

KAI ARTINGER

DAS KUNSTMUSEUM STUTTGART
IM NATIONALSOZIALISMUS

DER TRAUM VOM MUSEUM
»SCHWÄBISCHER« KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
ULRIKE GROOS

WIENAND



KUNSTMUSEUM STUTTGART

Ungewöhnliche und unglaubliche Geschichte(n) — 8

1

Das »Museum schwäbischer Künstler«* — 12

2

Der Grundstein — 18

3

Gemäldesammlung und Ankäufe — 46

4

Konkurrenz — 68

5

Restauration des Traditionalismus — 76

6

Dominanz der Gattungsmalerei — 90

7

Landschaftsmalerei und Nationalsozialismus
in Württemberg — 116

8

Geld spielt keine Rolle – Die Sammlungen Roth,
Krieg, Wunderlich & Co — 148

9

Ausweitung der Ankaufspolitik im Krieg –
Die Kunsthändler — 162

10

Der Kunsthändler und Kunsthistoriker
Dr. Fritz Cornelius Valentien — 176

11

Kunstflüchtling und Kriegsverluste — 196

12

Neuanfang und Kontinuität — 206

13

Nur »ein besonderer Akzent«?
Der Aufbau der Otto Dix-Sammlung — 226

14

Erwachen aus dem Traum? — 240

Anhang

Dokumentation der Restitutionsfälle und
einiger weiterer Ergebnisse der Provenienzforschung
im Kunstmuseum Stuttgart — 244

»Ampel-System« — 245

Provenienzforschung
im Kunstmuseum Stuttgart — 245

Rätselhafter Ankauf 1933: Die Gemälde
des Juden Moritz Horkheimer — 250

Ein Fall »kriegsbedingten« Entzugs:
Die Sinkende von Margarete Depner — 251

Restitutionsfall I: *Spargelstillleben*
von Käthe Loewenthal — 254

Restitutionsfall II: *Bildnis Grete Marx*
von Bernhard Pankok — 256

Schenkung der ehemals verfolgten
jüdischen Familie Wolf — 259

Nachkriegsverkauf auf
dem westdeutschen Kunstmarkt — 263

Dank — 264

Ausgewählte Literatur — 266

Register — 271

Bildnachweis — 304

Impressum

* Hier wird aus der Formulierung »Museum schwäbischer Künstler
in Stuttgart (Villa Berg)« zitiert (siehe Einleitung).
Im Buch sind grundsätzlich Künstlerinnen und Künstler gemeint.

