr selbst gesehen haben‘, so heißt es in den Briefen unserer tapferen Soldaten immer wieder. [...] In dieser Ausstellung bilden Fotos, graphische Darstellungen und Modelle nur die Ergänzung des umfangreichen Tatsachenmaterials, das in Luxemburg wieder aufgebaut wurde, wie es in der Sowjet-Union vorgefunden worden ist. Bauernhäuser, Arbeiterhäuser, Wohnungseinrichtungen, Bekleidungsstücke, Einrichtungsgegenstände zeigen im Original das unvorstellbare Elend, in dem die Bevölkerung dieses Paradieses der Arbeiter und Bauern zu leben gezwungen war.“⁹²³

Ein weiterer Artikel anlässlich der Eröffnung bezeichnet sie als „wertvolle Aufklärungsschau“, die aufzeigt, „wie sehr das, was die Sowjets in den Jahrzehnten ihres Terror- und Blutregimes in nach außen gigantischen Ausmaßen aufgebaut haben, nichts ist als eine verführerische Fassade, die einen großen Bluff verbirgt.“⁹²⁴ Ferner heißt es:

Die Architektur war und ist stets ein untrügliches Kennzeichen für die Art, Größe und Fruchtbarkeit einer herrschenden Idee. Wenn wir die Sowjetarchitektur betrachten, dann suchen wir vergeblich nach der neuen, großen und fruchtbaren Idee, die der Bolschewismus zu bringen vorgab. Wir suchen vergeblich nach Stiloffenbarungen, die so neu und typisch wären, daß der Bolschewismus sie als seine ursprüngliche Schöpfung bezeichnen könnte.

Diese Schimpfrede auf die sowjetische Architektur beansprucht den größten Teil des Berichtes.

Zu den wenigen bildlichen Dokumenten dieser Ausstellung gehören Presse-Fotos⁹²⁵ Herbert Ahrens‘, aber es hat sich auch eine Grundrisszeichnung erhalten⁹²⁶, in der die Gesamtgliederung erkennbar ist und die somit als Grundlage einer Beschreibung dienen kann.

Abb. 77

Auf dem gezeichneten Grundriss im Maßstab 1:200 lässt sich ein Besichtigungsablauf erkennen. Unmittelbar am Eingang führte er nach rechts in einen Raum mit Diorama, das dem

⁹²¹ NB 1942/3.6.: Der abgedruckte Brief ist wie folgt unterzeichnet: „Mit vielen herzlichen Grüßen und Heil Hitler! Ihr Soldat Johann Dell.“ Über diesen Mann liegt keine Biografie vor.

⁹²² NB 1943/1.6.

⁹²³ NB 1942/3.12.

⁹²⁴ NB 1942/5.–6.12.

⁹²⁵ Originale Aufnahmen zur Ausstellung sind zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Untersuchung nicht bekannt.

⁹²⁶ Spang 1992.

Besucher angeblich den Reichtum des Ostens vor Augen führen sollte. Im nächsten Raum waren die Darstellung des Judentums mit Attributen sowie der „Blutrausch“ mit den Elementen „Hunger“, „Greuel“ und „Morde“ aufgebaut. Danach folgte die Darstellung Lenins und seiner „Scheinfassade“, die u. a. mit den Charakteristiken „Baugigant“ und „Prolet“ versehen war. Der Weg führte danach über die „Sowjetarmee“ direkt in die „Kolschose“ zu dem „Bauer“. Dann lud der dunkle G.P.U.-Keller⁹²⁷ den Gast in seine „Folterkammer“ und „Todeszelle“ ein, um ihn anschließend in ein „Kino“ zu entlassen sowie zu den Stationen „Minsk“, „Stadt Sowjet“ und „Kulturpark“ zu führen. Über einen Vorraum beziehungsweise Zwischenraum gelangte man in den letzten Ausstellungsraum mit der Überschrift „Europa tritt an“. Von dort aus gelangte man zum Ausgang.

Die Presse bildet die einzige Informationsquelle, was die Organisation und die Gestaltung der Ausstellung betrifft. Wir erfahren, dass von der Reichspropagandaleitung der NSDAP und der Außenstelle des RPA (Reichspropagandaamtes) beim CdZ durchgeführt wurde. Merkwürdigerweise wird die Propagandaausstellung in den *Kulturpolitischen Blättern Moselland* weder erwähnt noch fotografisch dokumentiert, weder in einer Vorschau, noch als Rückblick. Die Zellen- und Blockleiter der VdB besorgten den Vorverkauf der Eintrittskarten.

Diese Schau hatte zuvor vom 09.05. bis zum 21.06.1942 im Lustgarten in Berlin stattgefunden. Dort übernahm das Amt Ausstellungen und Messen im Hauptamt Propaganda der Reichspropagandaleitung der NSDAP die Planung unter der Leitung Paul Boettchers. Ausgestaltet wurde sie vom Institut für Ausstellungstechnik und „Bildstatistik“ aus Wien unter der künstlerischen Leitung des akademischen Malers Otto Jahn. Die Berliner Schau wurde vom Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda unter der Direktion Helmut Könickes durchgeführt.⁹²⁸

Christoph Zuschlag verzeichnete in seiner Studie einen Anstieg der „antibolschewistischen“ Ausstellungen vor allem nach Beginn des Krieges gegen die Sowjetunion. Die Schau *Sowjetparadis* wurde ihm zufolge in drei verschiedenen Versionen in mehreren Städten, „auch in den besetzten Ländern“, gezeigt.⁹²⁹ Um welche Version es sich in Luxemburg handelte, konnte bislang noch nicht festgestellt werden. Christoph Kivelitz' hat die These aufgestellt, dass das NS-System

⁹²⁷ Glawonje-Politscheskoje-Uprawlenije, ein Geheimdienst der Sowjetunion.

⁹²⁸ Kivelitz 1999, S. 563.

⁹²⁹ Zuschlag 1995, S. 308.

[...] in der Aufbauphase zur Inszenierung von Propagandaausstellungen auf Methoden [rekurrierte], die vom Bauhaus, zum Teil auch vom Konstruktivismus sowjetischer Prägung, entwickelt worden waren, um die Inhalte und Zielsetzungen der Eugenik und „Volkshygiene“ in einer wissenschaftlichen Argumentation zu popularisieren oder auch den technischen und wirtschaftlichen Aufschwung des Landes anschaulich zu vergegenwärtigen. Zudem verweist er auf eine wichtige Eigenschaft, die die Modulierbarkeit einer solchen Ausstellung aufzeigen soll: „Der Anspruch auf wissenschaftliche Sachlichkeit und Exaktheit trat hinter emotionalisierenden Schaueffekten zurück, so daß das Medium populistischer und für ein Massenpublikum attraktiver wurde.“⁹³⁰

Der Begriff „Sowjetparadies“ hat in der NS-Propaganda eine ebenso vage Bedeutung wie „Bolschewismus“.⁹³¹

In einem Artikel erscheint die Information über die Ehrung des zehntausendsten Besuchers, einer „Fliegergeschädigten aus Köln“, und dazu erneut der Verweis darauf, dass die Ausstellung „den sowjetischen Alltag in der richtigen Weise wiedergibt“.932 Diese Bestätigung beruht auf der Aussage eines Frontsoldaten aus dem Osten, der die Schau besuchte. Über die Rezeption der Schau in der luxemburgischen Bevölkerung ist nichts bekannt, nicht einmal in verfälschter Form. Bemerkenswert erscheint jedoch die Tatsache, dass zur gleichen Zeit, am 06.12.1942, das großherzogliche Palais „in den Dienst der Künste gestellt“ wurde und zugleich das Kunsthause Luxemburg seine Türen öffnete.

3.2.1.9 Kunsthause Luxemburg

Der Eröffnung des Kunsthause kam in der „Kunstentwicklung im Gau Moselland“ in „dreifacher Hinsicht“ eine „hervorragende kulturgeschichtliche Bedeutung“ zu: in der Einweihung des Kunsthause selbst, in der Eröffnung der *Winterausstellung 1942/43* sowie in der Verleihung des *Kunstpreises Moselland*.⁹³³ Beim Gebäude selbst handelte es sich um ein

⁹³⁰ Kivelitz 1999, S. 342.

⁹³¹ Zuschlag 1995, S. 300: C. Zuschlag bezeichnet den „Bolschewismus“ als „Konstrukt“, das aufs Engste mit nationalsozialistischen Antisemitismus und Rassenwahn verbunden ist. Dies belegt die Kombination „jüdisch-bolschewistisch“, wie sie Goebbels in seiner antisemitischen Kampagne 1935 bis 1938 in seinen zahlreichen Reden und Artikeln deklamierte.

⁹³² NB 1942/16.12.

⁹³³ NB 1942/5.–6.12. Die Verleihung dieses Preises blieb einzigartig. Im Februar 1943 ordnete Goebbels durch ein Rundschreiben an, von der „Neuschaffung“ von Kunstpreisen für die „Dauer des Krieges“ abzusehen (siehe hierzu AN Lux CdZ A-5-8-040/0036: Rundschreiben 40/16 vom 24.2.1943).

ehemaliges „städtisches Kaufhaus“ – genauer gesagt, das unter jüdischer Leitung geführte Kaufhaus *À la Bourse* –, das zu einer „innen und außen geschmackvoll gewandeten Kunstausstellungsstätte“ umgestaltet wurde.

Aus einer Aktennotiz an den Oberbürgermeister Hengst geht hervor, dass der Kulturverband Gau Moselland das Gebäude von der jüdischen Vermögensverwaltung zugewiesen erhielt und aufgrund „der dort herrschenden relativ günstigen Lichtverhältnisse“ beschloss, „diesen jüdischen Zweckbau zu einem ‚Kunsthaus‘ zu ernennen.“⁹³⁴

Sein Sinn und seine Bedeutung

Auf einmal ist Luxemburg in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstmenschen nicht nur des Gaugebietes Moselland, sondern des ganzen deutschen Westens gerückt. Wo früher auf altem deutschen Boden das Maler- und Bildhauerschaffen bestenfalls in einem der spärlichen und natürlich westlich ausgerichteten „Salons“ buchstäblich unter Ausschluß der Öffentlichkeit gezeigt wurde, ist nun ein großes, schönes Kunsthause erstanden, das als Dauerausstellungsstätte über Luxemburg hinaus die bildende Kunst des ganzen Gaues Moselland und sogar, in Sonderschauen, auch des übrigen Reiches vermitteln soll. Der Gaukulturverband Moselland hat mit diesem Kunsthause [...] eines seiner hohen Ziele verwirklicht, das im Rahmen einer großzügigen Gauarbeit, von der auch dieses Kunsthause ein Teil der Erfüllung ist, zugleich die glückliche Fortsetzung der kulturellen Aufbauarbeit im heimgekehrten Luxemburg bedeutet.⁹³⁵

Der Gau Moselland besaß offenbar eine „Vielzahl guter bildender Künstler“, die „zum Teil reif“ für die „größten Ausstellungen“ waren. In diesem Sinne wurde für die Zukunft ein in regelmäßigen Abständen stattfindendes Ausstellungsprogramm vorgesehen. Die „besten Leistungen dieser Künstler“ sollten zuerst „außerprogrammäßig in der Winterausstellung 1942/43 [...]“ gezeigt werden. Anschließend sollte fortan eine „Frühjahrtausstellung“ und eine „Herbstausstellung“ eröffnet werden. Aus einem Presseausschnitt geht hervor, dass die Ausstellungen auf drei Etagen stattfanden.⁹³⁶

Als Leiter des Kunthauses wurde der bereits im Rahmen der Organisation der Gau-Ausstellungen aktive Trierer Maler Dornoff eingesetzt.⁹³⁷ In „Ergänzung“ zum „nunmehr fertiggestellten Kunsthause als der Schau- und Vermittlungsstätte des geschaffenen Kunstwerkes“ wurden in Luxemburg auch „Werkstätten für das zu schaffende Werk“ zur Verfügung gestellt, „und zwar Atelierhäuser“.

Bis zum Frühjahr wird das erste dieser geplanten Kunstateliers stehen, in dem Fremenzimmer den Künstlern Wohnung und ein großes Atelier ihnen Schaffensstätte sein werden. Dieses Atelierhaus wird die Künstler aus dem Gau aufnehmen, dazu aber auch Gäste aus dem Altreich, denen die Möglichkeit

⁹³⁴ ANLux CdZ A-5-8 104/000.

⁹³⁵ NB 1942/5.-6.12.

⁹³⁶ NB 1943/20.10.

⁹³⁷ Ebd.

geboten wird, moselländische Landschaft zu gestalten. In je einem Bildhauer- und Maleratelier wird für den begabten Nachwuchs die Möglichkeit der Fortbildung durch berufene Lehrkräfte geboten.

Zudem wurden auch andere Ausstellungen angekündigt, darunter die sich bereits in Planung befindende, oben dargestellte Schau wartheländischer Künstler, die Luxemburg Ende Mai 1943 erreichen sollte.⁹³⁸

Im Kunsthause sollten zwei große Jahresausstellungen mit „gaueigenen“ Künstlern veranstaltet werden, wohingegen die „übrige Ausstellungsarbeit“ mehr auf die Kunstkreise verlagert werden sollte, mit sogenannten „landschaftsgebundenen Ausstellungen“.⁹³⁹ Eine große „Wanderschau“ als „Qualitätsausstellung“ sollte aber weiterhin bestehen bleiben und in zehn „größeren Orten“ des Gaugebiets, aber „ohne Koblenz, Trier und Luxemburg“ gezeigt werden.

Die Eröffnung des Kunsthause schreibt sich wiederum in den propagandistischen Kontext der bereits hervorgehobenen Beziehung zwischen Ost und West ein:

Anschaulicher konnten sich die beiden Welten, die sich heute am Ostrand Europas in abgrundtiefer Gegensätzlichkeit auf Tod und Leben gegenüberstehen, nicht darbieten als in diesen Tagen im Bereich der Stadt Luxemburg. Auf dem Limpertsberg öffnete am Samstag die dokumentarische antibolschewistische Ausstellung „Das Sowjetparadies“ einen erschütternden Blick in die Furchtbarkeit und Trostlosigkeit eines der Entmenschung und dem Ungeist brutal preisgegebenen Volkes. Am Nachmittag des gleichen Tages vollzog der Gau Moselland im Stadttheater Luxemburg unter den Klängen der großen deutschen Meister Beethoven und Liszt eine Ehrung der vielfältig und erfolgreich schaffenden Kunst des moselländischen Grenzraumes. Der Kulturverband des Gaues übergab das neugeschaffene Kunsthause Luxemburg und die repräsentative Ausstellung der bildenden Künstler des Mosellandes der Öffentlichkeit.⁹⁴⁰

Anlässlich der ersten Ausstellung im Kunsthause mit dem Titel *Ausstellung Moselländischer Künstler*, an der 74 Künstler mit insgesamt 260 Werken vertreten waren, darunter 26 Luxemburger, wurde der *Kunstpreis Moselland* gleich an zwei Personen verliehen, einerseits an den Trierer Dichter Hans Maria Lux, andererseits an den Maler Hans Sprung aus Koblenz.⁹⁴¹

Die besondere Bedeutung dieser „Institution“ kommt in einem Artikel mit dem Titel *Der Strom schöpferischer Kräfte* zur Geltung und stellt gewissermaßen eine Huldigung an die moselländischen Künstler dar.⁹⁴²

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ NB 1942/7.12.

⁹⁴¹ Siehe hierzu Luxemburg 1942 und Anhang F.

⁹⁴² NB 1942/12.–13.12. Dieser Artikel befindet sich abgedruckt im Quellenanhang C.

Wenn die Berliner Schau und ihre anschließende Wanderung im Rahmen dieser Studie die bislang bedeutendste kunstpolitische Veranstaltung der Nationalsozialisten darstellt, ist die Eröffnung des Kunsthause Luxemburg als eine ebenso wichtige zu betrachten, da beide Aktionen weit reichende Wirkungen mit sich brachten, die vor allem in der Mobilisierung von Künstlern ihren Niederschlag fand. Der größte Teil der ausgestellten Werke in der *Ausstellung Moselländischer Künstler*, 180 von 261 Werken stammten nämlich aus der Hand von deutschen Künstlern. Darunter befanden sich 97 Ölgemälde, 74 Aquarelle, 16 Zeichnungen, 18 Radierungen und 10 Gipsarbeiten. 31 Arbeiten waren unverkäuflich, darunter 13 Werke von luxemburgischen Künstlern. 102 Arbeiten stellten Landschaften dar. Ferner gab es 10 Bauerndarstellungen, 9 Arbeitsdarstellungen mit 5 Industrieszenen, 17 Blumenstillleben und 9 Stillleben.⁹⁴³ 46 Arbeiten thematisierten das Moselland, 37 stellten Motive aus Luxemburg dar und 13 Motive aus Deutschland. Unter den acht erfassten größeren NS-Kunstausstellungen, zu welchen ein Katalog erschien, beinhaltete diese den größten Anteil kriegswichtiger Themen: Unter den zehn Werken befanden sich zwei bildhauerische Arbeiten von luxemburgischen Künstlern, wie etwa ein Kämpfer von A. Sabatini sowie ein Lützelburger von J. Felgen.⁹⁴⁴

Abb. 78

Im Kunsthause wurden auch einige Einzelausstellungen von luxemburgischen Künstlern durchgeführt. So wurde – im Anschluss an die Eröffnungsausstellung – eine Einzelschau von Mathias Hoffmann eröffnet. Über diese Ausstellung, die den Titel *Gemälde-Sonderschau* trug und vom 03.04. bis 02.05.1943 zu sehen war, berichtet das *Nationalblatt*:

Hoffmann zeigt annähernd 30 Bilder verschiedenen Gehaltes und natürlich auch verschiedenen Wertes. [...] Da sind zuerst fremde Landschaften, etwa das in seiner Naturhaftigkeit so eindrucksvolle Ölgemälde „Eine Landschaft am Niederrhein“. [...] Eine andere Seite seines Schaffens, vielleicht seine bedeutendste, offenbart M. Hoffmann im Porträt. Die „Alte Frau mit weißem Kopftuch“ wurde gelegentlich in der letzten Ausstellung als seine geschlossenste Darstellung gerühmt. Heute stehen daneben Porträts von ebensolcher Vollendung: alte Frau mit blauem Kopftuch; ein Bauernkopf; ein markantes Porträt, ein dunkel getöntes Damenbildnis. Wer ganz auf sich wirken lässt den „Schäfer mit Schlapphut“, den „Mann mit Krug“ (Mann und Frau mit beseelten Händen!), der kommt zur Überzeugung, daß hier ein malerisches und zeichnerisches Talent am Werk ist, auf das wir stolz sein dürfen.⁹⁴⁵

Der Kunstkritiker Jan Peters äußerte sich zu M. Hoffmanns Schau:

Diese Ausstellung ist vielleicht die erstaunlichste, die in Luxemburg gezeigt wurde. Vor drei Jahren war der Name dieses jungen Luxemburger Künstlers nur ein paar Freunden bekannt. Heute stellt er dreißig Ölbilder aus, die in den Jahren 1941–1943 entstanden sind, und unter diesen Bildern aus zwei Jahren

⁹⁴³ Siehe Anhang F

⁹⁴⁴ Siehe Anhang F.

⁹⁴⁵ NB 1943/2.4.

sind mindestens drei Landschaften und drei Porträts, mit denen er sich als die stärkste und eigenartigste Begabung unter unsren jungen Malern legitimiert. Die „Landschaft am Niederrhein“ [...] hat schon in der ersten Ausstellung des Kunsthause im Januar dieses Jahres Aufsehen erregt. Hier offenbart sich ein so sicherer Blick für Bildausschnitt und Komposition und eine so souveräne Beherrschung der malerischen Werte. [...] Die meisterhaft gestalteten Empfindungswerte dieses Bildes würden sich umschreiben lassen, aber die Klangwerte sind undefinierbar. Der Künstler selbst würde mit seiner erfrischenden Unbekümmertheit sagen, er habe „Schwein gehabt“ und der glückliche Besitzer des Bildes behauptet, die unerhörte Leuchtkraft der Farben gehe von der Grundierung aus – die „Landschaft am Niederrhein“ sei nämlich über ein anderes Bild aufgemalt.⁹⁴⁶

Abb. 79

Die nächste Schau widmete sich abermals der Malerei, indem sie vom 5. Mai bis zum 20. Juni 1943 Werke J. Thills zeigte.

Abb. 80

Ein Artikel im *Nationalblatt* verleiht ihm das Attribut „Maler der Roten Erde“ und hinterlässt einen interessanten Blick auf die professionellen Bedingungen des Künstlerdaseins in Luxemburg.

Seitdem in Luxemburg die Kunst ernst genommen wird, stellt sich heraus, daß es unter den jungen Luxemburgern mehr schöpferische Künstler gibt als wir uns hätten träumen lassen. Vor zwei Monaten erlebten wir die beglückende Ausstellung des jungen Malers Matthias Hoffmann aus Luxemburg. Heute zeigt der Escher Künstler Jang Thill in zwei Räumen des Kunsthause eine beachtliche Reihe Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen. [...] Da hierzulande die frei schaffenden Künstler nicht ernst genommen wurden und keine Existenzmöglichkeit hatten, mußte er außer Landes gehen, um das hohe Handwerk der Malerei zu lernen, und er musste Beamter werden, um festen Boden unter die Füße zu bekommen. [...] ⁹⁴⁷

Es sei angemerkt, dass es sich in den Fällen der beiden *Gemälde-Sonderschauen*⁹⁴⁸ ausschließlich um Ausstellungen zur Malerei handelte. Auf welcher kuratorischen Basis sie beruhen, konnte bislang nicht festgestellt werden. Zudem bleibt unbekannt, welche Kriterien bei der Auswahl der Künstler mitspielten.

Im August 1943 fand anlässlich des zweiten Kreistages der NSDAP und der VdB, wie oben bereits angedeutet worden ist, eine Ausstellung mit dem Titel *Werke zeitgenössischer luxemburgischer Künstler* statt.⁹⁴⁹ Der Fokus lag auf der „Kunst als Kraftquelle für den Kampf“⁹⁵⁰ Sie ist die einzige Gruppenausstellung während der nationalsozialistischen Besatzung, die sich ausschließlich auf die Werke luxemburgischer Künstler konzentrierte.⁹⁵¹

⁹⁴⁶ NB 1943/10.–11.4.

⁹⁴⁷ NB 1943/8.6.

⁹⁴⁸ Siehe Spang 1992, S. 210: Unter Verwendung dieser Bezeichnung werden die Ausstellungen auf Plakaten angekündigt.

⁹⁴⁹ Luxemburg August 1943.

⁹⁵⁰ NB 1943/29.7.

⁹⁵¹ NB 1943/14.–15.8.

Zusammengestellt wurden 173 Werke aus der städtischen Kunstsammlung. Besonders auffallend ist die Dominanz von Exponaten bereits verstorbener Künstler, besonders von Joseph Kutter, dessen Werk paradocherweise rehabilitiert wurde wie aus folgenden Presseausschnitten hervorgeht.⁹⁵²

Jan Peters schreibt im *Nationalblatt*:

Das Kernstück der Ausstellung liegt im ersten Stock. Hier nimmt Josef Kutter mit sieben Ölbildern an der Längswand und vier Aquarellen an den Stellwänden den größten Raum ein. Und das ist gut so, denn Kutter, der 1941 starb, war zweifelslos unsere stärkste und eigenwilligste malerische Begabung und einer der wenigen in Luxemburg, die sich als freie Künstler [...] durchsetzen konnten.⁹⁵³

Eines der gezeigten Werke war ein Selbstbildnis von 1919.