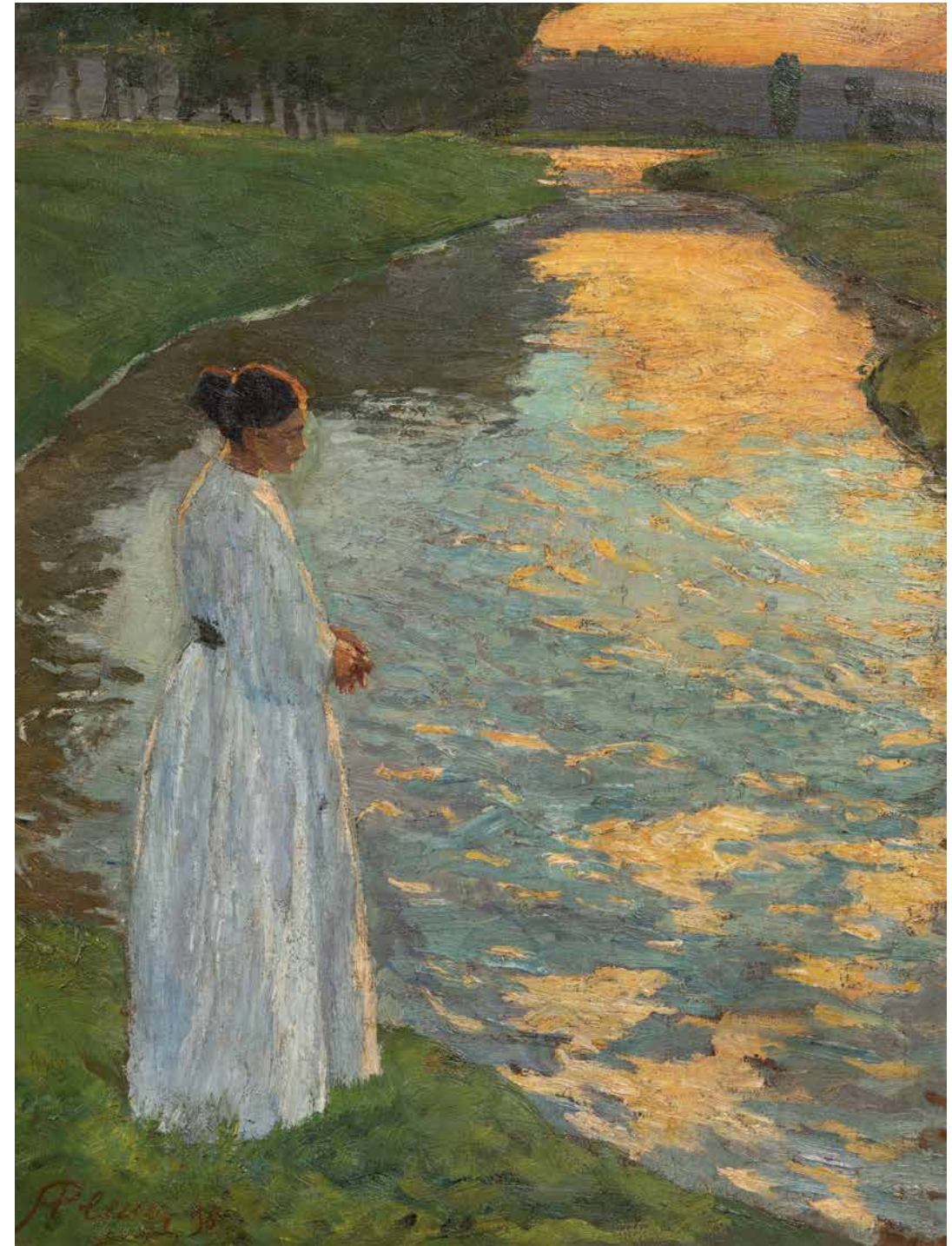
inne. Dafür war die Villa von Anbeginn ungeeignet. Dem stand nicht nur die begrenzte Ausstellungsfläche entgegen, sondern auch der ungünstige Standort. Die Beleuchtungssituation in den Räumen war nicht optimal, es fehlte an Ausstellungsfläche für eine wachsende Sammlung, und die abgelegene Lage sorgte auf Dauer für unbefriedigende Besucherzahlen.

Der Ausstellungsort entsprach aber der konservativen Kunstauffassung von Oberbürgermeister Lautenschlager und der Stadtverwaltung. Das fürstliche Geschenk wurde an einem »fürstlichen« Ort mit großer Ausstrahlung untergebracht. Der 64 Jahre alte Casanova teilte die konservative Haltung seines Freundes Lautenschlager, er ging sogar noch etwas weiter, wie aus seinem öffentlichen Dank in der Abendausgabe des »Stuttgarter Neues Tagblatt« vom 2. Juni 1925 herauszulesen ist: [ABB. 7/ABB. 8](#)

»Zu den Werken der zwei Meister Reiniger und Pleuer werden später, nach Schluß der Ausstellung ›Das schwäbische Land‹ mehrere Werke Molfenters kommen, die im Besitz der Stadt und bereits für Villa Berg bestimmt sind, denen vollauf die Ehre gebührt, an die Seite der zwei großen Schwaben Reiniger und Pleuer gehängt zu werden.

Wir möchten jedoch bei dieser Gelegenheit die sehnliche Hoffnung aussprechen, daß niemals, sei es aus persönlichen Rücksichten, aber aus anderen Gründen, Konzessionen gemacht und Werke in Villa Berg aufgenommen werden, die zweiten Ranges sind und die das in Villa Berg aufrecht zu erhaltende künstlerische Niveau erniedrigen. Es wäre jammervoll, die dort ganz lautere Atmosphäre durch minderwertige Kunstwerke zu trüben. Die Aufgabe jedoch, minderwertige Werke auszuschließen, dürfte sich noch schwerer in der Durchführung erweisen, wie neue erstklassige Werke zu erwerben. Es ist aber Ehrensache den großen toten Meistern gegenüber, diese Aufgabe unerbittlich durchzuführen.«²¹