Abb. 81

Arno Kupferschmidt kommentiert zudem im *Luxemburger Wort*:

Josef Kutter gehört fraglos zu den stärksten Begabungen der zeitgenössischen luxemburgischen Maler, und es ist tragisch, daß dem ewig Suchenden, den die Rätselfragen dieses Daseins beklemmten und bestürmten, der Tod viel zu früh den Pinsel aus der Hand nahm. Hier war einer, der nach rechts und nach links schaute, der keine Anlehnungen brauchte und der – wenn er schon Einflüsse aufnahm – sie zu persönlichem Ausdruck neu formte. Eine unbedingte Individualität wollte mit der Kraft und Musik der Farben an das Mysterium herankommen, das hinter den Dingen und Menschen steht. Es war nicht so, daß er die Wirklichkeit leugnete, aber er sah sie neu auf seine Art: er suchte nach dem Wesen und der Wahrheit hinter der Wirklichkeit. [...] In Kutters Bildern ist eine unerhörte Erregung, die oft dem Tragischen benachbart ist. Ein leidenschaftlicher Kämpfer mit sich und der Welt, so erscheint uns heute der Künstler Kutter: ein aus dem Elementaren schöpfender Schicksalsdramatiker der Farbe und der Form.⁹⁵⁴

Über die Gründe dieser Wertschätzung von Kutters Werken lässt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Persönliche Vorlieben der Ausstellungsmacher oder die Bedeutung Kutters als nationaler Künstler könnten der Grund sein. Es sei hier angemerkt, dass sich in der Ausstellung Werke weiterer verstorbener Künstler befanden, was wiederum die Wahl des Ausstellungstitels fragwürdig erscheinen lässt. Unter den 57 teilnehmenden Künstler, darunter sechs Bildhauer sowie drei Kunsthändler, waren 1943 bereits 14 verstorben: Die Bildhauer Pierre Federspiel, Théodor Mergen und Jean Mich sowie die Maler Jean-Pierre Huberty, Jacques Dasbourg, Jean Jacoby, Nico Klopp, Joseph Kutter, Dominique Lang, Corneille Lentz, Eugène Mousset, Frantz Seimetz, Joseph-Germain Strock und Sosthène

⁹⁵² Siehe auch Koltz/Thill 2008, S. 230: Dass Kutters Werk während dieser Ausstellung geehrt wurde, hat auch E. Thill beobachtet.

⁹⁵³ NB 1943/31.7.–1.8.

⁹⁵⁴ LW 1943/31.7.–1.8.

Weis.⁹⁵⁵ Die Macher des Begleitheftes der Ausstellung versäumten in diesem Zusammenhang nicht, alle Namen der verstorbenen Künstler mit der sogenannten Todesrune zu markieren.

Im Herbst desselben Jahres folgte eine weitere Gruppenschau, die wiederum Kunst aus dem gesamten Gau Moselland zeigen sollte: Die *II. Herbstausstellung moselländischer Künstler*. An der Ausstellung, die vom 17.10. bis 19.12. 1943 zu sehen war, nahmen 67 Künstler teil, darunter 28 Luxemburger. Die luxemburgischen Künstler waren mit insgesamt 237 Werken vertreten.⁹⁵⁶

Abb. 82

Ein Artikel Jan Peters im *Nationalblatt* lässt hierzu verlauten: „Wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß am Anfang des fünften Kriegsjahres trotz großer Schwierigkeiten jeder Art die bildenden Künste in unserem Gau ein erstaunliches Niveau halten, so hätte ihn diese Ausstellung erbracht.“⁹⁵⁷

Während bei der ersten Gruppenausstellung die Kritik durchaus lobend ausfiel, erntete diese Herbstschau in gewissen Fällen erstmals negative Beurteilungen beziehungsweise ungewollt komische Bemerkungen:

Es ist interessant, die monumentale Plastik von Christmann mit der „Ruhenden Sportlerin“ von Albert Kratzenberg (Esch Alzig) zu vergleichen. Während dort das Gesamtbild in eine feste Silhouette eingespannt ist, verbindet Kratzenberg die Linearität der lateinischen Rasse mit einem ausgesprochen deutschen Sinn für malerische Wirkung. Die Linie ist nicht mehr Grenze, die Kontur weist über den Rand hinüber, der Eindruck ist wesentlich auf das Spiel von Licht und Schatten abgestellt. Die Terrakotta-Figur stellt einen ruhenden Körper dar, aber die liebenvoll modellierten Flächen sind mit soviel Bewegung durchsetzt, daß man fühlt: das ist ein Körper, der lebt und atmet. Die gelockerte Haltung, die nach hinten aufgestützten Arme, der gespannte Rücken, die schlanken Beine verraten die verhaltene Kraft und die sportliche Anmut eines Frauentyyps unserer Zeit. Christmanns „Galathea“ ist flankiert von zwei großen Oelbildern von Jang Thill (Esch Alzig). Wenn gelegentlich bei der letzten Ausstellung im Juli dieses Jahres festgestellt wurde, daß die schöpferischen Kräfte dieses jungen Künstlers einen Gärungsprozeß durchmachen, so muß heute gesagt werden, daß Thill [...] noch immer im Zustand des „Federweißen“ ist. Die beiden Eifellandschaften sind „falsche“ Staffeleibilder. In ihrer dekorativen Auffassung gehören sie auf eine Wand „al fresco“ oder auf die Bühne. [...] Alo Bowe, der im Sommer zusammen mit seinem Kameraden Thill in Manderscheid/Eifel einige Wochen malenderweise verbrachte, zeigt interessante Aquarelle. Die „Morgensonne über Manderscheid“ zeugt von einem sicheren Gefühl für Bildausschnitt und Komposition. [...] Wenn sich Bowe von einer übertriebenen Präzision in der Linienführung frei machen kann, die besonders in „Burg Manderscheid“ auffällt, wird er sich zu einem Landschaftsmaler von Rang entwickeln. Matthias Hoffmann [...] ist einer der wenigen überdurchschnittlich begabten Menschengestalter, die wir im Moselland haben, wo eine auffallend einseitige Vorliebe für die Landschaft vorherrscht. Seine große Komposition „Trinkender Bauer“ lässt leider den engen Kontakt mit dem Modell vermissen: ein Bauer trinkt nicht so! [...] Vor dem „Eisenbatti“ von Theo Kerg sagte ein Besucher, es sei der Eisenbatti wie er leibt und lebt. Kerg wollte einen Naturburschen darstellen, und er hatte recht: das ist ein Thema, wie es seinem Temperament und seiner oft zu brutalen Palette liegt. Interessant in der Komposition, die an Kutter

⁹⁵⁵ Siehe hierzu Anhang E, Kurzbiografien.

⁹⁵⁶ Die Ankündigung befindet sich u. a. in: NB 1943/16.–17.10. Siehe auch Luxemburg 1943 sowie Anhang F.

⁹⁵⁷ NB 1943/20.10.

erinnert, ist der „Regentag im Grund“ [...], während das Bild „Aus dem Kayltal“ [...] als missglückt bezeichnet werden kann.⁹⁵⁸

Abb. 83

Den Beifall für „eines der stärksten Bilder“ und das „beste, das wir bisher von ihm sahen“, ernteten der Leiter des Kunsthause Dornoff selbst. Das Lob galt seinem Gemälde *Ernte im Gutland*. Die beiden Gemälde von Jean Schaack – „’Alte Linde von Hostert’⁹⁵⁹ und sein ’Blumenstück’ daneben“ galten als die „unbestritten bedeutendsten Bilder dieser Herbstausstellung“.⁹⁶⁰

Die siebte und letzte unter nationalsozialistischer Herrschaft abgehaltene Schau im Kunsthause Luxemburg war die *I. Frühjahrsausstellung moselländischer Künstler*, die vom 02.04. bis zum 07.05 1944 geöffnet war. Die Vernissage mit 270 Werken von 70 Künstlern fand im Rahmen der Festwoche anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Kunstkreises Luxemburg statt.⁹⁶¹ Die Besprechung des „Kunstkritikers“ Jan Peters fiel positiv aus. Er berichtete über „Junge Kunst im Moselland“:

Die Jungen sind die Träger der Kunst von morgen. [...] Von ihnen erwarten wir nach diesem Kriege die großen Werke, denen eine langwierige „Sanierung“ der bildenden Künste in Deutschland den Boden bereitet. Gesundheit aber genügt nicht. Gesundheit allein kann banal sein. Und Banalität in der Kunst ist ebenso verwerflich wie krankhafte Entartung.⁹⁶²

Auch im Escher Tageblatt spricht Kate Comparini von einem „erfreulichen Gesamteindruck“ der Schau, verwendet die Bezeichnung Glaube an die Kunst.“⁹⁶³

Gerson z. B legt eine ganze Reihe von Bildern vor, an die er mit sorgflältigeren Pinsel gegenagen , er schient zu betrachtender Ruhe gefunden zu haben.... Di fülle der zeichnerisch vollkommene Lithos von Theo Kerg könnte die diesmalige Überraschung sein.Schon die Idee des jungen Künstlers den unerschöpflich malerischen Reichtum unserer Stadt in ganz neune Perspektiven und mitbgeradezu wissenschaftlicher Phantasie zu vernaschaulichen ist bemerkenswert.“ Erwähnt werden noch Josy Meyers, Calteux, M. Hoffmann, Gertsnekorn, Rüschoff,Dornoff, Sprung, Krisam,, Zu Martha Kassel. Der abschließende Kommentar ist passend: „Die Form ist schon gefunden; man fühlt die gute alte Schule. Und man staunt ob des schon reifen Gleichgewichts des jungen Pinsels.“ Abschließender Kommentr wie folgt:

⁹⁵⁸ Ebd.

⁹⁵⁹ Siehe Anhang E, Kurzbiografie J. Schaack.

⁹⁶⁰ NB 1943/20.10.

⁹⁶¹ NB 1944/3.4. Siehe auch Ankündigung der Ausstellung „Eine Kunst, die schön ist, wahr und edel“(NB 1944/1.-2. 4) sowie die Berichte in NB 1944/3. 4. und NB 1944/6.-7. 4.

⁹⁶² NB 1944/6.-7.4. Siehe auch NB 1944/15.-16. 4.

⁹⁶³ ET 1944/1.-2. 4.

„Es wird kein speziell neuer Schritt in der Kunstartwicklung unternommen in dieser Frühjahrsschau mit ihren zweihundertfünfzig Bildern. Ein brüscher Schritt in Neues hat übrigens selten nur eine lange fruchtbare Bahn erschlossen. ... Der Inhalt, (wir möchten sagen, der Gesetzesgehalt) der sich bei einigen der ausstellenden Maler strahlend aus dem technisch tadellosen Gewand heraushebt, deutet darauf hin, daß der sichere Glaube an die erhebende Aufgabe ihres Berufs auf fruchtbarster Bahn weiterschreitet, und daß in der Sphäre der bildenden Kunst keine umwälzende Gegenströmung den Strom der Schönheit hemmt.

Damian Kratzenbergs Eröffnungsworte sind in der Presse wiedergegeben:

Wofür anders stirbt und kämpft schließlich der deutsche Soldat – wofür anders arbeitet und schafft der deutsche Mensch, als für die Erhaltung, Verbreitung und Verschönerung des deutschen Lebens, das seine edelste und wahrste Erhöhung erfährt in seinem Geistes- und Kulturleben, in seiner Kunst? Darum die fanatische Besessenheit des Kulturverbandes, die Dinge der schönsten Lebensäußerung der deutschen Nation in treuen Händen zu halten, pflegsam zu behandeln und den ehrlich ringenden Künstler die Bahn freizumachen. Denn das Kunstwerk zeugt in der Zukunft von einer großen Vergangenheit. Dem Kulturverband Gau Moselland kommt es darauf an, eine erdverwurzelte, aus der Heimat gewachsene Kulturflege zu üben. Unser Ziel ist: in unserm Heimatgau ein zum Höchsten fähiges, sprühendes Kulturleben zu entwickeln, in dem die Worte: schön, wahr und edel – Geltung haben!⁹⁶⁴

In diesem Sinne soll ein Überblick zur Ausstellungspolitik jenseits der Mosel dieses Kapitel abschließen.

EXKURS: BLICK AUF DIE NATIONALSOZIALISTISCHE AUSSTELLUNGSPOLITIK IN TRIER UND KOBLENZ

Trier: Anni Höfken-Hempel und die nationalsozialistische Kunstlandschaft

Die Trierer Bildhauerin Anni Höfken-Hempel stellt im Rahmen dieser Untersuchung die einzige kunstschaflende Frau innerhalb des moselländischen Kreises dar, deren Werk im Dritten Reich im großen Stil von der NS-Propaganda instrumentalisiert wurde. Ihr wurde als einzige Künstlerin des *Gaues Moselland* eine Einzelausstellung außerhalb des Reichs gewidmet, in der italienischen Galleria di Roma in der italienischen Hauptstadt. In der Presse betitelte Emil Glass ihre Schau *Moselländische Kunst in Rom* und weist am Beginn des eine ganze Seite

⁹⁶⁴ NB 1944/3.4.

umfassenden Berichts auf zwei Erscheinungen hin, die in ihrem „Wirken das Feld beherrschen“: zum einen „das Phänomen der Frau gerade als Bildhauerin an sich“, zum anderen „der schnell zu aufsehenerregenden Erfolgen ansteigende Weg dieser schon weit über Gau-, ja Reichsgrenzen hinaus bekannten“.⁹⁶⁵ In diesem Sinne überrascht es nicht, dass Emil Glass gleich zwei lange Artikel über die Künstlerin veröffentlichte.⁹⁶⁶

Abb. 84

Im Mai 1942 erfolgte abermals eine Ausstellung ihrer Werke, diesmal in Deutschland⁹⁶⁷, im Städtischen Museum Trier unter der Schirmherrschaft des Gauleiters selbst.⁹⁶⁸ Diese Ausstellung sollte eine „erhöhte Beachtung erwarten“, da Ausstellungen „reiner Plastik im Gaugebiet leider allzu lange entbehren mußten“ und die „bildhauerische Kraft des einheimischen Kunstschaaffens“ „lange verschüttet“ erschien oder lediglich „in der keramischen Volkskunst zu einer begrenzten, bodenständigen Wirksamkeit“ kam. Die Ausstellung der Bildhauerin bedeutete im propagandistischen Sinne eine „Kulturfeier, von der starke seelische Energien in den Kriegsalltag ausstrahlen“ sollten.

Die persönliche Anwesenheit des Gauleiters und anderer „führende[r] Vertreter[n] der Partei“ verlieh der Ausstellung eine hohe kulturpolitische Bedeutung als „Exempel der Äußerung deutscher Kraft, als Offenbarung deutschen Lebenswillens und als eine Quelle neuer Kraftschöpfung“ .

Inhalt der Ausstellung von Anni Höfken-Hempel in Trier war „der Mensch in seiner stärksten Ausprägung, der politischen, wirtschaftlichen und soldatischen Führerpersönlichkeit“ sowie das „[m]ütterliche und das segnende Zueinander von Mutter und Kind, für das die Bildhauerei zarteste und ergreifende Formulierungen gefunden hat“. Die Werke wurden aus mehreren Institutionen des Dritten Reiches zusammengestellt: aus dem Besitz der Reichskanzlei, des Kriegsministeriums, des Reichsluftfahrtministeriums sowie aus den Privatsammlungen des Reichsmarschalls Hermann Göring, des Reichsministers Dr. Schacht, des Botschafters von Papen, des Hauses Hohenzollern, des Grafen Ciano, der Stadt Rom, des Louvre, des ungarischen Staats- und Außenministeriums sowie anderen.

⁹⁶⁵ NB 1941 22.–23.11.

⁹⁶⁶ NB 1941/5.12.

⁹⁶⁷ NB 1942/30.–31.5.: Die Eröffnung der Ausstellung ist auf den 31.Mai datiert. Über welchen Zeitraum sie stattfand wird im Artikel nicht erwähnt.

⁹⁶⁸ NB 1942/1.6.

Diese Ausstellung bot für den Trierer Oberbürgermeister Dr. Gorges Anlass, über die „kulturelle Zukunftsaufgaben“ der Stadt zu berichten:

Vor kurzem war Trier noch die Grenzstadt des Reiches, bedacht, mit allen Kräften sein Erbe zu bewahren und dem Fremden das Antlitz einer deutschen Stadt zu zeigen. In Jahrhunderte langem Selbstbehauptungskampf hat sich Trier schließlich in die Rolle des Bollwerks gefügt.⁹⁶⁹

Meldungen über das Ausstellungswesen in Trier sind in der Propaganda in Luxemburg nicht in großer Zahl vorhanden. Im *Nationalblatt* fand sich im Sommer 1942 eine weitere Ausstellung des Museums der Stadt Trier angekündigt: eine Gruppenausstellung mit dem einschlägigen Titel *Landschaft und Stilleben*.⁹⁷⁰ Diese dort präsentierten Werke waren „wohl das Abbild der Wirklichkeit, die jeweils durch ein anderes Temperament gesehen und gestaltet“ wurden.⁹⁷¹

Das Museum und seine Bibliothek wurden offenbar während des Krieges unterirdisch weitergeführt. Im Frühjahr 1943 zeigte eine Ausstellung eine kurze Zeit lang Neuerwerbungen des Museums und der Stadtbibliothek. Die Neuerwerbungen umfassten Werke der Malerei, Plastik und Grafik sowie bibliophile Buchausgaben und Faksimiledrucke. Der „Ehrenplatz“ wurde von zwei Plastiken besetzt, der *Lauschenden* von Georg Kolbe und der *Badenden* von Ludwig Kasper. Unter den Exponaten befanden sich auch Werke zweier Luxemburger, Mathias Hoffmann und Jean Schaack.⁹⁷²

Eine weitere Ausstellung mit dem Titel *Zeitlose Kunst* präsentierte ausschließlich Reproduktionen von Kunstwerken, was auf kriegsbedingte Einschränkungen zurückzuführen war.⁹⁷³

Während in Luxemburg ein Kunsthause und Künstlerheime eröffnet worden waren, wurde innerhalb des Gaues weiterhin im Kulturaustausch zwischen deutschen und luxemburgischen Künstlern mobil gemacht, wie anhand Ausstellungen in der Gau-Hauptstadt Koblenz aufgezeigt werden soll.

⁹⁶⁹ NB 1942/3.6.

⁹⁷⁰ NB 1942/27.7.

⁹⁷¹ Ebd.: Die teilnehmenden Künstler waren Franz Lenk mit „26 Aquarellen“, die den bayrischen Alpen und dem Voralpengebiet gewidmet waren, Hasso von Hugo mit Stillleben und „Blumenstücken“, Heinrich Heise mit farbigen Holzschnitten, auf denen er sich in „das Reich der Blumen versenkt“, Fritz Burmann mit einem „monumental gesehenen Sämann“ sowie Aquarelle von der Ostseeküste Gerhard Kreisches.

⁹⁷² NB 1943/16.4.

⁹⁷³ NB 1943/15.7.

Koblenz: Ausstellungen im Schloss

Vom 11.07. bis 12.09.1943 fand im Schloss Koblenz eine Ausstellung zur Kunst an Mosel und Mittelrhein statt.

In Koblenz, am Deutschen Eck, fließen Mosel und Rhein zusammen. So wie diese beiden Ströme sich vereinen, so haben [...] das politische Geschehen, das wirtschaftliche Werden und das kulturelle Schaffen des Moselraumes und des Raumes am Mittelrhein ihren Zusammenfluß in Koblenz erfahren. [...] Für Kunstausstellungen bietet Köln günstige Voraussetzungen. Koblenz liegt am Schnittpunkt zwischen Rhein, Mosel und Lahn. Alle wichtigen Verkehrswege des deutschen Westraumes schneiden sich in Koblenz. Koblenz ist in einem weiten Umkreis die einzige größere Stadt im Mittelrheingebiet und als Gauhauptstadt die bedeutendste Stadt im Gau Moselland. [...] Zudem besitzt Koblenz in dem an seiner Rheinfront so herrlich gelegenen ehemaligen Residenzschloß ein repräsentatives Ausstellungsgebäude, wie es geeigneter und schöner nicht gedacht werden kann. Zahlreiche große, helle und architektonisch wirksame Säle geben den für eine Kunstausstellung würdigen Rahmen ab.⁹⁷⁴

Es handelte sich um die erste Kunstausstellung dieser Art, die bildende Künstler aus dem gesamten Gau in der Gauhauptstadt zusammenführen sollte. Die Eröffnung fand unter dem Motto „Aus den Kulturgütern wächst die Kampfeskraft“ statt.⁹⁷⁵ Auch Prof. Stange sprach in Koblenz über die „Deutsche Kunst der Gegenwart“.⁹⁷⁶

Die zweite Kunstausstellung fand vom 22.07. bis 01.10. 1944 Datum Befreiung im Schloss Koblenz statt.⁹⁷⁷ Unter 2.000 eingesandten Werken wurden 800 gewählt. Die NS-Propaganda ließ dazu verlauten, dass „in Erwartung der Koblenzer Ausstellung“ bereits über 1.500 Werke eingereicht wurden.⁹⁷⁸

3.2.1.10 Galerie-Ausstellungen und Kunsthändlungen

3.2.1.10.1 Ausstellungen im Buchladen *Das Gute Buch*, Haus Beffa und Werel

Das Ladengeschäft *Das Gute Buch* war durch die Verlagsanstalt Moselland selbst eingerichtet worden.⁹⁷⁹ Bei der sogenannten Weihnachtsausstellung 1941 im Buchladen in der in Adolf-Hitler-Straße umbenannten Groussgaass handelte sich um eine Verkaufsausstellung, während

⁹⁷⁴ Ebd.

⁹⁷⁵ NB 1943/12.7.

⁹⁷⁶ Ebd.

⁹⁷⁷ NB 1944/23.6.

⁹⁷⁸ NB 1944/10.7.

⁹⁷⁹ NB 1942/5.–6.12. Eine weitere Filiale wurde für Esch/Alzette vorgesehen. (Eröffnung: Januar 1943)

der „der Kunstfreund die Qual der Wahl“ hatte, „wenn er sich für das Weihnachtsfest eine sinnige Gabe“ aussuchen wollte.⁹⁸⁰ Folgende Künstler waren vertritten:

Johann Peter Calteux mit vier ausgestellten Werken, Michel Haagen mit Kunstschniedearbeiten (unverkäuflich), Mathias Hoffmann mit einem Ölbild „Blick auf Luxemburg“, Will Kesseler mit sechs Bildern, Max Langsam mit Kunstschniedearbeiten (unverkäuflich), Josy Meyers mit drei Bildern, Harry Rabinger mit zwei, Mathias Reckinger mit einem, Johann Schaack mit zwei, Michel Stoffel mit zwei, Josef Sünnen mit zwei, Jang Thill mit zwei und Ernst Würth mit drei Bildern. Dann noch Albert Kratzenberg mit einer Majolikaplastik und Karin Stucken mit einer Keramik.