Natürlich ist diese Forderung interpretationsbedürftig, doch die Hervorhebung der Künstler Pleuer und Reiniger als das Maß der Dinge, als jene »Meister«, an denen sich andere zu messen hatten, legt nahe, dass für Casanova die zeitgenössische moderne Kunst dieser »Meisterschaft« und Ebenbürtigkeit entbehrte. Solange der alte Stifter lebte und auch noch danach kamen Arbeiten der Avantgarde nicht in die Villa Berg. Allerdings hatte die Stadt zur ersten Ausstellung fünf eigene Gemälde beigetragen, die aber den Vorstellungen Casanovas nicht widersprochen haben dürften, darunter zwei erst 1925 erworbene Stadtlandschaften von Reinhold Nägele (1884–1972). Dabei handelte es sich um Darstellungen des Stuttgarter Bahnhofs: *Abbrucharbeiten am alten Stuttgarter Bahnhof* [früher: *Winteransicht vom Kriegsberg*] (1924) und *Alter Bahnhof* (ohne Jahr). Sie korrespondierten mit Pleuers Bahnhofs-szene in der Casanova-Schenkung. Das erste Bild war Nägeles siegreicher Beitrag zu dem 1924/25 vom Württembergischen Kultusministerium und der Stadt Stuttgart im Kunsthaus Schaller ausgetragenen Preisausschreiben »Das landschaftliche und architektonische Bild von Stuttgart«. Er erhielt



⁷
Hermann Pleuer,
Am Neckar, 1898,
Öl auf Pappe,
79 x 59 cm



45
Horst Freitag,
Im Kampf, o. J.,
Tempera,
26 x 21 cm



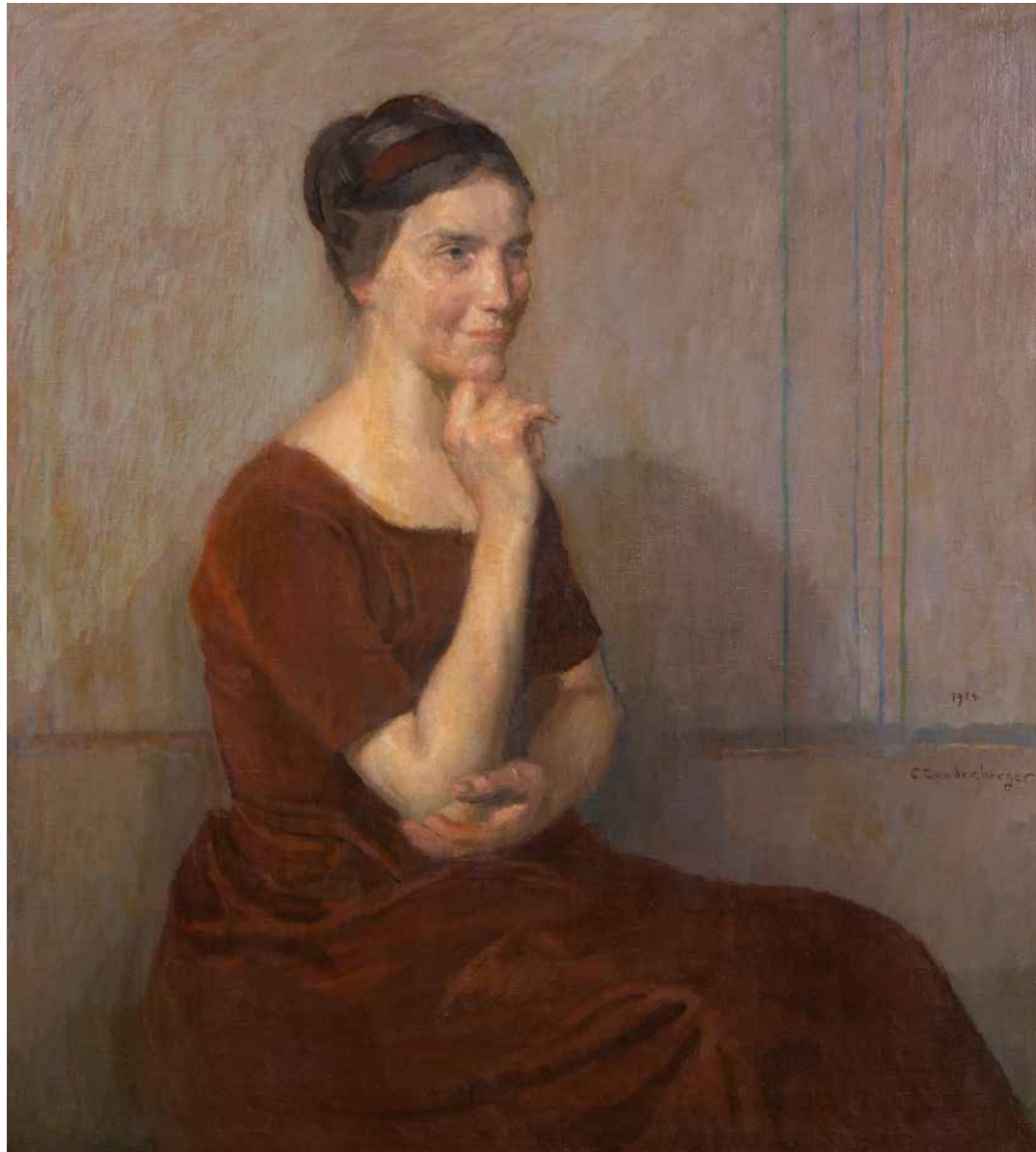
47
Maria Hiller-Foell,
Blühender Kaktus, o. J.,
Öl auf Leinwand,
75,7 x 60,9 cm