Den Verkauf vermittelte dabei die Buchhandlung im Auftrag des Kulturverbandes Moselland.

Im selben Geschäft fand im Frühjahr 1942 eine Ausstellung von Gemälden eines „volksdeutschen“ Malers aus „Arel“ statt.⁹⁸¹

Am 07.04.1942 wurde in Luxemburg-Stadt eine Gemäldeausstellung des „Areler“ Malers Paul Breyer (1905–1968)⁹⁸² im Buchladen *Das Gute Buch* eröffnet.⁹⁸³ Es wurden 19 Werke gezeigt.⁹⁸⁴ In dem zur Ausstellung erschienenen Artikel von Foos sind die durchnummerierten Werke alle mit einer kurzen Beschreibung versehen. Bei Gemälde Nummer 3 vermerkte Foos:

Er [Breyer] malt mit Vorliebe das Dorf seiner Heimat. Welches? Ein bestimmtes im Areler Raum? Nein; denn Breyer ist kein Realist; er kopiert keine bestimmte Land- oder Ortschaft. Er gibt wieder, was ihm typisch wesentlich erscheint. All die kleinen Dörfer um Arel herum dürften diese künstlerische, wesentliche Wiedergabe für sich beanspruchen.⁹⁸⁵

Das 9. Werk in der Ausstellung empfand Foos als ein „eigenartiges, problematisches Bild.“ Denn, „im Streit über die Frage, ob Paul Breyer der wallonischen oder flämischen Schule zuzuweisen sei, war er ganz dazu angetan, die „Zugehörigkeit zu den Flamen zu erweisen.“ Dazu vermutete er: „Der Kenner der Kunstgeschichte mag Analogien und Parallelen aufzeigen, diese Meinung zu erhärten; den Laien bedünkt, daß dieses Bild in den Rahmen der Breyerschen Kunst ganz gut hineinpasst.“ Auch beim 14. Bild, einem „Stilleben“, das ein „reizendes Farbenspiel“ aufzeigte, fragte sich Foos abermals, „ob nicht auch dieses Bild, das von Kennern geschätzt werden muß, typisch flämisch ist?“ Seine Beobachtungen schließt er mit der Bemerkung ab, dass Breyers Malerei im „Heimatlichen“ lebe.

⁹⁸⁰ NB 1941/13.–14.12.

⁹⁸¹ NB 1942/8.4.

⁹⁸² Siehe Breyer 2006.

⁹⁸³ NB 1942/8.4.

⁹⁸⁴ NB 1942/11.–12.4.: Die Dauer der Ausstellung ist jedoch nicht überliefert.

⁹⁸⁵ Ebd.

EXKURS: AREL

Der Einbezug des belgischen Ortes Arlon, dem „Städtchen im toten Winkel Belgiens“⁹⁸⁶, in die nationalsozialistische Propagandaarbeit bedarf einer genaueren Ausführung zum geschichtlichen Hintergrund:

Die 32 000 Volksdeutschen des Areler Landes (Südbelgien), die über 1000 Jahre mit Luxemburg und dem Reich verbunden waren, 1839 aber dem belgischen Staatsverband einverleibt wurden, verfolgen heute ebenfalls aufmerksam die neue Entwicklung in Luxemburg. Sie, die trotz der stärksten Verwelschungsmaßnahmen des belgischen Staates ihre deutsche Sprache und ihr deutsches Volkstum treu bewahrt haben, hoffen wieder die Form der Verbundenheit mit den Luxemburgern zu erhalten, die den natürlichen Erfordernissen des Blutes und der Lebensbedingungen gerecht wird.⁹⁸⁷

In diesem Zusammenhang wird in der NS-Propaganda als erstes auf die Sprachverwandtschaft verwiesen: „Redet ihr in Arel doch dieselbe Sprache, die uns die Mutter lehrte drüben im Luxemburgischen.“⁹⁸⁸ In diesem Sinn fand 1941 die Neugründung des Deutschen Sprachenvereins statt.⁹⁸⁹ Die stolze Ankündigung in der Presse über „Die erste deutsche Kulturveranstaltung in Arel“, bei der die GEDELIT wiederum als „Vermittlerin deutschen Kulturguts“ aktiv war, berichtete von einer Veranstaltung, die Foos organisiert hatte. Ihr Schwerpunkt lag auf der Literatur: „Von hier aus, von dem Boden unserer sprachlichen und völkischen Verbundenheit aus – die Worte des Sprechers klangen wie ein Zukunftsbekenntnis der hier vereinten Menschen aus Luxemburg und Arel – schreiten wir den Weg fort in den größeren Verband...!“ Das nächste kulturelle Ereignis war ebenfalls literarischer Art: eine „Nikolaus Warker-Feier“.⁹⁹⁰ Auch finden sich in der Presse Erlebnisberichte von einer Rundfahrt des Schriftstellers Emil Glass' in und um Arlon wieder.

⁹⁹¹

Im Sommer 1941 erschien mit der *Areler Volkszeitung* wieder eine deutschsprachige Zeitung.⁹⁹² In diesem Sinne wurde an eine hundertjährige Geschichte der deutschen Presse im Gebiet von Arlon angeknüpft.⁹⁹³

⁹⁸⁶ NB 1941/7.2.

⁹⁸⁷ NB 1942/29.–30.8.

⁹⁸⁸ Ebd.

⁹⁸⁹ NB 1942/10.4. Das genaue Datum ist bislang nicht bekannt, die Information entstammt einem Artikel der an das einjährige Bestehen dieser Vereinigung erinnert.

⁹⁹⁰ NB 1941/5.–6.7. N. W. kam im 19. Jh als Deutschlehrer nach Arlon, wo er bis 1919 als Sprachpädagoge wirkte und nebenher im „Deutschen Sprachenverein“ ein Zubrot verdiente. Zu seinen Veröffentlichungen zählen Märchen und Sagen, die er in deutschsprachigen Dörfern rund um Arlon gesammelt hatte. Nach seinem Tod 1940 wurde er posthum Träger des so genannten „Görres“-Preises.

⁹⁹¹ NB 1941/13.7.

⁹⁹² NB 1941/14.8.

⁹⁹³ Siehe hierzu: NB 1941/14.11.: Von der *Fliegenden Taube* bis zur *Areler Volkszeitung*.

Auch das Theater in luxemburgischer Sprache wurde im Sommer 1941 in Arlon als alternative kulturelle Darbietung zu den Lesungen im kulturpolitischen Sinne eingesetzt.⁹⁹⁴ Es sollte bis 1943 dauern, dass bis „Arel“ die Schaffung einer eigenen Bühne angekündigt wurde.⁹⁹⁵ Im Herbst 1941 fanden wieder Lesungen mit Heimatdichtern statt⁹⁹⁶ Am 13.11. 1941 wurde durch eine sogenannte „Sprachenverordnung“ die obligatorische deutsche Sprache befohlen⁹⁹⁷, um der „Verwelschung“ durch den Einfluß der Wallonen ein Ende zu setzen.⁹⁹⁸

Im Gegensatz zum luxemburgischen Gebiet, wo die „Kunsterziehung“ eine wichtige Rolle spielte, gab es in der kulturellen Propagandaarbeit der Nationalsozialisten in Bezug auf „Arel“ nur wenige Berührungspunkte mit dem Bereich der bildenden Künste.

Pünktlich zum Sommeranfang 1942 wurden in Arlon dann auch Werke eines deutschen Malers ausgestellt, des Trierers Martin Mendgen, der sich vor allem als Lehrbeauftragter an der Trierer Meisterschule des Deutschen Handwerks einen Namen gemacht hatte.⁹⁹⁹ Vom Trierer Historiker Thomas Schnitzler, der sich vor kurzem in die Biografie dieses Malers vertieft hat, liegen erste Ergebnisse vor. Schnitzler zufolge porträtierte Mendgen im „Auftrag des Oberpräsidenten der Rheinprovinz im besetzten Belgien nicht nur moselfränkische Bauern und Landschaften“ für oben erwähnte Ausstellungen. Vielmehr schuf er zugleich auch Auftragsporträts von Gauleiter Simon und dessen Sohn Gustav Adolf, ferner noch Bildnisse von Wehrmachtsoffizieren und einem „Kriegsverdienstordensträger“.¹⁰⁰⁰ Seine „Reiseroute“ durch Belgien sei eben durch jene „Siedlungsbezirke der deutschsprachigen Bevölkerung“ verlaufen, die der Brauchtumsforscher Matthias Zender für den an der Universität Bonn projektierten *Atlas der deutschen Volkstumskunde* kartografisch ausgewiesen hatte.

⁹⁹⁴ NB 1941/9.–10.8.: Es handelte sich dabei um eine Aufführung des *Landstrosselidd* im Kino-Palast in Arlon durch die Laienspielschar der Luxemburger Volksbühne unter der Leitung von Emil Boeres; das Datum der Aufführung wird nicht erwähnt.

⁹⁹⁵ NB 1943/25.1.: Ein „Brief aus Arel“ hebt hervor, dass eine „bodenständige Bühne“ entstehen soll, die „das gute deutsche Theater“ wieder einführen soll, um „durch Musterleistungen das Theaterwesen im ganzen Areler Gebiet wieder auszubessern und neu zu beleben“.

⁹⁹⁶ NB 1941/20.–21.9. Es ist vom rheinischen Heimatdichter Peter Kürten sowie vom Volksliedsänger Viktor Jaans die Rede.

⁹⁹⁷ NB 1942/14.–15.2.: In diesem Sinne wurde das Unterrichtswesen umstrukturiert. Schwierigkeiten ergaben sich vor allem daraus, dass das Lehrpersonal kaum über die erforderlichen Voraussetzungen zur Durchführung des Deutschunterrichts verfügte und die entsprechenden Lehrbücher fehlten.

⁹⁹⁸ Siehe hierzu NB 1942/1.5. „Volksdeutsche und Wallonen“. Aus diesem Artikel geht hervor, dass die Stellung der Nationalsozialisten gegenüber dem französischsprachigen Bevölkerungsanteil Belgiens, den Wallonen, „nicht feindselig“ ist, sondern „sogar die Möglichkeit einer künftigen Zusammenarbeit“ gesehen wird, wenn „zuerst Ordnung im eigenen Hause“ geschaffen ist.

⁹⁹⁹ NB 1942/26.6.

¹⁰⁰⁰ Schnitzler 2009, S. 323.

Abb. 85

Zur Ausstellung verfasste Gerlach einen Exkurs zur Rolle „Arels“ als „deutsches Grenzland im Westen“, dem er einige Abbildungen von Werken Mendgens beifügte.¹⁰⁰¹

In der Presse lassen sich nur spärliche Informationen über die Kunspolitik der Nationalsozialisten in Belgien finden. Es ist zu vermuten, dass die Propagandaarbeit in den flämischen Regionen Belgiens einen direkten Bezug zum *Altreich* nahm.¹⁰⁰²

Im Sommer 1941 fanden vom 26. bis 29. Juni „Flämische Tage“ in Köln und Lüneburg statt. Zu diesem Anlass sollten „Vorkämpfer des flämischen Volkstums und flämischer Kultur“ sprechen wie beispielsweise ein gewisser Prof. W. Jacob.¹⁰⁰³ Auch wurde in der Presse über die Propagandaausstellung *Deutsche Größe* berichtet, die im Frühjahr 1942 im „Museum des Jubelparks“ in Brüssel stattfand. Ihr Zweck war es, Zeugnis abzulegen über die „Kraftanstrengung des Deutschen Reiches“ und zugleich über eine „lebende historische und soziale Synthese“.¹⁰⁰⁴ 1943 fand eine „Propagandistentagung“ der VdB-Landesgruppe Belgien in Luxemburg statt.¹⁰⁰⁵ Auch „Landverschickungen“ flämischer Kinder ins Moselland standen an der Tagesordnung.¹⁰⁰⁶

Es sei am Ende dieses Exkurses angemerkt, dass das „Schicksal der Flamen“ die NS-Propaganda auch weiterhin beschäftigte.¹⁰⁰⁷

In der Presse war im Frühjahr 1942 von einer Ausstellung des luxemburgischen Malers Roger Gerson in der „Kunsthalle“ Beffa¹⁰⁰⁸ die Rede. Foos schrieb zu dieser Schau:

Aus dem doppelten Erleben schöpfte der Künstler seine neuesten Werke: aus dem einmaligen des vergangenen Schneewinters und aus dem dauernden Erleben seiner engeren und weiteren Heimat. Vorerst sein Heimatstädtchen Diekirch hat es ihm angetan, er malt es unter den verschiedenen, meist winterlichen Aspekten.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰¹ NB 1942/1.11.

¹⁰⁰² Vgl. NB 1943/3.2.: Sporadisch tauchen im Hauptpresseorgan der VdB Rekursnahmen in diesem Sinne auf, wie etwa der Bericht über Hieronymus Busleiden, der als „Freund des Kaisers Maximilian“ und Gründer des Mechelner Museums aus einer „alten luxemburgischen Familie stammend und in Arel“ geboren wurde.

¹⁰⁰³ NB 1941/17.4.

¹⁰⁰⁴ NB 1942/21.–22.3.

¹⁰⁰⁵ NB 1943/26.2.

¹⁰⁰⁶ NB 1943/6.5.

¹⁰⁰⁷ NB 1942/10.12.: Ein Artikel „Flamen und Wallonen im Deutschen Reich“ beschäftigt sich beispielsweise mit den Gründen für die Auswanderung der „Arbeitskraft“ und mit deren „seelischen und politischen Ursachen“.

¹⁰⁰⁸ Über die Galerie Beffa, die auch nach dem 2. Weltkrieg weiter existierte, liegen bislang keine näheren Informationen vor, außer ihr ungefähre Standort: die „Montereyallee“ (NB 1942/20.4.)

¹⁰⁰⁹ NB 1942/20.4.

Als „besonders wertvoll“, wurden die Werke *Über den Dächern*, *Einsame Bäume* und *Öde Felder* hervorgehoben.¹⁰¹⁰

In der „Adolf-Hitler-Straße“ fand kurze Zeit später eine weitere Einzelausstellung statt. Theo Kerg zeigte im Hause Werel¹⁰¹¹ „Sinnbilder der Roten Erde“. Im dazu erschienenen Artikel wird erstmals von der motivischen Anpassung an die Vorlieben der Nationalsozialisten gesprochen:

In einer besinnlichen Verlagerung des Künstlerischen auf den engsten Erlebniskreis des Alltags wendet sich Kerg entschieden ab von der theoretisierenden Studie bildnerischer Prozesse und schildert in leidenschaftlich geschauter Farbigkeit die rote Scholle der Arbeit und des harten Kampfes um das tägliche Brot.¹⁰¹²

Der Autor des Artikels erkennt in seinen Landschaften „Stimmungsträger in einer von Geist und Auge gestalteten künstlerischen Zwiespältigkeit“, die sich durch die „Dominante ihrer Farbgebung“ in einem „Akkord Rot-Braun-Grün“ bewegt. Interessant in seinen Beobachtungen ist die Herstellung einer Verbindung zu den „Malstücke[n]“ des obengenannten „Volksdeutschen Areler Malers Breyer“ sowie zur „moderne[n] flämische[n] Schule“.

3.2.1.10.2 Kunsthändlungen

In einem Schreiben der LKK an die Kunsthändlungen Luxemburg lesen wir folgendes:

Im Zuge neuer künstlerischer Ausrichtung der Kunsthändlungen dürfen nur noch Werke von Künstlern ausgestellt werden, die sich als Mitglied der Landeskulturmutter ausweisen können und durch eine besondere Genehmigung berechtigt sind, ihre Schöpfungen öffentlich zu verkaufen. [...] Es ist grundsätzlich im Interesse der künstlerischen Gestaltung nicht mehr gestattet, kitschige und geschmacklose Werke auszustellen. [...] Es würde erforderlich sein und die Durchführung unserer idealen Bestrebungen wesentlich erleichtern, wenn Sie mit all Ihren Kräften zur Kunstgestaltung beitragen. Es muss aber andererseits betont werden, dass Zu widerhandlungen unnachsichtig verfolgt werden müssen.¹⁰¹³

Es sei an dieser Stelle an den Exkurs über den Kampf gegen den Kitsch angeknüpft: Während der deutschen Besatzung schienen Kunsthändlungen in den Augen der Nationalsozialisten die Verteilerpunkte für Kitsch zu sein. So ist in einem Artikel des *Nationalblatts* im Frühling 1943 zu lesen:

¹⁰¹⁰ Ebd.: Abbildungen zu einzelnen Werken der Ausstellung liegen nicht vor.

¹⁰¹¹ NB 1942/16.–17.5.: Auch zu diesem Ausstellungsort in der Nr. 96 der „Groussgaass“ in Luxemburg-Stadt liegen zum jetzigen Stand der Untersuchung keine weiteren Informationen vor.

¹⁰¹² Ebd.: Der Verfasser des Artikels, J. Thill, ist ebenfalls Künstler.

¹⁰¹³ AVL LU 11 NS_1 Landeskulturmutter: Schreiben der LKK vom 25.4. 1942

Kunst, die nach Brot geht

Märchenpreise für Kitsch-Kunsthandel nur bei Mitgliedern der Fachschaft

Für Kunstgegenstände gibt es keinen Preisstop, weil man wirkliche Kunst schlecht in Preistabellen einordnen kann. Aber für die Kunst, die sich jetzt vielerorts breit macht, müßten doch Sicherungen eingeschoben werden, die die Flut dämmen und unvernünftige Menschen zu ihrem eigenen Nutzen vor sinnlosem Geldwegwerfen beschützen. Wenn man sich in manchen Schaufenstern die hier angebotenen Erzeugnisse eines sogenannten Kunsthändels sieht, dann kann man doch leicht das Gruseln kriegen. Aber eine Gänsehaut bekommt man, wenn sich erst die Preise zu Gemüte führt. [...] Unliebsam, [...] fallen auch die Gemäldeausstellungen auf, die in manchen Schaufenstern auch unserer Stadt auftauchen. Fast in allen Fällen sind es naive Dilettanten, die auf diese Art die zweifelhaften Erzeugnisse ihrer unvollkommenen Kunst anbieten. Was man hier sieht, sind meist stümperhafte Versuche von Leuten, die zwar nicht malen können, aber ein feines Näschen für die Konjunktur und die nötige Geschäftstüchtigkeit besitzen, ihre mangelhafte Kunst zum Brot zu führen. Und haben Erfolg damit! Für höchst mangelhafte Bildwerke werden Preise gefordert und von Nichtkennern bezahlt, deren Höhe schon märchenhaft ist. Kunst kommt immer noch vom Können. Zum Maler gehört, wie zu jedem Künstler, eine über das Alltägliche reichende Begabung und ein ungeheurer Fleiß in tausendfacher Kleinarbeit, der zur Beherrschung der Farben und Formen führt. [...] Gerade in Luxemburg haben wir seit der Schaffung des Kunthauses einen unvergleichlichen Maßstab für echte, starke und hochwertige Kunst, der gegenüber jener falsche trügerische Schein kitschiger Massenproduktion verblassen sollte. Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß Kunstgegenstände [...] nur von solchen Personen angeboten werden dürfen, die Mitglied der Fachschaft der Bildenden Künste sind. Ebenso müssen auch die Geschäfte, die ihre Fenster für derartige Ausstellungen hergeben, dem autorisierten Kunsthändel angehören.¹⁰¹⁴

In einer Kampagne zum Schutz des „echten Kulturguts“ wurden „Dämme für den Kitsch“ gefordert und gebaut:

Es ist noch nicht lange her, daß die Belange von jüdischen „Künstlern“ und Schreibern wahrgenommen und von diesen dem künstlerischen Geschmack des Volkes Richtlinien gegeben wurden. Dieser Weg führte, wie anders nicht erwartet werden konnte, zur Verwilderung des Geschmacks, die im Dadaismus und anderen sogenannten „Schulen“ ihren abschreckenden Ausdruck und ihre Verurteilung fand. Damit hat es heute ein Ende, die Bildung des künstlerischen Geschmacks ist in den verpflichtenden Verantwortungsbereich der Volks- und Staatsführung selbst gerückt, die erkannt hat, daß in der Pflege des Kunstemfindens und im Schutz des verantwortungsbewußten schaffenden Künstlers eine der Hauptaufgaben der Volksführung und Erziehung überhaupt eingeschlossen ist. Für Luxemburg ist diese neue Ausrichtung des künstlerischen Schaffens und der kunsterzieherischen Betreuung besonders notwendig, da seine Bevölkerung für alle Äußerungen der Kunst ein Interesse zeigt. [...] So kam es, daß gerade im Gebiet Luxemburgs der Kitsch eine liebevolle Aufnahme und jede Geschmacksverirrung ihre begeisterten Verfechter fand. Daß darin aber nicht nur eine Verwilderung des künstlerischen Empfindens, sondern ebenso eine Verschleuderung von finanziellen Mitteln in oft sehr weitem Umfang zum großen Nachteil des echten Kunstschaffens eingeschlossen war, braucht nicht besonders gesagt zu werden. Die Landeskulturkammer hat sich deshalb veranlaßt gesehen, den Kunsthändel zu überwachen und die zum Verkauf gelangenden Kunstgegenstände einer Wertung auf ihren wirklichen künstlerischen Gehalt zu unterziehen, von der die Zulassung der in Frage kommenden Gegenstände zum Verkauf abhängig ist. [...] So ist zunächst verfügt worden, daß alle Firmen und Geschäfte in Luxemburg, die Kulturgut ausstellen, verkaufen oder vermitteln, die Mitgliedschaft in der Landeskulturkammer erwerben müssen. [...] Daß aber trotzdem dem gesunden Geschmack des schaffenden Künstlers und es Käufers größte Bewegungsmöglichkeiten bleiben, braucht angesichts der Liebe und des Entgegenkommens, das gerade der Nationalsozialismus wie keine andere Staatsführung für jedes echte ehrliche Können auf allen Gebieten der Kunstbetätigung zeigt, nicht besonders nachgewiesen zu werden.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ NB 1943/13.4.

¹⁰¹⁵ NB 1943/5.5.

Das sogenannte „Kulturgut“ wurde in acht Gruppen gegliedert: 1. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte und andere Kunstwerke in zweidimensionaler Ausführung; 2. Skulpturen in „jeglichem Material“; 3. Antiquitäten wie etwa „Handschriften, Uhren, alte Waffen und Fahnen, Möbel“; 4. „Kirchliche Gerätschaften“ und „Keramiken aller Art“ sowie „Gegenstände aus Schmiedeeisen“ Steinzeug, Gläser und andere; 5. „Kunstblätter“, Gebrauchsgrafik; 6. „Bildpost“- und Glückwunschkarten; 7. „Nach einem künstlerischen Entwurf der Bildhauer und der Kunsthändler vervielfältigte Erzeugnisse“; 8. Gebrauchsgrafische Entwürfe.

Während der NS-Herrschaft in Luxemburg scheint nur eine minimale Anzahl von Kunstausstellungen unabhängig von einem direkten propagandistischen Zusammenhang stattgefunden zu haben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die gleichgeschaltete Presse nicht alle Ausstellungen erfasst hat, doch konnte diese Vermutung zum jetzigen Stand dieser Untersuchung noch nicht belegt werden. Ähnlich wie Volker Dahm festgestellt hat, wurde in Luxemburg das kulturelle Leben durch „zwei politische Parameter“ bestimmt. Erstens durch eine unscharf begrenzte, vermutlich nicht in allen Territorien gleichgroße Autonomie der kulturell tätigen Institutionen und Individuen, zweitens durch eine unscharf begrenzte, vermutlich nicht in allen kulturellen Betätigungsfeldern.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁶ Dahm 1995, S. 264.

4 ZWISCHEN WIDERSTAND UND KOLLABORATION: REAKTIONEN IN DER LUXEMBURGER KUNSTSZENE

Welche Ambivalenzen die kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten im luxemburgischen Künstlermilieu hervorbrachten, soll im Folgenden erörtert werden wobei die Reaktion der Künstler auf die nationalsozialistische Zwangskulturpolitik aufgezeigt werden soll. Dabei soll eine polarisierende Darstellung des Wirkens luxemburgischer Künstler in Form einer politischen Kollaboration mit den NS-Machthabern oder des Widerstands gegen diese vermieden werden. Die Akten der *épuration*¹⁰¹⁷ stellen im Rahmen dieser Untersuchung die einzigen Quellen über den Umgang einzelner Künstler mit den repressiven Maßnahmen der Nationalsozialisten dar. Aufzeichnungen aus persönlichen Nachlässen sind bislang nicht bekannt. Leider waren jedoch zum Schutze der Persönlichkeitsrechte der Künstler einige Akten nicht einsehbar.

In der Untersuchung zu der Entnazifizierung des kulturellen Lebens geht es nicht darum, wertende Urteile über Kollaboration und Widerstand zu fällen. Dargestellt werden soll hier lediglich der Vorgang der Entnazifizierung und ihre Auswirkung auf das öffentliche Kulturleben. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass das brisante Thema der Entnazifizierung nach der Befreiung des Großherzogtums erstmals Anfang der 1980er Jahre durch den luxemburgischen Journalisten Paul Cerf bearbeitet wurde.¹⁰¹⁸ In seiner Untersuchung wird in der Sparte, die für die bildenden Künste vorgesehen ist, nur ein einziger Maler explizit als „Kollaborateur“ dargestellt.¹⁰¹⁹ Es existiert auch eine Untersuchung der APESS, die von den administrativen Untersuchungen der *épuration* in den Reihen der Lehrer handelt.¹⁰²⁰

Die Entnazifizierung, die sehr bald nach der Befreiung Luxemburgs einsetzte, vollzog sich anhand einer Befragung der Berufstätigen sowie einer Beurteilung ihrer politischen Haltung während des NS-Regimes. Dabei fielen die luxemburgischen Kunstschaaffenden unter zwei Kategorien: die administrative Säuberung einerseits und die Säuberung des künstlerischen und literarischen Lebens andererseits. In ein paar Fällen wurden auch Akten der sogenannten

¹⁰¹⁷ ANLux ,*Dossiers d'épuration administrative*, im Folgenden mit „EPU“ abgekürzt.

¹⁰¹⁸ Cerf 1980/81. Siehe auch Wey 1981: Mit einem Schwerpunkt auf den soziologischen und ideologischen Hintergründen der Kollaboration befasste sich zudem der luxemburgische Geschichtslehrer Claude Wey.

¹⁰¹⁹ Cerf 1981, S.175.

¹⁰²⁰ Siehe hierzu APESS 2006, S. 176 f: Les enquêtes administratives de l'Epuration dans le corps professoral.

Affaires politiques berücksichtigt.¹⁰²¹ Über die administrative Säuberung hat Robert Als, der als *Comissaire général* fungierte, eine Schrift verfasst, worin er die Aufgaben und Ziele dieser Untersuchung erläutert.¹⁰²²

Offiziell begann die *enquête administrative* mit dem großherzoglichen Erlass vom 30.11. 1944.¹⁰²³ Jeder Berufstätige musste hiernach einen Fragebogen ausfüllen, in dem seine „*attitude patriotique durant l'occupation*“, seine patriotische Haltung während der Besatzung, ergründet werden sollte.¹⁰²⁴ Dies geschah anhand der Auswertung der Angaben durch Kommissionen, die im Zuge der Auswertung Gruppen oder Stufen bildeten.¹⁰²⁵ R. Als fasst zusammen: „*Lorsque les premières commissions furent constituées, la guerre battait encore son plein cœur de l'Allemagne agonisante; les déportés n'étaient pas rentrés; les prisonniers des camps de concentration n'étaient pas libérés.*“¹⁰²⁶ Die ersten beiden Kommissionen waren für die *épuration* der staatlichen Einrichtungen zuständig, u. a. auch für den Schulunterricht. Weitere Kommissionen, die dritte und vierte betrafen das Eisenbahnwesen, die sechste Kommission untersuchte die Ämter der Gemeinden, die siebte das Jagdwesen, die achte das Notariat, die neunte die „Kunst des Heilens“ (*l'art de guérir*) und die zehnte schließlich die Kunst- und Literatursparte. Es folgten zudem an elfter Position die Kommission, die zuständig für Unternehmer, Architekten und Handwerker war und an zwölfter und letzter Position jene für die Hoflieferanten. Es sei hierbei angemerkt, dass die 10. Kommission (*Commission d'enquête en matière d'épuration de la vie artistique et littéraire*) offiziell durch den großherzoglichen Erlass vom 13.08. 1945 im Sommer 1945 gegründet wurde.¹⁰²⁷ In der Tat zog sich die *épuration* von November 1944 über einen längeren Zeitraum bis zum Sommer 1946 hin.¹⁰²⁸

Eine zwiespältige Haltung während des NS-Regimes in Luxemburg wie beispielweise die Interaktion mit der NS-Kulturpolitik und die gleichzeitige Beteiligung am Widerstand wurde

¹⁰²¹ Für diese Untersuchung werden 32 Dossiers berücksichtigt, darunter 4 sog. Aff. Pol., 15 *épuration de la vie artistique et littéraire* und 17 *épuration administrative*.

¹⁰²² Siehe hierzu Als 1946.

¹⁰²³ Siehe hierzu: <http://www.legilux.public.lu> : Memorial A Nr. 20 vom 15.12. 1944.

¹⁰²⁴ Wie etwa folgendes Beispiel hervorragend veranschaulicht (vgl. ANLux, EPU C 143). Claus Cito

¹⁰²⁵ ANLux EPU. W 1344. Ein Befragter beschwert sich in einem Schreiben an die Kommission, in die sog. „zweite Gruppe“ eingestuft worden zu sein: „*Monsieur le Commissaire, je vous prierais de bien vouloir réviser mon dossier, éprouvant comme un véritable blâme mon classement au second groupe, surtout par rapport au classement d'autres collègues.*“

¹⁰²⁶ Als 1946, S. 6.

¹⁰²⁷ Siehe hierzu <http://www.legilux.public.lu>, Memorial A Nr. 42 vom 23.08. 1945.

¹⁰²⁸ Ebd., S. 7: Die 12. Kommission wurde durch einen großherzoglichen Erlass vom 25. 06. 1946 rechtskräftig.

durch die Kommission mit einer sogenannten „*sanction du blâme*“ gerügt.¹⁰²⁹ Zudem wird in einigen Akten erwähnt, dass die Teilnahme luxemburgischer Künstler an den von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellungen durch die Ausübung von Druck seitens der totalitären Machthaber zustande kam, wie das folgende Zitat bestätigt: „*Cette collaboration aux expositions artistiques peut s'expliquer par la pression exercée sur les artistes luxembourgeois.*“¹⁰³⁰

4.1 Lehrer

Wie bereits in Teil 2 erörtert wurde, gehörte der größte Teil der luxemburgischen Künstler dem Berufsstand der Kunsterzieher an. Die Lehrer konnten ihre Positionen als Beamte weiterhin behalten, indem sie eine sogenannte „Dienstverpflichtungserklärung“ unterzeichneten, in der sie versprachen, „alle Anordnungen der Deutschen Zivilverwaltung in Luxemburg und der von ihr in Luxemburg eingesetzten Dienststellen gewissenhaft durchzuführen“.¹⁰³¹ Wer sich weigerte, dieser Forderung nachzukommen, dem sollte „sofort die Ausübung jeder Diensttätigkeit“ verboten werden. Das Fach der Kunsterziehung wurde unter der NS-Besatzung zum Pflichtfach erklärt. Ein Bericht des CdZ mit dem Titel *Die höhere Schule Luxemburgs im Umbruch* gibt Auskunft über „Aufgaben und Ziele“ der Kunsterziehung:¹⁰³²

Der Wert der Kunsterziehung wurde bisher stark unterschätzt, besonders von Schulleuten, welche die verstandesmäßige nüchterne Denkweise über seelische Einfühlungsfähigkeit und Gestaltungskraft stellen. Man zeigte wenig Interesse für die Kräfte der Seele, deren Entwicklung zu einem Hauptteil richtiger Kunsterziehung zufällt. Kunsterziehung in diesem Sinne kannten die Mittelschulen nicht. Die Fachlehrer hielten sich an die Richtlinien der internationalen Kongresse, die sich teilweise mit denen des Reichen deckten. Programmgemäß jedoch wurde den Lehrern größtmögliche Freiheit gelassen. Es wurden fast ausschließlich Gegenstände nach der Natur gezeichnet, Blumen stilisiert oder nach Vorlagen gearbeitet. Nur in der Industrie- und Handelsschule wurde der Kunsterziehung starke Bedeutung beigemessen. Erst nach dem 10. Mai 1940 wurde die Kunsterziehung Pflichtfach für alle Klassen. An Stelle der Naturbeobachtung trat freies Gestalten (was Naturbeobachtung nicht ausschließt)

¹⁰²⁹ ANLux EPU S 99. Urteil der X Commission d'enquête bei der Épuration de la vie artistique et littéraire.

¹⁰³⁰ ANLux EPU S 99: Äusserung der Commission d'enquête bei der Épuration de la vie artistique et littéraire.

¹⁰³¹ Dostert 1985, S. 85, zitiert nach einer Rede Gauleiter Simons vom 06.08. 1940, abgedruckt in *LW* 1940/07/08.

¹⁰³² Siehe hierzu CdZ 1943, S. 24. Die vom CdZ herausgegebene Schriftenreihe mit fester Anlage von sechs Heften soll dem Vorwort E. Gerlachs zufolge „einzelne Ausschnitte der Aufbauarbeit“ in Luxemburg aufzeigen und „aufklärend über seine Maßnahmen berichten“. Das erste Heft behandelt die „verwaltungsmäßige“ Aufbauarbeit des CdZ, Heft 2 das „höhere Schulwesen“, Heft 3 „beschäftigt sich mit dem Wehrwillen und dem Soldatentum in der luxemburgischen Geschichte“, Heft 4 gibt einen Einblick in die „Ausbildung und den Einsatz der Luxemburger Freiwilligen in der deutschen Wehrmacht“. Heft 5 widmet sich den „führenden Luxemburgern im Altreich“ und Heft 6 berichtet über „Luxemburger in Belgien und Frankreich“. Die graphische Gestaltung lag bei E. Probst und der Druck wurde von der Verlagsanstalt Moselland bewerkstelligt.

an Hand verschiedener Techniken wie Papierschnitt, Buntpapierschnitt, Presspausradierung, Stiche usw. Hauptsächlich wird das Vorstellungsvermögen geschult, was zum Lesen technischer Zeichnungen, z.B. im Flugmodellbau, Maschinenbau, Architekturbau, von größter Wichtigkeit ist. Vollkommen neu und zu begrüßen ist die Einführung in die Kunstbetrachtung. Hierdurch erfährt die neue Bezeichnung Kunsterziehung ihre volle Berechtigung. Der Kunstbetrachtung fällt eine hohe Aufgabe zu. Sie soll, vom Vergleichen eigener und anderer Schularbeiten ausgehend, über die Betrachtung von Kunstwerken zum Verständnis der Ausdrucksweise großer Meister führen. Sie wird im Vergleich von Kunstwerken des eigenen Volkes mit denjenigen artverwandter oder artfremder Völker zum Eindringen in das Seelische und die Art des eigenen Volkes führen.

Diese Maßnahme er Anlässlich der Personenstandsaufnahme von 1941 ist über das Verhalten eines bestimmten Kunsterziehers folgender Bericht vom Leiter der Handwerkerschule Luxemburg an den CdZ verfasst worden:

X.¹⁰³³ vertrat diesbezüglich [der Personenstandsaufnahme] einen eigenartigen Standpunkt. U. a. erklärte er, man verlange von jedem Menschen Pflichten. Er habe den Eid auf die Luxemburger Verfassung geleistet. Diese sei bis heute noch nicht aufgehoben und er betrachte sich noch nicht von seinem Eid entbunden. Aufgrund dieser Tatsache fühle er sich verpflichtet seine Zählkarte entsprechend auszufertigen, selbst auf die Gefahr hin, dass gegen ihn die angedrohten Massnahmen bezüglich der Entlassung ergriffen würden.¹⁰³⁴

Zusätzlich zu der Abgabe dieser Erklärung wurden die Beamten aufgefordert, „ehrenwörtlich“ zu bekennen, dass sie „das Buch des Führers *Mein Kampf* gekauft und gelesen“ hatten sowie, in einem anderen Dokument, zu bestätigen, dass sie „niemals“ einer „Loge, logenähnlichen Organisationen oder der Ersatzorganisation einer solchen“ angehört haben.¹⁰³⁵ Die nationalsozialistische Oppression auf die bildenden Künstler, die als Lehrkräfte tätig waren, vollzog sich vor allem durch den auf sie ausgeübten Druck seitens der Besatzer im Sinne des Nationalsozialismus zu unterrichten. Durch ein sogenanntes „Sonderstrafgericht für Beamte“, sollten die Personen, die nicht „die Gewähr“ boten, d. h., die dem Hitler-Regime illoyal gegenüberstanden, aus dem Weg geschafft und bestraft werden.¹⁰³⁶ Dies geschah etwa durch die Versetzung des Lehrers, Deportation, Entlassung, Umschulung oder Sperrung der monatlichen Bezüge.¹⁰³⁷

An dieser Stelle ist auch die nationalsozialistische Propagandaarbeit an den Schulen zu erwähnen, wie sie bereits oben anhand des Vortrags Wolfram Brockmeiers beispielhaft dargestellt wurde. Die Idee des „ewigen Deutschlands“ gelangte somit auch zu den jungen

¹⁰³³ Anonymisierte Namen werden im Folgenden durch „X“ ersetzt.

¹⁰³⁴ ANLux EPU M 1059. Schreiben vom 15.10. 1941.

¹⁰³⁵ ANLux EPU Diese Schreiben befinden sich in einigen Akten der *épuration* des luxemburgischen Lehrkörpers, z.B. in ANLux EPU S 99.

¹⁰³⁶ APESH 2006, S. 160 f.: Während des Schuljahrs 1940 – 41 wurden 16 Professoren entlassen, 21 wurden in den Ruhestand versetzt und 52 wurden vorübergehend ins Altreich versetzt. Ihre Stellen übernahmen während jener Zeit deutsche Lehrkräfte.

¹⁰³⁷ ANLux ,EPU T 800. Siehe hierzu auch APESH 2006, S. 152 ff.

Mitgliedern der „Volksgemeinschaft“, zumindest zu den Kindern der Mittelschule.¹⁰³⁸ Auch lag das Fach der Kunsterziehung einer „wehrgeistigen“¹⁰³⁹ Erziehung nicht allzu fern: Eine Neuigkeit war nämlich die Einführung des Flugmodellbaus in den Schulen, zu dem die Lehrer erst einmal einen Lehrgang erhielten.¹⁰⁴⁰

Eine entscheidende Maßnahme zur Kontrolle und somit auch zur Druckausübung stellte die politische Beurteilung von Angestellten anhand von Fragebögen dar, die von den zu „Beurteilenden“ ausgefüllt werden mussten.¹⁰⁴¹ Weitere Drohungen des CdZ sollten die Beamten zum Beitritt in die VdB drängen. Als Ultimatum wurde der 29.10.1940 festgesetzt.¹⁰⁴² In diesem Zusammenhang lässt sich auch der „Sammelbeitritt“ einiger Kunsterzieher zur VdB im Oktober 1940 erklären, die sich als „*entrée collective*“ in den Akten der administrativen Säuberung widerspiegelt.¹⁰⁴³ Vor allem die Drohung mit der Zwangsumsiedlung der Angehörigen der Künstler durch die nationalsozialistischen Machthaber verfehlte ihre Wirkung nicht: Man gab nach, wie folgende Äußerung eines Künstlers belegt, der sich geweigert hatte, der VdB beizutreten:

*Le 25 octobre 1940, mes collègues de l'EEA [École d'Artisans Esch/Alzette] firent une demande collective d'admission pour la V.D.B. à laquelle je ne participai pas. Me présentant plus tard à l'Ortsgruppe de Hollerich, l'Ortsgruppenleiter Sinner me fit observer que j'étais en retard de quinze jours et que je n'avais qu'à me soumettre à leurs conditions. Si non, ma famille serait la première à être déportée à son Ortsgruppe [...]. Condition: Blockwalter du W.H.W. Je n'ai pas voulu me soumettre, mais la perspective d'une déportation avec un enfant de deux mois et un autre de deux ans décida ma belle-mère [...] à demander conseil auprès du chargé d'Affaires Américain Platt Waller. Celui-ci me conseilla d'être „plus filou qu'eux“ en me soumettant à cette exigence.*¹⁰⁴⁴

Andere Kunsterzieher wiederum waren der VdB auf freiwilliger Basis beigetreten, wie beispielsweise der Bildhauer A. Kratzenberg, der aufgrund „seiner positiven politischen Einstellung mit der Leitung der Gewerbeschule durch den Kreisleiter Diehl beauftragt wurde.“¹⁰⁴⁵ In diesem Sinne sollte er „die ihm unterstellten Schüler im Sinne der Neuordnung“ erziehen, indem er sie zum Beitritt in die HJ und zur Entrichtung des deutschen

¹⁰³⁸ NB 1941/17. 3.

¹⁰³⁹ APESS 2006, S. 159.

¹⁰⁴⁰ NB 1941/28-29.6. Das Nationalblatt berichtet von einem 10-tägigen Lehrgang, der vom 09. bis 19.6. sowie vom 20. bis 29.6. 1941 in der Werkstatt des NS-Fliegerkorps (in der Rue d'Épernay in Luxemburg) stattfand. 15 Erzieher der Schulen von Luxemburg-Stadt und Umgebung bauten u.a. Papierflugmodelle sowie das Segelflugzeugmodell aus Holzleisten, Sperrholz und papierbespannten Flügeln namens „Rhön“. Der Unterricht sollte sich an die 10 bis 13-jährigen Jungen richten. Siehe auch NB 1941/14.7. sowie die Beurteilung eines Lehrgangteilnehmers in: AN Lux épu. H 1711.

¹⁰⁴¹ ANLux EPU. z.B. S 99: Diese Fragebögen liegen den Akten der *épuration* zur Beurteilung des politischen Verhaltens der betroffenen Personen im Sinne Luxemburgs bei.

¹⁰⁴² APESS 2006, S. 161.

¹⁰⁴³ ANLux EPU T 800. In dieser Akte wird als kollektives Eintrittsdatum der 28.10.1940 genannt.

¹⁰⁴⁴ ANLux EPU W 1344.

¹⁰⁴⁵ ANLux EPU K 1498.

Grußes zwang. Das „Lehrerkorps“ bedrängte Kratzenberg wiederum u. a. mit der Aufforderung, der VdB beizutreten und ihr Abzeichen zu tragen.¹⁰⁴⁶

Den Nationalsozialisten war die pädagogische Schulungsarbeit für Schüler und auch Lehrer sehr wichtig: Es erfolgte ein radikaler Wechsel von der „Lernschule“ zur „Erziehungsschule“ wobei „Lernfächer“ zu „Gesinnungsfächern“ wurden.¹⁰⁴⁷ Außer dem Athenäum wurden alle Gymnasien zu „Oberschulen“ umgewandelt, die Leitung der Schulen übernahm Oberschulrat Lippmann, der im Oktober 1940 in einem SD-Bericht zugeben musste: „Fast der gesamte luxemburgische Lehrkörper der höheren Schulen stand im September 1940 dem Deutschtum ablehnend gegenüber“.¹⁰⁴⁸ In diesem Sinne wurden neue Erziehungsanstalten¹⁰⁴⁹ gegründet und Umerziehungsmaßnahmen für die Lehrenden in Angriff genommen. Diese Umschulung wird in der NS-Propaganda schlichtweg als „Austausch“ zwischen Luxemburg und dem *Altreich* bezeichnet, wobei die „Luxemburger Erzieher“ an Lehrgängen im *Altreich* teilnehmen sollten.¹⁰⁵⁰ Ein weiterer Artikel berichtet über „Luxemburger Junglehrer[n] im Altreich“, die durch den „Mangel an Lehrkräften in Deutschland, der sich seit einem Jahrzehnt vor allem bemerkbar macht, der nicht zuletzt durch den Krieg bedingt ist“, bereits im Herbst 1940 als „frischgebackene Lehrer und Lehrerinnen Anstellung im Altreich fanden“ und 1941 durch „ein gutes Dutzend unserer Lehramtsanwärter“ besucht wurden.¹⁰⁵¹

Mehrere luxemburgische Kunsterzieher leisteten den nationalsozialistischen Forderungen nicht Folge. In einem Bericht eines gewissen Dotzenrath zählt ein Künstler in den Augen der Nationalsozialisten nicht zu den „eifrigen“ Lehrern: „Repetent X. macht nicht den Eindruck eines jungen frischen Menschen. Auch sein Unterricht ist matt, zeigt wenig Liebe zur Sache und wenig Lust, seine Schüler zu fördern.“¹⁰⁵² In einem weiteren Bericht an den CdZ fügt er dieser Beurteilung hinzu: „Das geht auch aus seinem Verhalten den kleinen Äusserlichkeiten [sic] des Dienstes gegenüber, wie pünktlicher Anfang des Unterrichts, Innehalten von

¹⁰⁴⁶ ANLux EPU K 1498.

¹⁰⁴⁷ APESS 2006, S. 159.

¹⁰⁴⁸ ANLux IP 677: SD Bericht von Lippmann vom 29.10.1943.

¹⁰⁴⁹ Die Nationalsozialisten gründeten in Luxemburg auch eigene Schulen wie beispielsweise die Adolf-Hitler-Schule in Klerf, eine sogenannte Nationalpolitische Erziehungsanstalt (Napola), zu deren Einrichtung in der Abtei Umbaumaßnahmen unternommen wurden (vgl. hierzu NB 1942/22.1.). Die Sommerresidenz der großherzoglichen Familie, Schloss Kolmar-Berg, wurde ebenfalls zu einer „Napola“ für „Mädel“. Auch in Bollendorf wurde die 1738 erbaute Burg, die einst Sommerresidenz des Abts von Echternach war, zu einer „Lehrerinnenbildungsanstalt“ umfunktioniert (vgl. NB 1942/19.2.). Derartige Erziehungsanstalten für Mädchen gab es nur drei im ganzen Dritten Reich: Das Schloss Hubertendorf im Gau Niederdonau war „im vollen Betrieb“, zwei weitere waren im Aufbau begriffen: eine in Baden und eben jene auf Schloss Kolmar-Berg.