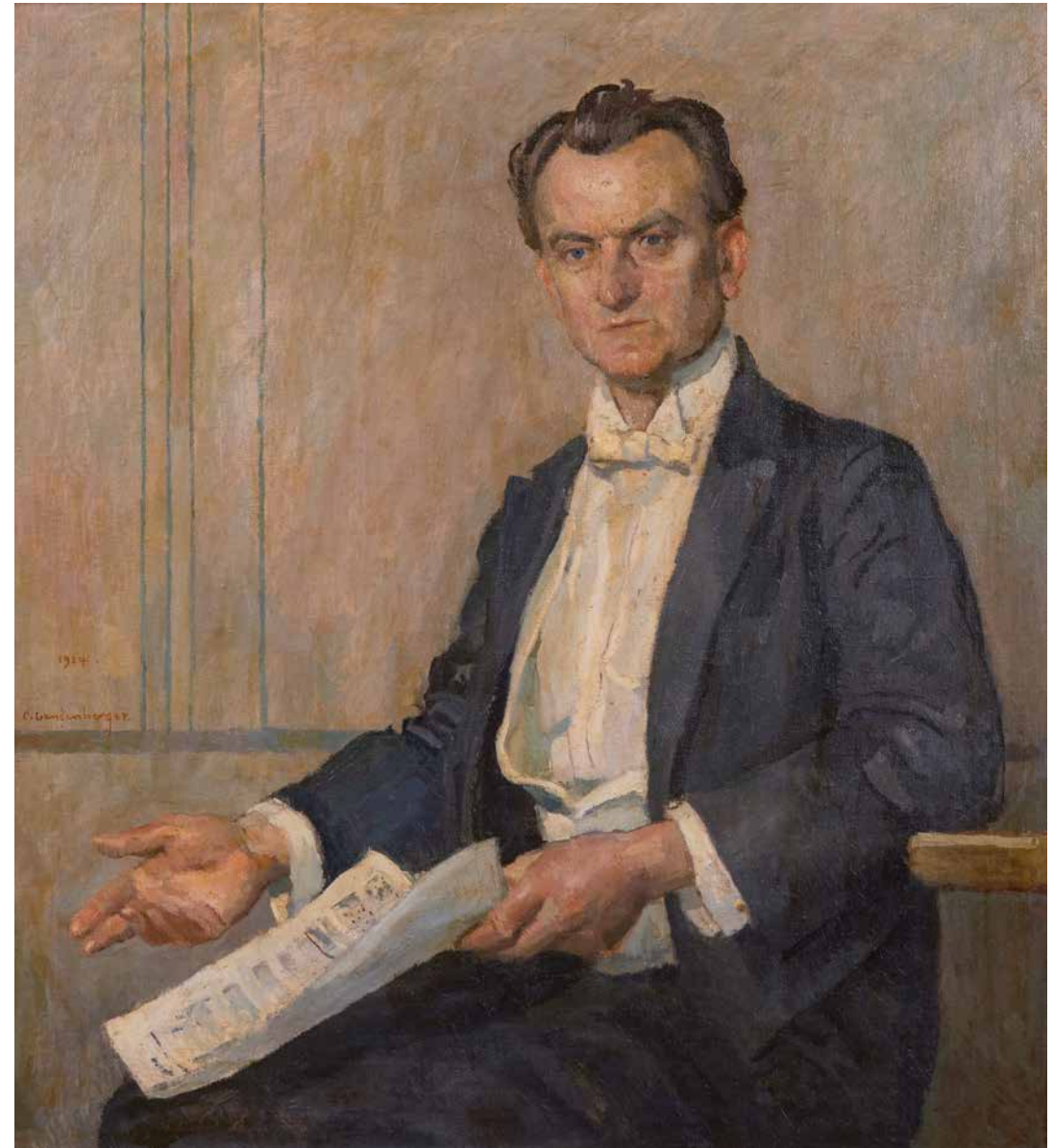
46
Heinrich Kissling,
*Am Rande der
Großstadt*, o. J.,
Öl auf Rupfen,
72,2 x 77,7 cm