¹⁰⁵⁰ NB 1941/7.2.

¹⁰⁵¹ NB 1942/9.1.

¹⁰⁵² ANLux EPU T 800.

Terminen usw., hervor. Darin ist er nach Luxemburger Art recht grosszügig [sic].¹⁰⁵³ Zum Teil folgte in derartigen Fällen eine Überweisung ins Altreich. Die Künstler Foni Tissen und Lucien Wercoller wurden nach Neuwied geschickt, um dort im politischen Sinne „umgeschult“ zu werden.¹⁰⁵⁴ Beide kamen aufgrund ihrer antinazistischen Haltung ins Gefängnis und wurden ins SS Sonderlager/KZ Hinzert deportiert.¹⁰⁵⁵ Nach seiner Entlassung am 08.01.1943 sollte Tissen in Wuppertal wieder als Lehrer eingesetzt werden. Der Bildhauer Wercoller wurde 1942 vom Gefängnis in Luxemburg-Grund zunächst ebenfalls ins SS-Sonderlager/KZ Hinzert und von dort weiter nach Lublin deportiert. Im November 1943 sollte er seine Familie in Flinsberg/Boberstein wiedersehen, die zwangsumgesiedelt worden war.

Die Zwangsrekrutierung junger Luxemburger für die deutsche Wehrmacht, die am 31.08.1942 den sogenannten Generalstreik provozierte, betraf den Berufsstand der Lehrer in hohem Maße. Mit dieser Protestaktion solidarisierten sich auch Schüler sämtlicher Schulen, vor allem aber jener in Esch/Alzette und Echternach.¹⁰⁵⁶ Es ist von 140 aufständischen Schülern die Rede, 94 in Esch, 27 in Echternach, sechs in Diekirch und 16 in Luxemburg, die von der GESTAPO verhaftet wurden und infolge dessen für einige Monate in ein nationalsozialistisches Erziehungslager der HJ nach Schloss Stahleck im Hunsrück gebracht wurden.¹⁰⁵⁷ Die Lehrkräfte, die verdächtigt wurden, die heimlichen Aufrührer zu sein, wurden der GESTAPO vorgeführt. Diejenigen, die ihren Protest offen zugaben, mussten mit ärgsten Konsequenzen rechnen. Ein Bericht einer Schulleitung vom 31.08.1942 bezüglich der deutschfeindlichen Haltung eines Lehrers überliefert folgenden Zwischenfall bezüglich des Streiks desselben Tages:

Heute morgen begrüßte mich Herr. X. im Lehrerzimmer in einer recht unfreundlichen Weise. Zuvorkommend reichte ich ihm die Hand, die nur ungern ergriffen wurde. Darauf entgegnete er mir: ‚Heute hat niemand Lust zu arbeiten.’ In früheren Jahren war an diesem Tage wegen der Messe schulfrei, weshalb ich ihm erwiderte: ‚Warum denn nicht, wegen der Messe?’ Darauf sagte Herr X.: ‚Wegen dessen, was wir gestern gehört haben.’ Ich entgegnete: ‚Darauf sollen Sie doch stolz sein.’ Herr X. brüllte mich nunmehr an: ‚Darauf sollen wir noch stolz sein; ich bin Luxemburger und sonst nichts.’¹⁰⁵⁸

Ein weiteres Schreiben vom 12.09.1942 enthält die Forderung, das Gehalt desselben Künstlers sperren zu lassen, da sich dieser nunmehr in Haft befindet.¹⁰⁵⁹ In der Tat wurden 14

¹⁰⁵³ ANLux EPU T 800.

¹⁰⁵⁴ Siehe hierzu ANLux EPU T 800 sowie ANLUX EPU W 1344.

¹⁰⁵⁵ Siehe hierzu auch Anhang E Kurzbiografien.

¹⁰⁵⁶ APESH 2006, S. 165.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 166.

¹⁰⁵⁸ ANLux EPU W 1344.

¹⁰⁵⁹ Ebd.

Lehrer, 8 in Esch und 4 in Echternach, dem Sondergericht vorgeführt. Mehrere Männer wurden daraufhin ins KZ gesperrt, unter ihnen der Präsident der *Association des professeurs de l'enseignement secondaire et supérieur* (APESS)¹⁰⁶⁰, Pierre Frieden (1892–1959)¹⁰⁶¹. Vier wurden vom Standgericht, das Gauleiter Simon zwischen dem 01.09. und dem 10.09.1942 eingeführt hatte, verurteilt. Während die Lehrer Michel Delleré, Jos Hoffmann und Anton Weis nach einer langen Befragungsnacht in der Villa Pauly, dem Sitz der GESTAPO nach einer langen Befragung wieder auf freien Fuß gesetzt wurden, wurde Alphonse Schmidt durch Erschießen hingerichtet.¹⁰⁶²

4.2 Freischaffende

Über die Situation freischaffender Künstler unter dem Joch der NS-Machthaber gibt es sehr wenige Hinweise in den Archiven, da keine politischen Beurteilungen seitens der Nationalsozialisten vorliegen wie sie beispielsweise über Personen im Beamtenstand durchgeführt wurden. Eine Zeugenaussage in einem Untersuchungsbericht des sogenannten „*Service de la Sûreté Publique*“ vom 28.12.1947 im Rahmen einer nachträglichen Beurteilung der politischen Einstellung eines bestimmten Künstlers während der deutschen Besatzung erlaubt einen Blick auf die Auswirkungen der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik auf seine berufliche Situation:

Retourné au Grand-Duché vers 1936 –1937, il s'est refusé d'accepter le poste vacant de professeur de dessin [...] offert par le Ministère de l'Éducation. X. a préféré rester tout à fait indépendant. [...] Malheureusement, dès le premier jour de l'occupation allemande jusqu'à la fin de la guerre il n'y avait plus d'indépendance dans l'exercice d'un métier et d'un art. Vers la fin de l'année 1940 déjà, tous les artistes luxembourgeois ont été sommés par les Allemands de se faire établir un ‚Arbeitsbuch‘. X est également devenu titulaire d'un ‚Arbeitsbuch Ia-Künstler‘ et automatiquement membre de la ‚Kulturkammer‘ et du ‚Kunstkreis‘. [...] J'ai fréquenté X. presque chaque jour et je sais qu'il a toujours été un adversaire notoire et fanatique des Boches en général et des Nazis en particulier. Mais comme tous les autres Luxembourgeois s'étant trouvés sous le joug des occupants, il a bien dû se débrouiller. Réputé pour excellent artiste-peintre. X. a fait l'objet de persécutions continues de la part des Allemands qui voulaient l'engager par tous les moyens de mettre son art au service de la propagande nazie. [...] Comme tous ses collègues, X. a été sommé à plusieurs reprises par la ‚Kulturkammer‘ de lui remettre quelques-unes de ses œuvres aux fins d'exposition. Un délégué de la ‚Kulturkammer‘ est chaque fois allé choisir ces œuvres dans l'atelier de X. Ce dernier n'a jamais offert de ses peintures et il n'a pas fait une seule exposition individuelle. [...] C'était seulement sous le coup de menaces qu'il a laissé parfois quelques œuvres à la ‚Kulturkammer‘. Il valait mieux faire cela que d'aller travailler

¹⁰⁶⁰ Diese Vereinigung war am 14.11. 1905 auf Initiative von fünf schulischen Einrichtungen gegründet worden: dem Athénée de Luxembourg, dem Gymnase Diekirch, dem Gymnase Echternach, der École industrielle et commerciale Esch/Alzette und der École des Artisans de l'État. Am 18.6. 1941 APESS wurde sie vom Stillhaltekommisar für das Organisationswesen in Luxemburg Franz Schmidt aufgelöst (APESS 2006, S. 163).

¹⁰⁶¹ Pierre Frieden wurde 1945 zum Minister der Erziehung ernannt.

¹⁰⁶² APESS 2006, S. 166.

*dans une usine en Allemagne. J'ai vu toutes les peintures que X. a remises à la „Kulturkammer“; il s'agit exclusivement de paysages qui n'ont pas permis d'être employés à des fins de propagande nazie et antinationale. [...].*¹⁰⁶³

Diese Beobachtung könnte auch für andere luxemburgische Künstler gelten. Obwohl von luxemburgischen Künstlern bis auf zwei Ausnahmen¹⁰⁶⁴ keine Werke mit Charakteristiken der Tendenzkunst überliefert sind, wurden Bauernporträts, Erntebilder, Arbeitsszenen, Industrielandschaften, andere Typendarstellungen und sogar die zahlreichen Landschaftsdarstellungen in hohem Maße von der NS-Propaganda verwendet. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass diese in hochwertigen Drucken in den kulturpolitischen Blättern *Moselland* reproduziert wurden.¹⁰⁶⁵

Wie unter Punkt veranschaulicht, wurden sowohl Lehrer als auch Freischaffende mit Einzelausstellungen bedacht.

Einige wählte den Beruf des freischaffenden Künstlers jedoch aus der Entscheidung heraus, „nicht für den Feind“ arbeiten zu müssen: „*Décidé à ne pas travailler pour l'ennemi, j'ai déclaré la profession d'artiste-peintre à l'Arbeitsamt.*“¹⁰⁶⁶ Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Berufsgruppe der freischaffenden Künstler und die der Lehrer innerhalb der nationalsozialistischen Organisationen unterschiedliche Stellungen einnahmen oder unterschiedlich bewertet wurden.

4.3 Teilnahme, Zwang und Ablehnung

Die einzige Voraussetzung für ein „freies Schaffen“ war die Mitgliedschaft in der LKK sowohl für Lehrer als auch für selbstständig arbeitende Künstler. Ein luxemburgischer Bildhauer und Kunsterzieher, der zur „Umschulung“ ins Altreich geschickt worden war, kommentierte die Errichtung der LKK mit folgenden Worten:

*J'étais au Schulungslager de Friedewald en janvier 1941. Au courant de ce séjour ma femme me fit parvenir le manifeste de la Kulturkammer paru dans les journaux: tous les artistes devaient sans délai se faire connaître à la Kulturkammer, à moins d'interdiction complète de leur activité artistique. Ma femme rendue attentive à cet ultimatum par des amis donna mon adresse à mon insu. Si j'ai mentionné dans mon bulletin d'épuration qu'à un moment je figurais à la Kulturkammer, ce n'est que par le fait de vouloir être tout à fait consciencieux. En effet, je me rappelle pas avoir payé jamais de cotisation.*¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶³ ANLux EPU K 473.

¹⁰⁶⁴ Diese Personen werden aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen nicht erwähnt.

¹⁰⁶⁵ ML 1942/(8)-M1944. Diese Drucke befinden sich vor allem in jenen Ausgaben, die vom Sommer 1942 bis Juni 1944 vierteljährlich erschienen.

¹⁰⁶⁶ ANLux ,EPU S 2890.

¹⁰⁶⁷ ANLux, EPU W 1344.

Mancher wurde sogar Mitglied ohne die entsprechende Mitgliedschaftsgebühr zu entrichten, wie beispielsweise der Graphiker X.¹⁰⁶⁸ In mehreren Fällen traten die Künstler der LKK bei wegen der Androhung von schwerwiegenden Repressalien, wie etwa den oben bereits dargestellten Umsiedlungsmaßnahmen seitens der NS-Machthaber. Ein anderer wiederum gab schlichtweg folgenden Grund für seine Mitgliedschaft in der LKK an: „*J'ai adhéré à la LKK pour obtenir du matériel à peindre.*“¹⁰⁶⁹ In manchen Fällen wurden Anträge zur Aufnahme in die LKK von den zuständigen Behörden auch abgelehnt. Ein Schreiben zu einer solchen Sanktion beinhaltet folgenden Wortlaut:

Gemäss §9 der Verordnung über die Errichtung einer Landeskulturkammer vom 7. Juni 1941 [...] lehne ich Ihnen, mir zur endgültigen Entscheidung vorgelegten Aufnahmeantrag ab, da Sie nach der Landeskulturkammerverordnung nicht die erforderliche Eignung im Sinne der nationalsozialistischen Staatsführung besitzen. Durch diese Entscheidung verlieren Sie mit sofortiger Wirkung das Recht zur weiteren Berufsausübung auf jedem zur Zuständigkeit der Landeskulturkammer gehörenden Gebiete. Als kulturvermittelnde Tätigkeit gilt auch Zeichen- und Malunterricht. Auch diese Tätigkeit wird Ihnen mit sofortiger Wirkung untersagt.¹⁰⁷⁰

Der Antrag der Journalistin K. Comparini, Autorin der *Kunstkritik* zur Sommerausstellung 1943 im Kunsthause Luxemburg, um Aufnahme in die LKK wurde mit einem Schreiben vom 07.07.1942 abgelehnt.¹⁰⁷¹ Auch die Künstlerin X, die sich während der nationalsozialistischen Oppression aktiv am Widerstand beteiligte, hatte ursprünglich einen Antrag zur Aufnahme in die LKK gestellt, der ebenfalls abgewiesen wurde.¹⁰⁷² Ihr wurde zudem verboten, sich als Malerin zu betätigen. Stattdessen wurde sie gezwungen, im pharmazeutischen Handel zu arbeiten.¹⁰⁷³

Von den luxemburgischen Künstlern, die an den oben dargestellten Ausstellungen teilnahmen, waren auch längst nicht alle Mitglieder der Kameradschaft der Kunstschaffenden. Aus einer Aktennotiz vom Februar 1943 bezüglich der Aufnahme verschiedener Künstler in die Kameradschaft, geht hervor:

Wenn ein Künstler in die Landeskulturkammer aufgenommen wird, so bedeutet das ohne weiteres die Anerkennung der politischen Zuverlässigkeit durch den Personalbeauftragten beim Chef der Zivilverwaltung, Kreisleiter Dr. Unger. Diese Beurteilung ist also massgebend [sic] an allen Stellen.

¹⁰⁶⁸ ANLux ,EPU P 780.

¹⁰⁶⁹ ANLux, EPU C 15.

¹⁰⁷⁰ CDRR L-M-72 -14.

¹⁰⁷¹ Archives de la Ville de Luxembourg LU NS-1 Landeskulturkammer: Es sind keine weiteren Dokumente überliefert die belegen könnten, ob K. C. später schließlich doch in die LKK aufgenommen wurde. Einschreiber der LKK vom 7.7. 1942

¹⁰⁷² AVL LU 11 NS_1 Landeskulturkammer.Einschreiben der LKK an L. Unden vom 6.7. 1942

¹⁰⁷³ CDRR L-M-72-14.

Sowohl Dr. Perizonius als auch die Herren Fardt und Recker äusserten [sic] sich, dass es angebracht sei,
Maler wie Kesseler, Meyers und Schaack in die Kameradschaft aufzunehmen.¹⁰⁷⁴

Die hier erwähnten Maler zeigten jedoch kein Interesse an einer Aufnahme. Aus den Akten der *épuration* geht hervor, dass bestimmte Künstler wie etwa Jean Schaack trotz ihrer Teilnahme an mehreren Ausstellungen keine Mitglieder der Kameradschaft wurden, was allein schon aus der Ablehnung des Betretens des zur Schlossschenke umgewandelten großherzoglichen Palais ersichtlich sei.¹⁰⁷⁵ Noch im vierten Jahr der Besatzung, 1944, verschickte der Leiter des Kunstkreises Luxemburg vorgefertigte Anträge zur Aufnahme in die Kameradschaft an bestimmte luxemburgische Künstler wie beispielsweise an Pierre Blanc, Felix Hulsemann, Jean-Pierre Ker, Jean-Pierre Lamboray, Ernst Würth, Josy Meyers und Emil Probst.¹⁰⁷⁶ Sie schlugen sämtliche Einladungen in die Künstlerkameradschaft aus.¹⁰⁷⁷

Aufforderungen der NS-Machthaber zur Teilnahme an Ausstellungen wurden offenbar als Einladungen verschickt, wie aus folgendem Fall eines Malers hervorgeht, der diesen nicht nachgekommen war: „*Je n'ai point participé aux expositions du 'Kunsthaus' et aux expositions en Allemagne pendant toute l'occupation, cela malgré une trentaine d'invitations de toutes sortes.*“¹⁰⁷⁸ In manchem Fragebogen der *épuration* betonen Künstler, dass ihre Teilnahme an den Ausstellungen von den Nationalsozialisten erzwungen worden war. Ein luxemburgischer Maler erwähnt seine Weigerung, Gemälde zu schaffen, die sich an militärische oder nationalsozialistische Themen anlehnten.¹⁰⁷⁹ Folgende Äußerung eines weiteren Malers stimmt hiermit überein: „*Les sujets de mes tableaux ne représentaient nullement de la propagande nazie.*“¹⁰⁸⁰ Derselbe Künstler wandte sich zudem gegen die nationalsozialistische Forderung, ein bestimmtes Werk für die Propaganda bereitzustellen, indemdem er erklärt: „*Refus catégorique de la réproduction de mon tableau 'Klöppelkrieg' du voyage à Berlin, du concours NSV [...], d'envoyer mes tableaux aux premières expositions en Allemagne et de participer à l'exposition du premier Kreistag à Luxembourg.*“¹⁰⁸¹

Auch die Werke eines weiteren luxemburgischen Malers entsprachen nicht den nationalsozialistischen Anforderungen, wie der Künstler selbst im Folgenden angibt:

¹⁰⁷⁴ ANLux CdZ A-5-8-040/0096.

¹⁰⁷⁵ ANLux ép. S 99.

¹⁰⁷⁶ ANLux CdZ A-5-8-013.

¹⁰⁷⁷ ANLux EPU P 780.

¹⁰⁷⁸ ANLux EPU T 800.

¹⁰⁷⁹ AN Lux EPUH 1387.

¹⁰⁸⁰ AN Lux EPU M 1059.

¹⁰⁸¹ ANLux ,EPU M 1059.

*En janvier 1941, je fus appelé à la Kreisleitung d'Esch pour subir de la part du Kreisleiter et de l'épurateur et rapporteur Brockmeier un interrogatoire sur mes opinions artistiques. Ils me firent savoir que mes opinions et mes œuvres étaient trop françaises, que la Kulturkammer déciderait prochainement, si j'avais encore le droit de peindre ou non.*¹⁰⁸²

Dieses Beispiel zählt zu den wenigen, wo ein Künstler auf stilistischer Ebene Konzessionen hinnehmen und seinen persönlichen Stil stark verändern musste. Andere Maler konnten weiterhin ihre bevorzugten Sujets darstellen wie etwa die verschiedenen Landstriche des Mosellandes, Porträts etc.¹⁰⁸³ Weil sich Skulpturen und Plastiken für die NS-Propaganda im öffentlichen Raum besonders gut eigneten, forderten die NS-Machthaber die Spezialisierung auf kriegswichtige Themen besonders bei den Bildhauern, wie im folgenden Fall, wo ein luxemburgischer Bildhauer unter Androhung von Repressalien zum Ausstellen gedrängt wurde:

*À deux reprises, j'ai eu dans mon atelier la visite du Kreisleiter et du maire [...] qui m'ont demandé sous menace d'être déporté d'entrer dans le VdB et NSV. Pour éviter d'être déporté et de travailler pour les Boches j'ai choisi le moindre mal. J'ai participé [...] à des expositions sous la même menace. À l'encontre de la Kreisleitung de fournir à cette occasion des sujets qui étaient „kriegswichtig“, j'ai exposé des sujets qui ne l'étaient nullement.*¹⁰⁸⁴

Für die Ausstellungen, insbesondere die mit Itinerarcharakter, wurden Arbeiten mancher Künstler ohne deren Zustimmung mit einbezogen wie etwa in folgendem Beispiel deutlich wird:

*„En mon absence deux gravures ont été décrochées du mur pour être exposées à Esch Alzette. De là elles ont été envoyées en Allemagne à mon insu, quand j'ai réclamé ces gravures on me répondit qu'elles faisaient partie d'une exposition ambulante.“*¹⁰⁸⁵

Auch das Aufzwingen von Ämtern seitens der Nationalsozialisten ohne die Zustimmung der Auserwählten schien üblich zu sein, wie aus dem Schreiben eines luxemburgischen Künstlers an die Organisationsleitung der VdB (Ortsgruppe Hollerich) gefolgert werden kann:

Bei der Durchsicht des Organisationsplanes der Ortsgruppe Hollerich stelle ich fest, daß ich darin als Propagandaleiter, Abt. Kultur, figuriere. Ich muß Ihnen sagen, dass ich darüber in höchstem Mass erstaunt bin. Bis jetzt hat nämlich noch niemand mich gefragt, ob ich auch in der Lage bin, ein solches Amt zu versehen. Man hat einfach, ohne meine Zustimmung einzuholen, [...] über mich verfügt.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸² ANLux EPU K 410.

¹⁰⁸³ Siehe auch Schnitzler 2009, S. 318: Schnitzler weist im Zusammenhang mit der Instrumentalisierung des Schaffens der Künstler für die nationalsozialistische Propaganda darauf hin, dass insbesondere älteren Künstlern dieser Vorgang nicht bewusst war, da sie sich ja schon lange vor der Errichtung des Dritten Reiches auf „Heimatmalerei“ spezialisiert hatten.

¹⁰⁸⁴ ANLux, EPU C 143.

¹⁰⁸⁵ ANLux , EPU S 2890.

¹⁰⁸⁶ ANLux, EPU W 1344 Schreiben vom 4.4.1941.

4.4 Künstlerfahrten

Zur Teilnahme an den zwei von den Nationalsozialisten durchgeführten Propagandafahrten von 1941 und 1942 wurden Künstler ebenfalls gezwungen. Dies geht aus einer Aussage in einem Bericht des luxemburgischen *Service de la Sûreté Publique* hervor, der die Hintergründe der Teilnahme luxemburgischer Künstler an jenen zwei Propagandafahrten beleuchtet:

*Quelques-uns, dont moi-même, prétextant une maladie grave, avaient réussi à s'y soustraire. Personne n'a connu exactement le but de ce voyage en commun. [...] Pendant ce voyage, les participants luxembourgeois se sont séparés resp. ont formé nettement deux groupes différents, savoir: les bons Luxembourgeois se sont trouvés ensemble tandis que les Luxembourgeois pronazis se sont rapprochés eux-aussi.*¹⁰⁸⁷

In einem Fall wurde ein Kunsterzieher vom Oberstudienrat Lippmann unter Druck gesetzt, bis er einlenkte und sich der Gruppe anschloss.¹⁰⁸⁸ Nach der zweiten Fahrt nach München, Würzburg und Salzburg gab A. Foos bezüglich eines Malers, der explizit frankophil eingestellt war, da er sich einst mit einem Malerkollegen, der für eine Orientierung des CAL nach Deutschland eingetreten war, überworfen hatte, zu Protokoll:

„Herr Divo will dabei beobachtet haben, dass X. sich mit einigen Kollegen, u. a. Hrn. Zeichenlehrer [...], ostentativ abseits gehalten habe, auch an dem Ehrenmal und vor dem „Braunen Haus“ aufgenommenen Photos habe er sich vorbeizudrücken versucht.“¹⁰⁸⁹

Ein weiterer Bericht des *Service de la Sûreté Publique* vom 28.12.1947 erwähnt ein ähnliches Verhalten eines anderen Künstlers während der Reise von 1941: *Pendant ce voyage qui conduit à Berlin et Munich, X. a toujours cherché à s'esquiver devant les photographes nazis mandés à Munich à des fins de propagande.*¹⁰⁹⁰ Der Künstler selbst fügt dem hinzu: „*M'étant brouillé avec les Allemands et ne voulant pas être photographié parmi les Allemands, je suis retourné le jour du départ prétextant une maladie subite.*¹⁰⁹¹

Bezüglich der zweiten Reise lässt derselbe verlauten:

*Je n'y ai participé que sur la menace de ne plus être autorisé à peindre, si je ne prenais pas part. [...] pendant le second voyage [...] j'ai montré franchement mon dégoût contre de tels voyages nous octroyés à des fins de propagande nazie. J'ai prononcé ce que je pensais et me suis sauvé devant les photographes nazis.*¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁷ ANLux, EPU K 473.

¹⁰⁸⁸ ANLux, EPU G 422.

¹⁰⁸⁹ ANLux, EPU G 422.

¹⁰⁹⁰ ANLux, EPU K 473.

¹⁰⁹¹ ANLux, EPU K 473.

¹⁰⁹² ANLux, EPU K 473.

In einem weiteren Bericht Datierung wird ergänzt: *Pendant le même voyage X. aurait tenu des propos tendancieux à l'égard de l'attitude propnazie de plusieurs artistes luxembourgeois et ainsi provoqué une dispute sérieuse avec Y.*¹⁰⁹³ Die Kommission der Säuberung fasste in diesem Sinne zusammen: *S'il a pris part en octobre 41 au voyage artistique [...], ce fait ne peut pas lui être imputé à charge parce que la participation lui fut imposée comme obligation de service. D'ailleurs pendant ce voyage il s'est distancé des fervents nazis avec quelques collègues, comme MM. Tissen, Meyers etc.*¹⁰⁹⁴

Zur ersten Propagandafahrt ist u. a. noch folgende Äußerung eines luxemburgischen Malers überliefert:

*Pendant le voyage à Munich, où je devais participer sur ordre du Dr. Münzel et du Schulrat Wagner, il s'est groupé un clan appart de 6 bons luxembourgeois lesquels on n'a pas trouvé digne de participer au second voyage à Vienne et au tombeau des parents d'Adolphe Hitler. Moi-même, j'ai subi les conséquences au mois de décembre 1941. Je fus destitué: À l'intervention du directeur F. qui releva la fabrication des jouets pour la WHW à l'école d'artisans où mon atelier de peinture participa comme les autres ateliers, le CdZ consentit à me donner un délai d'épreuve. C'est seulement en participant à des expositions de tableaux que j'ai réussi à sauver ma famille.*¹⁰⁹⁵

Abb. 86

In den Akten sind jedoch auch Informationen über jene Künstler enthalten, die scheinbar keine Einwände dagegen vorbrachten, mit den Nationalsozialisten fotografiert zu werden oder bei der Kranzniederlegung auf dem Grab von Hitlers Eltern zugegen zu sein, wie etwa im Falle dieses luxemburgischen Malers:

*Il prenait part à plusieurs voyages artistiques de propagande. Dans ces voyages il faisait toujours partie du clan des fervents du mouvement nazi, prenait place à la table d'honneur à côté de personnalités de marque et se plaçait sur les photographies officielles au premier rang. Au cours de ces voyages il a pris part à une excursion à Braunau où il a visité la maison natale de Hitler et où il a assisté à la déposition d'une couronne sur la tombe des parents de Hitler.*¹⁰⁹⁶

Über einen weiteren luxemburgischen Künstler, der an derselben Reise teilgenommen hatte, urteilte die Kommission der épuration folgendermaßen:

*Considérant qu'en octobre 1941, il a participé au voyage d'artistes à Munich et en septembre 1942 au voyage à Vienne, et que lors de ce deuxième voyage, il a été de ceux qui sont allés déposer une couronne sur la tombe des parents de Hitler à Braunau; considérant que ces voyages se plaçaient précisément aux moments où presque la totalité du peuple luxembourgeois faisait magnifiquement front à l'envahisseur [...] par ces motifs, la [...] commission propose à l'unanimité des voix de prononcer contre X. un blâme public et l'interdiction d'exercer publiquement son activité artistique et de donner une publicité quelconque aux œuvres provenant de cette activité jusqu'au 31.12. 1949.*¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹³ ANLux, EPU K 473.

¹⁰⁹⁴ ANLux, EPU G 422.

¹⁰⁹⁵ ANLux, EPU M 1059.

¹⁰⁹⁶ ANLux, EPU R 11.

¹⁰⁹⁷ ANLux, EPU H 1387.

Die Teilnahme an einer solchen Propagandafahrt, die für manche Künstler während der nationalsozialistischen Herrschaft gewisse berufliche Vorteile brachte wie beispielsweise eine (Einzel-)Ausstellung im Kunsthause Luxemburg, wurde nach Kriegsende durch die Kommission der *épuration* umso mehr getadelt.

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass während dieser Künstlerfahrten und insbesondere während der zweiten, die ja nach der Verkündigung der Zwangsrekrutierung junger Luxemburger bzw. während und nach dem Generalstreik stattfand, die Spaltung der luxemburgischen Künstler in zwei politische Lager offensichtlich wurde. Insbesondere die Künstler, die am Besuch des Grabs der Eltern Adolf Hitlers teilgenommen hatten, sollten während der Entnazifizierungskampagne nach Ende des Zweiten Weltkrieges in hohem Maße gerügt werden.

Im Folgenden soll dargestellt werden, welche Widersprüche innerhalb der Organisation der nationalsozialistischen Kulturpolitik herrschten und wie luxemburgische Künstler ihre ablehnende Haltung gegenüber dem NS-Regime im künstlerischen oder politischen Widerstand zum Ausdruck brachten. Abschließend soll die Problematik der Kollaboration unter dem Blickwinkel des Verrats und der Vortäuschung beleuchtet werden.

EXKURS: Inkompetenzen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik

Innerhalb der verschiedenen Abteilungen der nationalsozialistischen Organe der Kulturpolitik gab es Widerstände, die durch angespannte Beziehungen eine zusätzliche Quelle der Oppression der Künstler darstellten, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll. Aus einer Aktennotiz vom 10.06.1943 an den Oberbürgermeister Hengst mit dem Betreff ‚Ausstellungen des Kulturverbandes Gau Moselland‘ geht u. a. hervor, dass Unstimmigkeiten zwischen den Kulturverband Gau Moselland und dem Kunstkreis bestanden:

Die erste von Anfang Dezember 1942 bis Ende Januar 1943 durchgeführte Ausstellung wurde von Künstlern des ganzen Gaugebietes beschickt. Die Geschäftsführung des Kunstkreises trat damals mit Herrn Bongers in Verbindung und stellte sich auf den Standpunkt, dass solche Ausstellungen nicht vom Kulturverband sondern vom Kunstkreis Luxemburg durchzuführen seien. Pg. Bongers lehnte diese Auffassung ab, indem er den Standpunkt vertrat, dass Gauausstellungen nur von einer Gauorganisation durchgeführt werden sollten. Massgeblich [sic] dürfte bei dieser Stellungnahme gewesen sein, dass der Kulturverband 10–15 % vom Verkaufspreis der Bilder als Kommission erhält und er auf diese Einnahme nicht verzichten wollte. [...]

Schon bei den Ausstellungen des Kulturverbandes in Berlin, Koblenz, Posen und bei der Dezember-Ausstellung hatte sich gezeigt, dass sich besonders die Maler des Gebietes Luxemburg nicht in dem Maße an der Ausstellung beteiligen konnten, wie dies zu erwarten und zu wünschen gewesen wäre. Der größte Teil der Luxemburger Künstler ist nicht freischaffend, sondern hauptberuflich anderweitig gebunden. Die vielfache Inanspruchnahme durch die Partei und ihre Organisationen, sowie eine stark erhöhte Berufstätigkeit haben die Produktion stark zurückgehen lassen.

Der Kulturverband, dem es unter allen Umständen darauf ankam, die geplanten Ausstellungen durchzuführen, hat dann die Maler veranlasst, schnellstens irgendwas zu malen, ohne die primitivste Rücksichtnahme darauf zu nehmen, daß der Maler Zeit benötigt um sein Werk ausreifen zu lassen. Es ist so vorgekommen, dass Bilder nass von der Staffelei weg eingepackt und verschickt wurden. Die Maler selber sind – mit Ausnahme weniger Konjunkturritter – mit diesem ihre Kunst und ihr Ansehen herabsetzenden System nicht einverstanden.

Nachdem nun die großen Ausstellungen durchgeführt waren, wollte sich das Kunsthause nicht auf seinen Lorbeeren ausrufen und ging dazu über, individuelle Ausstellungen zu veranstalten. Zuerst wandte man sich an die Geschäftsführung des Kunstkreises, um diese für die Organisation solcher Ausstellungen zu gewinnen. Diese setzte sich mit verschiedenen Malern in Verbindung – Schaack, Meyers, Rabinger, Hoffmann – und stellte fest, daß diese Künstler entweder über keine oder doch nicht über eine genügende Angabe [sic] Bilder verfügten, um eine Ausstellung auszustatten. Die Geschäftsführung des Kunstkreises teilte dies der Leitung des Kunsthause mit und betonte dabei sehr deutlich ihren Standpunkt, daß der Kunstkreis sich niemals hergeben könne, nur um eine Ausstellung auf die Beine zu bringen, die Künstler zur Schnellproduktion zu veranlassen. Das Kunsthause führte darauf von sich aus die Ausstellungen Hoffmann und Thill durch. Beide Ausstellungen wiesen einige gute Sachen auf, zeigen aber auch deutlich, dass die beiden Künstler drauf los malen mußten, um die gewünschte Mindestzahl von 30 Bildern fertigzustellen.

Dieses skrupellose Vorgehen des Kulturverbandes ist m. E. unter allen Umständen abzulehnen. Noch ist es zu früh um die jungen Künstler zu Einzelausstellungen heranzuziehen, es sei denn, daß man Bilder aus dem früheren Schaffen mit heranzieht und so eine Entwicklungslinie aufzeigen kann. Daran hat der Kulturverband aber nun wieder kein Interesse, da es sich um verkauft Werke handelt und somit dabei nichts zu verdienen ist. [...]

Der Kunstkreis Luxemburg ist mit der Stadt Luxemburg und vielleicht auch noch neben dem Landesmuseum die zur Durchführung solcher Veranstaltungen berechtigte Organisation. Für eine Stadt wie Luxemburg genügt dies durchaus. Eine vierte Organisation ist überflüssig. Dazu ist nicht einzusehen, weshalb der Kulturverband in Luxemburg einen Geschäftsbetrieb aufzieht und auf diese Art Gelder aus Luxemburg herauftolt, die in keinem Falle irgendwie der Stadt zugute kommen.¹⁰⁹⁸

Bezüglich des Betriebes des Künstlerheims im großherzoglichen Palais wiederum ist folgender Zwischenfall durch ein Schreiben von Hans Divo an den Oberbürgermeister Hengst vom 21.03.1943 überliefert, der den Blick hinter die propagandistische Fassade der NS-Machthaber freigibt und über weitere kulturpolitische Inkompotenten informiert.

Anlässlich einer abendlichen Zusammenkunft in der im großherzoglichen Palais dort untergebrachten Künstlerkameradschaft am 20.03.1943 liegt ein Bericht über ein Zwiegespräch zwischen dem Kreisleiter, einem gewissen Pg. Schreder, und Hans Divo vor:

Er [der Kreisleiter] sagte mir, dass er auf Dauer der Zeit doch wahrscheinlich nicht umhin könne, die Einrichtung der Künstlerkameradschaft im Stadtschloß zu verbieten, und motivierte dies mit verschiedenen Gründen, wie z. B. Kohleverbrauch, Lichtverbrauch, Inanspruchnahme von Personal und erwähnte auch, dass die Einrichtung von der Öffentlichkeit schlecht aufgefaßt werde, daß es heutzutage nicht anginge, außerhalb der Gemeinschaft eine solche Organisation aufzuziehen, und daß

¹⁰⁹⁸ ANLux CdZ A-5-8-104/0001 f.

er, sowie die Angelegenheit geregelt sei, dafür sorgen werde, dass die Künstler in die Räume des Kameradschaftshauses der NSDAP nach Belieben oft eingeladen würden. Es kam dann auch zur Sprache, dass der Kunstkreis nicht seine Veranstaltungen im Kameradschaftsheim abhalte. Ich habe auf all diese Ansichten und Absichten klar und sachlich geantwortet, habe vor allem auch mitgeteilt, daß wir nicht mehr ins Kameradschaftsheim gegangen seien, da sich verschiedene Vortragende über die Unruhe im Hause außerhalb des Saales beklagt hätten.[...] (Es bleibe hier nicht unerwähnt, daß es immer terminliche Schwierigkeiten gab, und daß seitens der Kreisleitung sogar einmal eine Veranstaltung des Kunstkreises zugunsten einer Veranstaltung der Volksbildungsstätte untersagt wurde, trotzdem der Kunstkreis die Veranstaltung ordnungsgemäß vor der Volksbildungsstätte angesagt hatte.)

[...] Im Schloß waren noch folgende Mitglieder und Gäste anwesend: Musikzimmer: Mitglieder Schrifteiter Metzel und Frau, Kreishandwerksmeister Kratzenberg, Amtsgerichtsrat Zimmermann; Großer Raum: Oberstud. Dir. Foos als dessen Gäste: Kreisobmann der DAF Weber und Frau, Studiendir. Schrey und Frau [...] Jan Peters und Frau Norbert Jacques. [...] Dem Kreisleiter gab ich auf Wunsch Erklärung über die Organisation. Er zeigte sich sehr angetan über die Einrichtung der Kameradschaft und Aufmachung, fand auch, daß die Mitglieder getränkemässig keinen Missbrauch treiben könnten. Dann plötzlich erwähnte er wieder, daß er wahrscheinlich doch nicht umhin könnte die Sache zu verbieten. Er wies darauf hin, daß es untragbar sei, daß in den gleichen großherzoglichen Stühlen und in der gleichen Anordnung wie zur großherzoglichen Zeit bei den Schloßkonzerten der Oberbürgermeister sitze, daß die Stadt alles mögliche für den Kunstkreis tue, für die anderen Organisationen dagegen nichts, und daß er, wenn er Luxemburger wäre, auch Anstoß an dieser Schloßgeschichte nehmen würde und nicht hinkommen werde. Gegen Mitternacht zog sich dann der Kreisleiter mit den Herren Weber und Schrey zurück. Als ich nach etwa einer viertel Stunde zur Toilette ging, rief der Kreisleiter mich an und es ergab sich folgende einseitige Unterhaltung: Kreisleiter: Divo, hören Sie mal her, wie sich diese Herren zu der Schloßangelegenheit äußern; Schrey: Nein, wirklich, das ist untragbar, unmöglich, das geht nicht, Weber: Nein, das kann nicht so bleiben, unmöglich, Kreisleiter: (mit ganz scharfer und lauter Stimme) Ich sage Ihnen hiermit folgendes: Wenn diese Sache bis morgen nicht zu ist dann komme ich mit meinen Nationalsozialisten und schlage Ihnen die ganze Bude zusammen.¹⁰⁹⁹

Über den Ausgang dieser Angelegenheit sind keine weiteren Dokumente bekannt. Dennoch legt der Zwischenfall offen, in welchem hohen Maße sich die Nationalsozialisten in ihren kulturpolitischen Aktionen uneinig waren.

4.5 Aktiver, passiver Widerstand

Innerhalb des Widerstandes gab es ebenfalls widersprüchliche Haltungen einiger Künstler. Verschiedene Personen waren nämlich in den von den NS organisierten Ausstellungen vertreten und gehörten gleichzeitig einer Widerstandsgruppe an, wie beispielsweise der Maler S.¹¹⁰⁰ Mit einer großen Anzahl an Gemälden in der wandernden Gauausstellung in Berlin, Posen und Breslau vertreten, soll er maßgeblich an der Herstellung der illegalen Zeitung *Die Wahrheit* sowie anderer Drucksachen des Widerstandes beteiligt gewesen sein. Zudem soll er eine führende Tätigkeit in der Widerstandsorganisation A.L.E.F. (*Allgemeng Letzebuerger Enhétsfront* – Allgemeine Luxemburger Einheitsfront) ausgeübt haben sowie die jüdische

¹⁰⁹⁹ AN Lux CdZ A-5-8-040/0072 f.

¹¹⁰⁰ ANLux, EPU S 99.

Familie Rosenstiel moralisch und materiell unterstützt haben.¹¹⁰¹ In die LKK trat er ein, weil er dazu gezwungen wurde: „*J'ai eu 3 fois la visite de la Gestapo, parce que je ne voulais pas exposer mes tableaux.*“¹¹⁰² Im Fall eines anderen am aktiven Widerstand beteiligten Malers, Edmond Goergen, wurden Werke von ihm in NS-Ausstellungen gezeigt, während sich der Künstler selbst wegen seiner politischen Aktivität gegen die Nationalsozialisten bereits in Haft und auf dem Weg in eine langwierige Odyssee der Deportation befand, die ihn bis ins KZ Mauthausen führte, wo er später die dortigen Qualen und das Schicksal von Mithäftlingen in Kohlezeichnungen bildlich festhielt.¹¹⁰³

Abb. 87

Der Maler und Lehrer an der Escher „Handerwerkerschule“ Foni Tissen erlebte ein ähnliches Schicksal. Obwohl er an einer NS-Ausstellung, in diesem Fall an der sogenannten *Großen Kunstscha* von 1941, teilgenommen hatte, engagierte er sich in einer Widerstandsorganisation (LPL). Wie bereits oben erwähnt, wurde er nach seiner Beteiligung am Streik ins SS-Sonderlager KZ Hinzert deportiert. Während seiner Gefangenschaft wurde er gezwungen, Malerarbeiten durchzuführen: Er strich Särge und malte die Kantine der NS-Machthaber aus.¹¹⁰⁴ Es sind Werke überliefert, die er in der sogenannten Malstube des KZ geschaffen hat.

Bezeichnend für die Zeit seiner Internierung ist eine überlieferte Vedute aus dem Jahr 1945 zu der er eine Skizze in seiner Gefangenschaft angefertigt hat. Sie zeigt eine Vogelperspektive des SS-Sonderlager/KZ Hinzert. In diesem Ölgemälde im Querformat sind Stilisierungen enthalten, die kennzeichnend für den vom Surrealismus beeinflussten Malstil Tissens sind. Der Blick des Betrachters betritt die Bildszene von einem Repoussoir aus, das die vorderste Bildebene dominiert. In düsteren Farben gemalt, enthält es neben heckenähnlichen Sträuchern einen kahlen Baum, in dessen Krone ein schwarzer Rabe hockt. Von diesem schweift der Blick über die Gefängnisanzlage unter einem düsteren Himmel hinweg. Unser erhöhter Aussichtspunkt befindet sich in sicherer Entfernung des KZ's. Gleichsam dem Raben befindet sich der Blick des Malers ausserhalb der Szenerie. Sein Blick befindet sich fernab der Gefängnismauern, blickt gar auf sie herab. Das Konzentrationslager wirkt klein und unbedeutend in der mächtigen, düsteren Eifellandschaft. Doch mahnen der er kahle Baum und

¹¹⁰¹ ANLux, EPU S 99.

¹¹⁰² ANLux, EPU S 99.

¹¹⁰³ Calmes 1948.

¹¹⁰⁴ Luxembourg 2009, S. 69 sowie Welter 1996 S. 70.

Rabe vor Verderben und Tod. Es ist nicht bekannt, wann das Bild fertiggestellt wurde, vermutlich nach Kriegsende. Wenn es innerhalb der Kriegswirren entstanden sein sollte, zeigt es ein Stückchen Freiheit, der dem Maler gebelieben ist als ein Zeugnis der inneren Emigration.

Abb. 88

Tissen widmete sich nach Ende des Nazi-Regimes in mehreren Werken der Aufarbeitung seiner Kriegserlebnisse und versorgte Gedenkschriften des Widerstandes wie etwa das *Livre d'or de la Résistance* mit mehreren Illustrationen.¹¹⁰⁵ Der Zeichner Albert Kaiser, der vom 28.05. bis 18.11.1942 ebenfalls im SS-Sonderlager/KZ Hinzert wegen Gefährdung der Sicherheit des Staates interniert war, thematisierte später seine Erfahrungen des Krieges in Linolschnitten.

Abb. 89

Der Grund zur Internierung der luxemburgischen Malerin Lily Unden war auch ihre Deutschfeindlichkeit und ihr hohes Engagement im aktiven Widerstand. Ihr Leidensweg führte vom 03.11.1942 bis zum 28.04.1945 vom Gefängnis Luxemburg-Grund über Trier, Köln, Hannover, Berlin bis ins KZ Ravensbrück.¹¹⁰⁶ Nach dem Ende des Krieges zählte sie zu den Helden des Widerstandes und bekam die *Mention honorifique du 1er degré* sowie am 21.06.1965 den Orden *Chevalier de l'Ordre du Mérite* verliehen. Außerdem wurden ihr die ausländische Ehrungen *Médaille commémorative française 1939-45, France combattante, Réseau Sylvestres Farmer* sowie die *Médaille de la Reconnaissance des combattants de Belgique* zugesprochen.¹¹⁰⁷ Wie auch Foni Tissen veröffentlichte sie eigene Gedichte und Bilder in der Zeitschrift *Rappel*, der Monatsschrift der LPPD (*Ligue Luxembourgeoise des Prisonniers et Déportés Politiques*). Der oben erwähnte Bildhauer Wercollier war in der Widerstandsgruppe LVL (*Letzebuerger Volleksglioun*) aktiv. Ein weiterer Künstler, der hochbetagte jüdische Maler Guido Oppenheim, der mitsamt seiner Familie am 28.07.1942 ins KZ Terezin deportiert wurde, sollte seine Gefangenschaft nicht überleben.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁵ Bosseler/Steichen 1952.

¹¹⁰⁶ CDRR L-M-72-14.

¹¹⁰⁷ CDRR, ebd.

¹¹⁰⁸ Cerf 1986, Luxembourg 1982.