48
Heinrich Eberhard,
Heringsstilleben,
1908,
Öl auf Leinwand,
28 x 39 cm



67
Christian Adam
Landenberger,
Bildnis Lia Roth,
1923,
Öl auf Leinwand,
100,8 × 90,5 cm



68
Christian Adam Land-
enberger, *Bildnis Karl
Roth*, 1924, Öl auf
Leinwand,
101 × 90 cm

11 KUNSTFLÜCHTUNG UND KRIEGSVERLUSTE

Wegen des Krieges musste die Stadt die städtischen Sammlungen und den privaten Kunstbesitz von circa 300 Stuttgarter Bürgern in verschiedenen Orten auslagern. Diese Sicherungsmaßnahmen wurden mit dem heute eigenartig klingenden Begriff »Kunstflüchtung« bezeichnet. Doch das Wort illustriert treffend den Sachverhalt, denn die Kunstwerke »flüchteten« in der Tat aus einer infolge der alliierten Luftangriffe unsicher gewordenen Stadt. Zur Geschichte der Auslagerung ist wenig überliefert. Im Sommer 1941 begann das Stadtarchiv Stuttgart einen größeren Teil seiner Sammlung, darunter wertvolle Möbel und Bilder, in das von der Stadt erworbene Kloster Rot an der Rot bei Biberach auszulagern. Die Hauptverlagerung des größten Teils fand ein Jahr später statt und ging nach Schloss Löwenstein. ^{ABB. 76} Die Stadt Löwenstein liegt 20 Kilometer südöstlich von Heilbronn. Der Schlosseigentümer war Udo Fürst von Löwenstein-Wertheim-Freudenberg. Ihn hatte Strölin am 3. Juni 1942 gefragt, ob Stuttgart das Schloss für die Dauer des Krieges zur Unterbringung von Kunstgegenständen sowie Archiv- und Bibliotheksgut anmieten könne. Der Fürst war sofort einverstanden gewesen, und schon am 15. Juni hatte man den Mietvertrag unterschrieben.⁴⁰¹ Wie es zu dem Kontakt zwischen den Stuttgarter Nationalsozialisten und Udo Fürst von Löwenstein gekommen war, ist nicht überliefert. Der 1896 im Kreis Heidelberg geborene Fürst war Mitglied des Vorstandes des Waldbesitzer-Verbandes für Nordwürttemberg und Nordbaden. Er war kein Parteimitglied der NSDAP, aber Mitglied im NS-Reichskriegerbund, im Reichskolonialbund und Reichsluftschutzbund. 1929 war er auch der Organisation »Stahlhelm« beigetreten. Vielleicht war es durch den Reichsluftschutzbund zu der Verbindung gekommen. Udo Fürst von Löwenstein machte ab 1937 mit der Bewirtschaftung seines Waldes enorme Gewinne, weil infolge der staatlichen »Zwangsmaßnahmen« der Holzeinschlag um 200 Prozent erhöht wurde. Während er für die Jahre 1933 bis 1936 119 288 RM erwirtschaftete, kam er für die Jahre 1937 bis 1942 auf die Summe von 811 800 RM. Im Fragebogen der US-amerikanischen Militärregierung gab er jedoch die Mietzinsen, die er für die Vermietung des Schlosses Löwenstein erhalten hatte, nicht an. Überhaupt stellte er sich darin als einen »Oppositionellen« des vormaligen Regimes dar, der wegen der Ablehnung der Mitgliedschaft in der NSDAP »dauernde Schikanen« erlitten und im November 1944 deshalb auch für Erdarbeiten an den Westwall geschickt worden wäre.⁴⁰² Die schnelle Vereinbarung der Vermietung des Schlosses Löwenstein als Auslagerungsstätte für Kulturgut steht im Widerspruch zu dieser Darstellung. Sie und die im »Dritten Reich« gemachten großen Gewinne in der Holzwirtschaft legen im Gegenteil nahe, dass Udo Fürst von Löwenstein, selbst wenn er als