Aus den Gruppen des Widerstandes sind einige künstlerische Zeugnisse vorhanden, wie etwa eine Hitler-Karikatur. Manche Künstler stellten anlässlich des Geburtstags der Großherzogin Flugblätter und Plakate her.¹¹⁰⁹

Abb. 90 und Abb. 91

Eine andere Möglichkeit des Umgangs mit der nationalsozialistischen Oppression war der passive Widerstand, eine Protestform, die für manche Künstler in die inneren Emigration mündete wie im Fall des ehemaligen Präsidenten des CAL Michel Stoffel. Dieser weigerte sich der LKK beizutreten und bekam als Konsequenz Malverbot erteilt. Es sind allerdings einige Werke bekannt, die er heimlich geschaffen hat, wie beispielsweise das Gemälde mit dem bezeichnenden Titel *Résistance passive*. In seiner Akte der *épuration* stellte er das Gemälde in den Zusammenhang mit seiner „*attitude luxembourgeoise*“ während des Generalstreiks Ende August 1942.¹¹¹⁰

Abb. 92

Dieses Ölgemälde zeigt einen sich zusammenduckenden Mann, Pfeife rauchend, den Kopf etwas nach rechts, den Blick jedoch in die entgegengesetzte Richtung auf den linken Bildrand gerichtet, die rechte Faust geballt, der linke Arm auf seinem gebeugten Knie ruhend. Er trägt eine blaue Kopfbedeckung, vielleicht ein stilisierter Helm. Die Figur mit der überdimensionierten Faust nimmt den größten Bildteil ein, um sie herum befindet sich eine stilisierte Industrielandschaft, die die Figur als Arbeiter kennzeichnet.

Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine Pinselzeichnung mit zum Teil groben schwarzen Strichen in einem spärlichen Farbauftag. Auch die Flächen sind mit wenig Farbe versehen und anhand einer sehr reduzierten Palette geschaffen worden. Das Werk erlangt seine Expressivität einerseits aus den Stilisierungen der Figur, deren Gestus sich auf das Wesentliche beschränkt: Die geballte Faust und andererseits die Spannung, die aus der Gegenbewegung des Blickes zur Position des Kopfes entsteht. Auch ist der Kontrast der Größenverhältnisse zwischen dem Arbeiter und seinem aus lauter kleinen Teilen zusammengesetzten Arbeitsumfeld zu betonen.

Man attestiert Stoffel im Nachhinein einen „*expressionisme né de la guerre*“¹¹¹¹ den er im Verborgenen pflegte, wie E. Thill beobachtet: „*Il se replie sur soi, s'enferme dans son mode*

¹¹⁰⁹ ANLux EPU P 787.

¹¹¹⁰ ANLux, EPU S 2890.

¹¹¹¹ Luxembourg 2004, S. 28.

intérieur tout en traduisant ses angoisses, ses doutes et ses interrogations à travers la peinture.“¹¹¹²

In einem Artikel der *Cahiers Luxembourgeois* von 1947 hatte Willy Gilson bereits diesbezüglich vermerkt:

*Survint la guerre et l'invasion. Fuyant devant l'ennemi avec les siens il se rendit à Bruxelles et de là, via Coutrai, Boulogne, Montpellier à Sète. Risquant d'être interné par Vichy, après avoir tenté l'impossible pour gagner le camp des alliés, Michel Stoffel rentrait à Luxembourg, la mort dans l'âme, après six mois d'exil volontaire. Ne voulant pas travailler pour l'ennemi, contraint par ailleurs d'avoir un livret de travail de l'“Arbeitsamt“, il obtint son inscription comme artiste-peintre. Toutefois, pour s'être désintéressé des affaires de la “Kulturkammer“, pour ne pas avoir participé au voyage de propagande de certains artistes en Allemagne, nonobstant l'invitation expresse du Gauleiter qui équivalait à un ordre de sa part, il ne put obtenir les licences qui lui auraient permis d'acheter du matériel pour peindre. Par ailleurs, un agent de la Gestapo, qui était venu faire une enquête à son atelier sur sa peinture, après avoir emporté quelques-unes de ses toiles, les lui rapporta en lui disant que ses chefs avaient jugé sa peinture et l'avaient condamnée comme étant “dégénérée“.*¹¹¹³

Die Angaben zu der Verfemung von Stoffels Malerei als „entartet“ stammen vom Maler selbst:

*Obligé par l'Arbeitsamt d'avoir un livret de travail, j'ai choisi la profession d'artiste-peintre. Ma peinture, inspectée à mon domicile à deux reprises par un agent du Sicherheitsdienst, présentée par cet agent au Sicherheitsdienst fut jugée ‚dégénérée‘, mais non pas ma gavure qui datait de l'époque où j'étais à peine sorti de l'Académie.*¹¹¹⁴

Aufgrund seiner expressiven Malweise kann die Stigmatisierung seiner Werke durch die Nationalsozialisten als wahrscheinlich betrachtet werden. In seiner Akte erwähnt er nämlich: „Clandestinement j'ai fait de la peinture ,subversive‘, j'ai écrit le mythe luxembourgeois ,Clef de Mélusina‘¹¹¹⁵ et ,La Réforme de la Peinture française‘¹¹¹⁶, qui est un hymne de foi, imprimés en octobre 1944 à Paris.“¹¹¹⁷

Stoffel würde demnach als einziger als „enarteter“ Künstler während der NS-Zeit in Luxemburg gelten – das Werk Josef Kutters wurde während der oben dargestellten Kunstausstellung des Kunsthause Luxemburg im August 1943 gewissermaßen rehabilitiert.¹¹¹⁸

Betrachtet man die Situation der Künstler in Luxemburg drängt sich die Frage auf, wie Künstler im deutschen Teil des Gaues Moselland mit der nationalsozialistischen Zwangskulturpolitik umgingen. Folgender Exkurs soll einen kurzen Einblick gewähren.

¹¹¹² Ebd., S. 29.

¹¹¹³ Ebd, S. 29, zit. n. CL 1947/13, S. 14–22.

¹¹¹⁴ ANLux, EPU S 2890.

¹¹¹⁵ Siehe Stoffel 1944a.

¹¹¹⁶ Siehe Stoffel 1944b.

¹¹¹⁷ ANLux, EPU S 2890.

¹¹¹⁸ Luxembourg 2004.

EXKURS: SCHAFFENSWANG JENSEITS DER MOSEL

Jenseits der Mosel dominierten in etwa die gleichen Themen die Kunstwerke wie in Luxemburg, allerdings wurden sogenannte kriegswichtige Themen sowie Tendenzkunst fast ausschließlich von deutschen Künstlern geschaffen.¹¹¹⁹ Durch die Exponate der alljährlich ausgerichteten *GDK* im Haus der deutschen Kunst in München wurden die ideologischen Vorgaben propagandistisch aufbereitet. Im Gegensatz zu Luxemburg gab es im deutschen Teil des Gaues Moselland einige Künstlerpersönlichkeiten, die sich neben ihrem Kunstschaften in der Kunstvermittlung betätigten. Thomas Schnitzler spricht in seinem Aufsatz von Fritz Grewenig, der als Direktor der Staatlichen Kunst- und Gewerbeschule sowie des Staatlichen Museums in Saarbrücken „den Grundstein für eine bedeutende Sammlung zeitgenössischer Kunstwerke gelegt und in derselben Stadt auch mehrere Verkaufsausstellungen organisiert“ hatte.¹¹²⁰ Unter den ausgestellten Werken befanden sich Gemälde von Wassily Kandinsky (1866–1944), Lyonel Feininger (1871–1956), Erich Mendelsohn (1887–1953), Paul Klee (1879–1940) und Max Beckmann (1884–1950). In seinem eigenen Kunstschaften hatte Grewenig sich dem Expressionismus sowie der Neuen Sachlichkeit zugewandt und unterhielt eine freundschaftliche Verbindung zu Kandinsky. Er selbst galt im Jahr 1933 als „entarteter“ Künstler und wurde noch während der französischen Besatzung des Saarlandes als „Vorsitzender der Saar-Sektion des Verbandes Bildender Künstler“ abberufen. Es sei an dieser Stelle auf einige Fälle prominenter deutscher Künstler hingewiesen, die ebenfalls die innere Emigration wählten wie etwa die Maler Otto Dix oder Christian Schad.¹¹²¹

Als ein weiteres „deutsches Fallbeispiel“ aus der Region stellt Schnitzler den Maler Ernst Havenstein aus Traben-Trarbach vor, der „trotz abgeschlossener Studien als ‚Meisterschüler‘ zum ‚Geldverdienen‘ Abenteuerromane und Märchenbücher illustrieren“ musste, was Schnitzler zu folgender Beobachtung veranlasst:

Wie krass sich dieser ökonomische Opportunismus der Inflationszeit unter den bildenden Künstlern durch die kulturpolitische Instrumentalisierung ihrer Lehrtätigkeit an den NS-Werkkunstschulen

¹¹¹⁹ Siehe Anhang F.

¹¹²⁰ Schnitzler 2009, S. 340.

¹¹²¹ Siehe hierzu Marks-Hanßen 2006.

zuspitzte, beweisen die 180-Grad Wendungen, die wohl nicht wenige dort angestellte Lehrer wie etwa der oben erwähnte Fritz Grewenig in ihrem künstlerischen Schaffen vorgenommen haben.¹¹²²

Fritz Grewenig befand sich nach der Kündigung seines Postens als Museumsdirektor ebenfalls in einer existenziell prekären Lage, als er sich um eine Lehrerstelle an der Werkkunstschule Trier bewarb. Trotz seiner Tätigkeit als ehemaliger Veranstalter „artfremder“ Kunstausstellungen bekam er die Stelle und führte fortan als kommissarischer Leiter die neue Mosaikklasse. Der bereits oben unter 3.2.1 erwähnte Maler Martin Mendgen versuchte dem Entrichten des deutschen Grusses aus dem Weg zu gehen, indem er sich bei Massenveranstaltungen durch Nebenstrassen bewegte.¹¹²³

4.6 Kooperation, Verrat, Kollaboration

Die Problematik der Kollaboration in Luxemburg im Bereich der bildenden Künste wurde durch P. Cerf mit dem einseitigen Blickwinkel einer Anklage bearbeitet.¹¹²⁴ Nach einer einleitenden Präsentation über den Ursprung der GEDELIT erwähnt Cerf ausschließlich zwei propagandistische Ereignisse: die erste Künstlerfahrt von 1941 und die Entstehung der Künstlerkameradschaft. Danach geht er dazu über, Akten der *épuration* bezüglich der Kollaboration einzelner Personen herauszugreifen und sie in den Zusammenhang mit dem jeweils verhängten Strafmaß zu stellen. Dabei recherchiert u. a. zu Mitgliedern der GEDELIT, wie Hans Divo und Eugen Ewert. Im Anschluss folgt eine Darstellung über Norbert Jacques sowie René Deltgen, um schließlich den Maler Théo Kerg als einzigen luxemburgischen Künstler explizit als Kollaborateur zu porträtieren. Diese in einer hohen Auflage erschienene Darstellung, die übrigens ohne Referenzen auskommt und keinen Zusammenhang zwischen mehreren Künstlerschicksalen herstellt, hat meines Erachtens sehr zur Tabuisierung dieser Problematik beigetragen. Aus Dokumenten der Akten *Affaires politiques* geht hervor, dass drei luxemburgische Künstler Alo Bové, Jang Thill und Albert Kratzenberg der NSDAP beigetreten waren und Kerg nicht dazu zählte.¹¹²⁵ Zudem sei daran erinnert, dass dieses Thema bis heute in der luxemburgischen Geschichtsschreibung nur mit sehr wenigen Ausnahmen unter Hervorhebung mehrerer Facetten analysiert worden ist. In seinem Aufsatz *Kollaboration – Die falsche Frage* schlägt der Historiker Benoît Majerus vor, bei der Analyse

¹¹²² Schnitzler 2009, S. 340.

¹¹²³ Schnitzler 2009, S. 323.

¹¹²⁴ Cerf 1981, S. 175 f.

¹¹²⁵ ANLux AP. 4, ANLux AP 54, ANLux AP 120.

ein „mehrstufiges Raster“ anzuwenden, anstatt die Erörterung der Problematik auf eine „schwarz-weiße Sichtweise (Widerstand – Kollaboration) zu reduzieren.“ Ihm zufolge könnten die Stufen von „Widerstand, Opposition und Dissens über Konsens und Kooperation bis hin zu Kollaboration“ reichen.¹¹²⁶ In folgenden zwei Fällen, die jeweils aus einem Dokument der *épuration* entnommen sind, kommen die Ambivalenzen zwischen Kollaboration und Widerstand deutlich zum Ausdruck:

*Si la collaboration aux expositions et aux voyages artistiques peut s'expliquer par la pression assez vive exercée sur les artistes luxembourgeois, on ne saurait cependant attribuer à la contrainte certains faits et certaines complaisances qu'il convient de relever dans l'attitude de [Mr. S]. [...] Mr. X fut sollicité, comme la plupart des ses collègues, par l'occupant de collaborer, dans le rayon artistique, à la propagande culturelle nazie au Luxembourg. Il ne semble pas trop s'être dérobé aux avances de l'occupant. Ainsi il a donné son apport par des tableaux aux expositions annuelles du Kunstkreis; il a figuré aux expositions du Kulturverband der Westmark, aux expositions de Berlin (1941) et de Posen (1942). Il était membre de la Gedelit, du Kunstkreis et de la Kulturmutter. Par contre il n'a pas exposé lors des Kreistage, il n'a pas fait partie de la Künstlerkameradschaft et n'a jamais fréquenté la Schlosschenke.*¹¹²⁷

*Les sommes provenant de la vente des tableaux aux expositions de la Kulturmutter s'élevant à plus de 105000 frcs. ont été mises à la disposition d'une part de Mme. X qui deleva [sic] l'oeuvre initiale de Mr. Le professeur X en venant en aide à 25 familles luxembgs. frappées par les nazis et à mon frère X qui fut de très bonne heure membre des la LPL et qui eut comme charge de secourir des familles sans ressources.*¹¹²⁸

Auch der Fall des oben erwähnten Künstlers Kerg steckt voller Widersprüche. Ein Aufsatz mit dem Titel *Les collaborateurs dans les rangs de l'Association des professeurs* thematisiert die „affaire controversée Theo Kerg“. ¹¹²⁹ Letzterer selbst war nie Mitglied der APESS. Dabei sei hier angemerkt, dass der Künstler seit dem 10.05.1940 ein Gegner des Nationalsozialismus war, wie in seinem *Dossier* der *épuration* bescheinigt wird:

*Dès son retour d'Allemagne au printemps 1933 d'où il a été refoulé à cause de son activité antinazie, jusqu'en 1936/37¹¹³⁰ [...]. Après sa destitution comme professeur-stagiaire en 1934, il a été chassé de chez lui par son père [...] Pendant la période indiquée il défendait âprement son opinion, il aidait les victimes du régime nazi, soit en leur permettant de fuire l'Allemagne, soit en leur procurant gîte et nourriture, soit en fournissant des moyens d'action à la résistance allemande. De ce fait gravement compromis et menacé dans son existence, il a été obligé de faire en apparence quelques concessions à l'occupant.*¹¹³¹

In derselben Akte erwähnt ein weiteres Zeugnis, dass der Künstler während seiner Studienzeit in Düsseldorf nach der Machtergreifung Hitlers von der Kunstakademie verwiesen und

¹¹²⁶ Majerus 2002, S. 128 f.

¹¹²⁷ ANLux, EPU S 99.

¹¹²⁸ ANLux, EPU M 1059.

¹¹²⁹ APESH 2006, S. 180 f.

¹¹³⁰ Die exakte Jahrangabe fehlt.

¹¹³¹ ANLux, EPU K 410.

verhaftet wurde.¹¹³² In Luxemburg war er 1934 wiederum zusammen mit zwei anderen Männern wegen seiner kommunistischen Haltung von seinem Beamtenposten abgesetzt worden. Bei der nationalsozialistischen Machtergreifung in Luxemburg schien er – äußerlich betrachtet – zunächst mit dem Regime konform zu gehen.¹¹³³ Später versuchte er sich jedoch, dem nationalsozialistischen Einfluss zu entziehen, indem er nicht nur aufs Land zog, sondern auch seine Anstellung als Kunsterzieher aufgab. In der letzten Ausstellung des Kunsthause Luxemburg im Frühjahr 1944 wurden seine Arbeiten abgehängt, da er sich den nationalsozialistischen Forderungen nicht anpassen wollte. Der Maler wurde unmittelbar nach der Befreiung Luxemburgs verhaftet und ins Gefängnis gebracht, wo er zunächst ohne Prozess fünfzehn Monate blieb.¹¹³⁴ Unter anderem wurde ihm vorgeworfen, seinen Kollegen Alphonse Arend wegen dessen anti-nationalsozialistischen Haltung 1941 an die GESTAPO verraten zu haben, was Kerg stets abstritt.¹¹³⁵ In der Tat erscheinen einige Stellen im Urteilsschreiben fragwürdig. Man warf ihm vor, im „Journal d’Esch“ (ET) pronazistische Artikel veröffentlicht zu haben. Bei der Überprüfung dieser Quellen konnte ich nur feststellen, dass es sich hierbei um Darstellungen zur luxemburgischen Geschichte und Kultur handelt, die ohne Nazi-Jargon auskommen.¹¹³⁶ Zwei Jahre nach seiner Freilassung im Januar 1946, traten im März der Präsident der APESS André-Paul Thibeau und der Sekretär Ernest Bisdorff an den Erziehungsminister Nicolas Margue heran und verlangten die Abberufung von Kerg, der nunmehr in Paris lebte und eine internationale Künstlerkarriere angetreten war.¹¹³⁷ Der Maler wurde 1948 schließlich zu einer 10 monatigen Haftstrafe sowie zu einer hohen Geldbuße verurteilt und ihm wurde für zwölf Jahre ausgehend vom 10.9. 1944 die Ausübung jeglicher künstlerischen Tätigkeit in Luxemburg untersagt.¹¹³⁸¹¹³⁹

Wie eine einvernehmliche Zusammenarbeit mit den Organen der nationalsozialistischen Kunstpolitik vor sich gegangen sein kann, stellt folgendes Beispiel dar. Es handelt sich um ein Dokument, in welchem ein luxemburgischer Künstler die LKK über Malerkollegen unterrichtet, die ohne offizielle Erlaubnis ausstellten bzw. ihre Kunst zum Verkauf anboten.

¹¹³² ANLux, EPU K 410.

¹¹³³ Ebd.

¹¹³⁴ ANLux, EPU K 410.

¹¹³⁵ ANLux AP Théo Kerg.

¹¹³⁶ Siehe hierzu ET.

¹¹³⁷ APESS 2006, S. 180, ANLux, ministère de l’intérieur EPU 318.

¹¹³⁸ ANLux EPU K 410: Urteilsschreiben vom Ministère de l’épuration vom 8.7. 1950.

¹¹³⁹ In der von Théo Kergs Sohn erstellten Internetbiografie ist vermerkt: „*La sentence de la peine privative de la liberté de 10 mois, qu'il n'a pas besoin d'entamer, est fixée par un « tribunal sommaire », avec effet rétroactif au 10.09.44.*“ (siehe hierzu: <http://www.theokerg.com/biographie.htm>)(18.7.11).

Ein Schreiben der GEDELIT an die LKK vom 10.04.1942 gibt einen Brief eines luxemburgischen Malers wieder, der diese inoffizielle Ausstellung meldet:

Aus Freundeskreisen wird mir aus Esch/Alzig mitgeteilt, daß dort in der Adolf-Hitler Strasse 54 im Anstreichergeschäft der Gebr. T. ohne Erlaubnis der amtlichen Stellen, sog. „handgemalte Bilder“ ausgestellt und verkauft werden. Es handelt sich bei diesen ausstellenden „Künstlern“ um Anstreicher gesellen welche sich durch Pinseln nach Postkarten und schlechten Drucken ein Nebenerwerb zulegen, und so auch dem Geschäftsmann einen gute Verdienst zukommen lassen. Doch im Interesse der Volksbildung und der Erziehung zum guten Geschmack wird das nicht sein. Auch sind die Volksgenossen zu bedauern welche sich für teures Geld solch ein „handgemaltes Bild“ für ihre gute Stube erstehen und sich denn im Besitze eines Kunstwerkes wähnen. In Esch/Alzig schient dieser Unfug schon skandalöse Formen anzunehmen. So ist in den letzteren Tagen in dem Schaufenster des erwähnten Anstreicher geschäfts T. in Esch eine solche Kleckserei zu sehen, die nach einem schlechten Druck nach meinem grossen Industriebilde, das ich für das lux. Pavillon auf der Pariser Weltausstellung geschaffen hatte, ohne irgendeine Erlaubnis von einem gewissen Loutsch abgepinselt worden. Wie mein Werk das noch damals in Paris mit einem sehr ehrenvollen Preis ausgezeichnet wurde, auf diese Weise vor den Augen des Publikums heruntergezerrt wird, läßt sich doch leicht vorstellen. Überdies bietet dieser Herr L. sein Bild noch öffentlich zum Verkauf und zwar zum Preis von 180 RM. Für die Originalskizze zu diesem großen Wandgemälde hatte ich 150 RM verlangt.¹¹⁴⁰

Dieser Maler machte sich in einem Brief an Hans Divo Sorgen um den Schutz des Urheberrechts der „schaffenden Künstler in unserm Kulturkreis“ und vor allem Gedanken darüber, „wie man solchen Leuten, die doch ein ehrbares Handwerk ausüben können, das andere Handwerk legen kann“. Er verweist zugleich darauf, dass im „Reich“ doch nur Künstler in einer „von den Behörden anerkannten Kunsthändlung“ unter der Leitung „von einem fachmännischen Kunsthändler“ ausgestellt und verkauft werden dürfen. In diesem Sinne bemerkt er, dass „hier gründliche Säuberungsarbeit geleistet werden muss“, und bittet um Mitteilung, ob die „nötigen Schritte“ unternommen werden könnten, „um diese unlautere Geschäftemacherei unter dem Deckmantel der Kunst zu unterbinden.“

Über die Folgen dieser Meldung für die betroffenen Maler liegen keine Informationen vor. Dieser Fall stellt jedoch einen der wenigen dar, wo nach Auswertung der Quellen auf eine einvernehmliche Kooperation zwischen den zwei Parteien, Künstler und Nationalsozialisten, geschlossen werden kann.

Die meisten Quellen liefern keine eindeutige Aussage darüber, welche Kunstschauffende den NS-Machthabern aus freien Stücken ihre Werke zu propagandistischen Zwecken überließen. Es wäre falsch, auch solche Künstler als Kollaborateure zu betrachten, deren Werke in den propagandistischen Ausstellungen zirkulierten, während sie selbst im KZ eingesperrt waren, wie etwa im Fall des Malers Edmond Goergen. Nicht jeder luxemburgische Künstler, der

¹¹⁴⁰ ANLux CdZ A-5-8 133/0062, siehe auch Ebd. 0063 (handgeschriebener Brief).

während des Nationalsozialismus aktiv war, wurde nach Kriegsende von der *épuration* erfasst.¹¹⁴¹ Andere, die den Ruf als Kollaborateure besaßen beziehungsweise noch immer damit behaftet sind, wurden von Mitgliedern der Miliz ins Licht der Öffentlichkeit gezerrt. Die Gründe für dieses Vorgehen der Säuberungskommissionen sind unbekannt und die Geschichte der luxemburgischen Miliz ist bislang noch nicht aufgearbeitet. Es bietet sich an, mit der Ergründung dieses Reichtums an Facetten und Ambivalenzen in den Fragen zur Kollaboration fortzufahren, wenn die historiografische Aufarbeitung der Geschichte der Miliz weiter vorangeschritten ist.