⁷⁶
Schloss Löwenstein

und Elend. Während die Kriegskrüppel in der Gosse liegen und betteln, mittellose Frauen sich prostituieren müssen, vollführen die Schönen und Reichen einen Tanz auf dem Vulkan – beim Jazz, der »Negermusik«. Während Dix bei aller Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen eine höchst ambivalente Darstellung großstädtischen Lebens gibt, wollten seine faschistischen Kritiker in dem Bild eine Visualisierung von Sodom und Gomorrha sehen, jener legendären biblischen Städte, die der christliche Gott mit vollkommener Vernichtung strafte wegen der Sündhaftigkeit und Verdorbenheit ihrer Bewohner. Dix' Triptychon zeigt verschiedene Facetten der Großstadt, ihre hellen und dunklen Seiten, zu denen die Masse und die Anonymität des Individuums, seine Freiheit und Unfreiheit gehören. Die in den drei Bildtafeln zur Anschauung gebrachten Verhältnisse und Werte weisen positive und negative Merkmale auf, etwas, das bis heute dem Moloch Großstadt seine Faszination und Anziehungskraft als Ort menschlichen Zusammenlebens verleiht. Er ist anziehend und abschreckend gleichermaßen, Glücksverheißung und Hölle, in ihm kann der Einzelne bis zum Olymp aufsteigen, er kann aber auch so tief fallen, dass er auf der Straße elendig verreckt. Für die faschistische Kritik stellte das Bild all das dar, was abgelehnt werden musste, wenn es wieder zu der gesellschaftlichen »Gesundung« kommen sollte. Und die sah man nicht in diesem »Sündenpfuhl«, sondern auf dem Land fernab der Verlockungen wie Sex, Drogen, Vergnügungen und asozialem Reichtum. Dix' *Großstadt* wurde als Anti-Landschaft, als Großstadtwüste, Asphaltschungel gelesen, wo alles wider die Natur ist. Regionales, Lokales, die überschaubare homogen-ethnische und weltanschaulich eindimensionale (Volks-)Gemeinschaft mit bodenständigen Normen und Werten würde hier geopfert auf dem Altar des Mammons für eine Kultur, die von Internationalität (US-amerikanischer Jazz), multiethnischen Gemeinschaften (»Neger«, »Juden«, internationales Finanzkapital) und liberalen Werten gekennzeichnet sei. Die Nationalsozialisten begründeten Dix' Entlassung als Professor der Dresdener Akademie der Künste damit, dass seine Bilder »das sittliche Gefühl aufs Schwerste verletzen und damit den sittlichen Wiederaufbau gefährden«.⁴⁷⁹

Es war somit klar, dass Dix das Triptychon nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten verstecken musste, wenn es den Faschismus überstehen sollte. Als kunsthistorische Ikone der modernen Großstadt war es in höchstem Maße gefährdet und musste daher im Untergrund verschwinden. Erst wurde



88
Otto Dix, *Großstadt*,
1927/28,
Öl und Tempera
auf Holz
181 x 402 cm