Bei der Wiedereinsetzung des CAL nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurden ebenfalls Maßnahmen der *épuration* angewendet . In diesem Sinne wurde die Mitgliedschaft bestimmter Künstler aus folgenden vier Gründen verweigert, die Präsident M. Stoffel anführt:

En ont été exclus les anciens membres du Centre artistique qui ont:

1. fréquenté les manifestations au Palais-Grand-Ducal, la „Künstlerschenke“ et les Châteaux de Fischbach et Colmarberg;
2. pris part en 1942 au voyage à Braunau pour y visiter les „Heldengräber“;
3. ont offert aux Allemands pour être exposées des œuvres ayant été propres à favoriser la propagande nazie et anti-nationale;
4. ont collaboré d'une manière quelconque directement avec les occupants.¹¹⁴²

Das vorliegende Kapitel zeigt, dass für die Bewertung der verschiedenen Formen der Kollaboration, der „Zusammenarbeit“ luxemburgischer Künstler mit den Nationalsozialisten sich die Anwendung dieser Kriterien weiterhin als hilfreich erweist.

¹¹⁴¹ Über den Maler Josef Sünnen, der u.a. mehrfach an der GDK in München teilgenommen hatte, existiert kein Dossier der *épuration* in den AN Lux.

¹¹⁴² ANLux EPU K 473.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG

Das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Kapitel der luxemburgischen Kunstgeschichte schreibt sich in eine Dekade ein, die von Kunspolitik und propagandistischer Instrumentalisierung der bildenden Künste dominiert wurde.

Das Thema der nationalsozialistischen Kunspolitik in Luxemburg ist anhand eines Überblicks zur Situation der bildenden Künste während der 1930er Jahre eingeleitet worden: Mit einer Darstellung der kulturellen Vereinigungen *Cercle Artistique* und *Sécession* sowie der kulturellen Institutionen wurde zunächst die nationale Ebene des Kunstgeschehens erfasst. Es wurde Bilanz über die Entwicklungen in den bildenden Künsten Luxemburgs gezogen und die unterschiedlichen Schaffensbereiche wurden vorgestellt. Das Medium Malerei dominierte in den Ausstellungen wobei die Figürlichkeit die Regel und die Abstraktion die Ausnahme darstellte. Landschaften und Porträts waren die beliebtesten Motive: Vor allem die verschiedenen luxemburgischen Regionen wurden häufig ins Bild gesetzt, wobei die Industrielandschaft eine wichtige Position einnahm. Personendarstellungen waren oft eng mit dem Thema Arbeit verknüpft. Es sind zahlreiche Bildszenen von Arbeitern in der Eisenindustrie sowie Szenen aus dem Bauern- und Winzerleben überliefert. Die stilistischen Einflüsse der luxemburgischen Malerei lassen sich vor allem in Frankreich und Deutschland verorten. In den Kunstkritiken der Kultursparten der luxemburgischen Presse wurde am häufigsten auf den Impressionismus und den Expressionismus Rekurs genommen, wenn es darum ging, die Gemälde stilistisch einzuordnen. Die abstrakte Malerei kannte in Luxemburg in den 1930er Jahren offiziell nur einen Vertreter: Théo Kerg, Mitglied der Pariser Künstlergruppe *Abstraction-Création*. Das Medium der Bildhauerei war weniger repräsentiert, aus dem Alltag jedoch nicht weg zu denken. Es wurde vor allem durch Monamente und Architekturelemente wie etwa durch das Wahrzeichen der luxemburgischen Unabhängigkeit, die *Gëlle Fra* von Claus Cito, und das Arbeiterfries von Albert Kratzenberg am Rathaus von Esch/Alzette verkörpert. Stilistisch bewegen sich die Werke luxemburgischer Bildhauer jener Zeit fast ausschließlich im Bereich des Naturalismus. Es ist kein Bildhauer überliefert, der mit Stilisierungen oder Abstraktion gearbeitet hatte. Das Künstlermilieu setzte sich vornehmlich aus zwei Berufsgruppen zusammen: Angestellten oder eher Verbeamteten, die vor allem als Kunsterzieher an Schulen lehrten, einerseits und andererseits freischaffenden Künstlern. Die meisten gehörten der ersten Gruppe an. Der luxemburgische Kunstkritiker Joseph-Émile Muller setzte sich sehr für den Maler Joseph Kutter ein, einen der wenigen

freischaffenden Künstler jener Zeit in Luxemburg, und übte reichlich Kritik an Kunstschaffenden Lehrern, den *Artistes-Professeurs*.

Sehr prägend für die Biografien der einzelnen luxemburgischen Künstler, seien sie freischaffend oder angestellt bzw. verbeamtet, war das Kunststudium in mindestens zwei verschiedenen Ländern. Dieser internationale Kontext spiegelte sich nicht nur in den Biografien der einzelnen Künstler wider, sondern auch in deren Teilnahme an internationalen Ausstellungen. Den bildenden Künsten Luxemburgs wurde in der Repräsentation des Großherzogtums auf internationalen Ausstellungen eine wichtige Rolle beigemessen. Aus dieser Zeit sind monumentale Gemälde überliefert wie beispielsweise Harry Rabingers *Terres Rouges*, Joseph Cutters Stadtansichten, betitelt mit *Clerf* bzw. *Luxemburg* in der Pariser Weltausstellung 1937, und später die monumentalen Gemeinschaftsarbeiten mehrerer Künstler in New York 1939. Ebenso wie Maler wurden auch Bildhauer mit aufwendigen Arbeiten für die Ausgestaltung der luxemburgischen Pavillons in den internationalen Ausstellungen bedacht. Es sei hier auf die beinahe vier Meter hohen Personifikationen luxemburgischer Hauptberufe aus Gusseisen hingewiesen wie etwa *Allegorie des Handwerks* von Albert Kratzenberg, *Allegorie der Industrie* von Claus Cito sowie *Allegorie der Landwirtschaft* von Lucien Wercollier. Zudem nahm das Kunsthandwerk, vor allem die Kunstschröderei und die Keramik, einen wichtigen Platz in der Selbstdarstellung Luxemburgs ein.

Seit der Machtergreifung Adolf Hitlers in Deutschland 1933 fand in der Kultur eine Aufrüstung statt, die sich auch in Luxemburg und seiner Außenpolitik niederschlug. Luxemburgs Annäherung zu Frankreich wurde 1937 nicht nur auf der Weltausstellung in Paris besiegt, sondern auch zusätzlich durch die Ausstellungen französischer Malerei 1936 und 1937 in Luxemburg bestätigt.

Im zweiten Kapitel erfolgte eine Darstellung des luxemburgischen Kunst- und Kulturlebens im Spannungsfeld zwischen der deutschen und französischen Kultur. Dabei ist hervorgehoben worden, dass die nationalsozialistische Einflussnahme im Kunst- und Kulturleben des Großherzogtums nicht erst mit dem Überfall der deutschen Wehrmacht am 10.5.1940 begann, sondern bereits mit der Eröffnung der deutschen Propaganda durch die GEDELIT seit 1934 und der Thematisierung des Nationalsozialismus in der luxemburgischen Presse einzog. Kulturpolitische Ereignisse wie die Pariser Weltausstellung und die oben erwähnten Ausstellungen wurden in den Berichten des Sicherheitsdienstes der SS als Ereignisse der

französischen Propaganda verbucht. Auf der Weltausstellung in New York 1939, während der Zweite Weltkrieg ausbrach, befand sich Luxemburg auf der Suche nach einem starken Alliierten. Diese Haltung wurde vor allem in der großen Fotowand mit Abbildungen von amerikanischen Soldaten unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkrieges in Luxemburg verbildlicht.

Auf diese Bilanz des zweiten Kapitels baut schließlich die Darstellung der Choreographie der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik im dritten Kapitel auf. Die Erörterung in Form einer Auflistung von Ausstellungen und Ereignissen der Propaganda soll der Schließung zahlreicher Wissenslücken dienen. Die einleitenden Exkurse zum Handwerk in der Kunst und zur Kriegswichtigkeit der bildenden Künste zeigten einerseits die Nazifizierung eines professionellen Bereichs sowie eine Hauptforderung der Nationalsozialisten an die bildenden Künstler auf, das künstlerische Schaffen an der „Heimatfront“ in den Dienst des Krieges zu stellen. Die Veranschaulichung der kulturpolitischen Organe und Maßnahmen im *Altreich* und in Luxemburg, gefolgt von der näheren Betrachtung zur Museumsfrage und zur NS-Kulturpresse, schloss mit der Hervorhebung der Rolle der *Großen Deutschen Kunstaustellungen* ab, um zur Darstellung über Typen der sogenannten Tendenzkunst überzuleiten, die aufzeigte, inwiefern bestimmte Themen des Lebens- und Arbeitsalltags zum Inhalt nationalsozialistischer Propaganda wurden. Als Typen wurden Bauern, Arbeiter, der Held sowie Mischtypen in einen ikonologischen Zusammenhang mit der NS-Ideologie gebracht und anhand von Beispielen von Kunstwerken erörtert. In diesem Zusammenhang wurde die Rolle des Kitsches in der nationalsozialistischen Kunspolitik beleuchtet. Der theoretische Aspekt letzterer wurde anhand der *Lichtbildvorträge* im Hinblick auf ihre Funktion als Teil der Propagandaarbeit erörtert. Dabei wurde aufgezeigt, auf welche Art und die Weise die Kunstgeschichte als Trägerin der Germanisierungspolitik instrumentalisiert wurde, indem die Themenschwerpunkte, die u. a. die deutsche Architektur und Kunst der Vergangenheit und der nationalsozialistischen Gegenwart betrafen, in Bezug auf ihr Indoktrinationspotenzial vorgestellt wurden. Unter den eingeladenen Vortragenden befanden sich mehrere Kunsthistoriker, die vorwiegend aus dem *Altreich* kamen und oftmals, wie beispielsweise Prof. Dr. Dagobert Frey vom Kunsthistorischen Institut in Breslau, der über Adolf Menzel berichtete, weit angereist waren. In einzelnen Fällen lasen auch Mitglieder des Kunstkreises, darunter auch Luxemburger, die u. a. in der Kunsterziehung tätig waren. Die Vorträge fanden nicht nur am Abend in den dafür vorgesehenen Sälen statt, sondern wurden auch in Form von Präsentationsreihen für die Schulen aufbereitet. Daran anschließend wurden

die verschiedenen Kunstausstellungen, darunter eine Propagandaausstellung während der nationalsozialistischen Herrschaft analysiert. Bis zur Eröffnung des Kunsthause Luxemburg im Dezember 1942 handelte es sich dabei ausschließlich um Wanderausstellungen. Ausgehend von regionalen Kunstschaufen in kleineren Orten wie etwa der sogenannten *Kleinen Kunstschaufen*, die einen explizit volksbildenden Charakter trug, der sich in der Einrichtung einer sogenannten Kitschecke und dem Hinzufügen von Kunstdrucken als Vorbildern äußerte, wurden in den größeren Städten des Gaues Kunstausstellungen mit moselländischen – also deutschen und luxemburgischen Künstlern – ausgerichtet, die mit *Große Kunstschaufen* betitelt waren. Aufgrund des Fehlens einer bildlichen Dokumentation und Ausstellungskatalogen war es bislang nicht möglich, diese ersten von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellungen genauer zu erfassen. Aus welchen Exponaten beispielsweise die oben erwähnte Kitschecke bestand, kann nicht mehr rekonstruiert werden und auch über die Anzahl der Kunstwerke, die vorherrschenden Medien und ihren Bildgehalt konnten keine genaueren Beobachtungen angestellt werden. Der Kulturverband Gau Moselland fungierte als Veranstalter. Im Herbst 1941 zog er zusammen mit dem *Kunstdienst Berlin* im Rahmen der *Moselländischen Kulturtage* in der Reichshauptstadt ein großes Ausstellungsprojekt mit dem Titel *Kunstausstellung Moselland* im Schloss Schönhausen auf. Diese Wanderausstellung wurde anschließend mit der Intention eines propagandistisch fundierten Kultauraustauschs zwischen Ost und West und um den Radius einer regionalen Kunstpolitik zu erweitern nach Posen und Breslau verschickt. Sie wurde nicht nur in der Presse ausgiebig besprochen, sondern auch anhand von Katalogen mit einer großen Zahl an Abbildungen dokumentiert. Anlässlich jeder der drei Schauen wurde ein Katalog veröffentlicht. Auf diese Weise konnte ein Zusammenhang zwischen den Arbeiten, ihrer Gattung, ihren Bildmotiven einerseits und der Herkunft und Nationalität der Künstler andererseits hergestellt werden, obwohl die Originalwerke größtenteils nicht vorliegen oder als verschollen gelten. Aus den Katalogen geht hervor, dass während der mehrmonatigen Ausstellungsreihe Werke wie auch künstlerische Positionen ausgetauscht, herausgenommen oder hinzugefügt wurden. Die teilnehmenden Künstler kamen aus Deutschland und Luxemburg, wobei der luxemburgische Anteil etwa ein Drittel ausmachte. Die Arbeiten der luxemburgischen Künstler wurden in der Presse besonders hervorgehoben, einzelne wurden dabei sogar sehr gelobt. Im Gegensatz zu den Werken deutscher Künstler, stellte jedoch keine Arbeit der luxemburgischen Künstler ein sogenanntes „kriegswichtiges“ Sujet dar; auch befinden sich keine Darstellungen der Tendenzkunst darunter, wie sie in den *GDK* häufiger zu finden waren. Es handelte sich vornehmlich um Landschaftsdarstellungen, Szenen aus dem Bauern- und Arbeiterleben,

Porträts und Stillleben. Bislang kann nicht belegt werden, aufgrund welcher Kriterien Künstler zur Teilnahme an diesen drei Ausstellungen bewogen wurden, da keine Quellen zur Organisation dieser Schau vorliegen. Feststeht, dass die teilnehmenden Künstler insofern sie noch lebten, in die *LKK* eintreten mussten, um die Erlaubnis zu erhalten, sich Material kaufen zu können. Es sei daran erinnert, dass einige Werke auch von bereits verstorbenen Malern stammten – in der Berliner Ausstellung gab es beispielsweise ein Werk von Joseph Kutter (gest. 1941) und in den Ausstellungen in Posen und Breslau 1942 Zeichnungen von Jean Jacoby (gest. 1936). Es sei hierbei darauf hingewiesen, dass Kutter zu Lebzeiten in einem Interview der 1930er Jahre behauptet hatte, seine Werke würden von den Nationalsozialisten als „jüdische Rinnsteinmalerei“ bezeichnet. Einige der auf der *Kunstausstellung Moselland* vertretenen luxemburgischen Künstler wurden zum Herbst 1941 aufgefordert, an einer ersten propagandistischen *Künstlerfahrt* in mehrere deutsche Kunststädte teilzunehmen, zu deren Zielen u. a. auch München mit der *GDK* gehörte. Anlässlich dieser Reise fertigten luxemburgische Künstler Zeichnungen an, die in der Presse abgedruckt wurden. Eine weitere Fahrt mit zwei getrennten Gruppen sollte Ende August 1942 folgen, bei der auch Österreich und das Elsass auf dem Reiseplan standen. Die nach Wien und Salzburg gereiste Gruppe machte in Braunau halt, um das Grab der Eltern Adolf Hitlers zu besuchen und einen Kranz abzulegen. Die Teilnahme bestimmter Künstler an dieser Ehrung, während im Großherzogtum gerade der Generalsstreik gegen die Rekrutierung junger luxemburgischer Männer in die deutsche Wehrmacht stattgefunden hatte und das Standgericht ausgerufen worden war, sollte später in den Fragebögen der sogenannten *épuration* als hochgradiger Verrat an Luxemburg bewertet werden. Anlässlich jenes Ehrenaktes kam es zur Spaltung der Lager zwischen den „guten“ Luxemburgern, die sich weigerten, bei dem Akt dabei zu sein und neben Nationalsozialisten fotografiert zu werden und jene, die an der Kranzniederlegung teilnahmen.

Im Sommer 1942 wurden in Luxemburg erstmals *Kreistage* in den größeren Orten des Landes abgehalten, die sich über mehrere Tage erstreckten und in deren Rahmen am sogenannten *Tag der Kunst* auch Ausstellungen ausgerichtet wurden. Zu diesem Anlass wurden Künstler und Handwerker damit beauftragt, Dekorationselemente sowie Vervielfältigungen von Insignien des Dritten Reiches herzustellen. Auch wurden wiederum Kunstausstellungen organisiert, an denen Künstler des gesamten Gaues teilnahmen. Über diese Schauen sind nur spärliche Informationen bekannt. Zur Kunstausstellung *Werke zeitgenössischer luxemburgischer Künstler* anlässlich des *Kreistages* in Luxemburg 1943

wurde eine Liste mit den ausgestellten Werken publiziert. Die Schau, die als einzige NS-Ausstellung ausschließlich luxemburgische Künstler zeigte, wurde vor allem aus Werken der Sammlung der Stadt Luxemburg sowie der Sammlung des *Landesmuseums* zusammengestellt. Darunter befanden sich erneut mehrere Werke bereits verstorbener Künstler, darunter Joseph Kutter, dessen Werken in dieser Ausstellung viel Raum gewährt wurde. In der Presse wurden sie sehr gelobt und damit rehabilitiert.

Zudem wurde mit Schloss Fischbach eine der großherzoglichen Residenzen zu einem Künstlererholungsheim für Kunstschauffende aus dem *Altreich* umfunktioniert. Die meisten Künstler kamen aus dem *Altreich* dorthin angereist, doch es waren auch mehrere Luxemburger unter den Gästen. Das großherzogliche Palais in Luxemburg-Stadt wiederum sollte im Dezember 1942 zum Stadtschloss umgenutzt werden und als kulturelles Zentrum für Konzerte und Künstlerkameradschaft und später auch als Schlossschenke dienen. Gleichzeitig öffnete das Kunsthause Luxemburg mit einer Ausstellung moselländischer Künstler seine Tore und die aus dem Reich importierte Propagandaausstellung *Sowjetparadies* war für mehrere Wochen in den Ausstellungshallen in Luxemburg-Limpertsberg zu sehen. Die Ausstellungen im Kunsthause Luxemburg waren überwiegend Gruppenausstellungen; insgesamt fanden fünf statt, darunter eine mit nur luxemburgischen Künstlern und eine mit deutschen Malern. In der ersten Ausstellung im Herbst 1942 befand sich der größte Anteil von Werken mit kriegswichtigen Themen, die größtenteils von deutschen Künstlern geschaffen worden waren. Dazu fanden zwei Einzelausstellungen jüngerer luxemburgischer Maler statt, was als Förderung junger Talente seitens der Nationalsozialisten zu betrachten ist. Dabei wurde seitens der Besatzer kein Unterschied gemacht, dass einer der Ausgestellten verbeamteter Kunsterzieher war und der andere freischaffender Künstler. Bezuglich der beruflichen Situation von Künstlern, die als Angestellte oder Lehrer arbeiteten, liegen Quellen vor, aus denen hervorgeht, dass Veranstalter von Ausstellungen bedauern, dass berufstätige Künstler für bestimmte Projekte nicht zur Verfügung stehen. Mancher Lehrer entzog sich beispielsweise der nationalsozialistischen Einflussnahme, indem er sich krankschreiben ließ oder seine Unabkömmlichkeit im Berufsalltag angab.

In mehreren Fällen lässt sich die hohe Anzahl von Werken luxemburgischer Künstler in den Ausstellungen der NS-Zeit wohl eher auf den ausgeübten Druck der Besatzer auf die luxemburgischen Künstler als auf deren freiwillige Teilnahme zurückführen, obwohl es nur sehr wenige Belege dafür gibt. Es sind in erster Linie Dokumente aus den Archives nationales

de Luxembourg – in erster Linie Berichte des *Ministère de l'Épuration*, Gerichtsakten, Fragebögen der *épuration* – die Auskunft geben über die Reaktion der Künstler auf die repressive Kulturpolitik sowie die Politik der Nationalsozialisten überhaupt, während Quellen aus persönlichen Nachlässen bislang nicht vorliegen.

Dennoch sind einige Bildbeispiele überliefert, die den – wenn auch nur passiven – Widerstand thematisieren, wie das bezeichnende Werk des Malers Michel Stoffel mit dem Titel *Résistance passive* belegt. In seinem Fall kann in diesem Sinne von einer inneren Emigration gesprochen werden. Wie in Kapitel 4 aufgezeigt, wurden manche Maler dazu gedrängt, ihre Werke in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda zu stellen. Obwohl kriegswichtige Themen, also Sujets der Tendenzkunst, gefordert wurden, verblieb der Großteil der teilnehmenden luxemburgischen Künstlern bei ihren Motiven, die sie auch schon vor dem Einfall der Nationalsozialisten bearbeiteten. Es handelte sich in den meisten Fällen um Landschaftsdarstellungen, Porträts aber auch Genreszenen und zahlreiche Stillleben, insbesondere Blumenstillleben. Im Vergleich zur Vorkriegszeit nahm die Zahl der Ausstellungen sehr stark zu. Allein in den von der Datenbank erfassten acht Ausstellungen, zu welchen ein Katalog erschien, wurden insgesamt 1525 Werke gezeigt, davon 448 (fast 30%) von luxemburgischen Künstlern. Wie aus den Angaben der Datenbank im Anhang F hervorgeht, war die Landschaftsdarstellung das häufigste Motiv, während die sogenannten „kriegswichtigen“ Sujets einen sehr geringen Anteil in den Ausstellungen ausmachten. Aus propagandistischer Sicht stellen die Ausstellungen gewissermaßen den Versuch seitens der Besatzer dar, der Förderung der jungen „freischaffenden“ Künstler nachzukommen. Die Erwähnung der Bezeichnung „freischaffend“ ist eine Irreführung der Propaganda, da sie einen Widerspruch zum tatsächlichen Beruf des Künstlers, nämlich dem des „Zeichenlehrers“, darstellt.

Gerade die Untersuchungen zum Wirken und Widerstand der bildenden Künstler erwiesen sich als problematisch, zumal eine Schwarz/Weiß-Malerei nicht angebracht ist, sondern die ambivalente Haltung der Künstler differenziert zu betrachten ist. Das Fehlen bestimmter biografischer Informationen, das zum Teil daraus resultiert, dass es in manchen Fällen nicht möglich war, die Familien der Künstler für eine Zusammenarbeit zu gewinnen, ist nicht nur ein deutlicher Hinweis darauf, dass dieses Thema sehr unbeliebt bzw. tabuisiert ist, sondern ist auch der Grund dafür, dass dieses Kapitel nur einen geringen Teil der Studie einnimmt.

Es konnten dennoch zum beruflichen Hintergrund der Künstler – mehrere waren als Lehrkräfte an verschiedenen Schulen verbeamtet – einige aufschlussreiche Erkenntnisse gewonnen werden. So konnte beispielsweise geklärt werden, wie es dazu kam, dass manche Künstler gleichzeitig in den von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellungen vertreten und zugleich in einer Widerstandsbewegung aktiv waren. Die Erarbeitung dieser Aspekte ist noch nicht abgeschlossen. Sie erweist sich nach wie vor als komplex und facettenreich. Es gilt also weiter abzuwarten oder zu einem späteren Zeitpunkt anzuklopfen, um zu sehen, ob sich nicht doch noch die eine oder andere Tür öffnet.