



Julia Müller

**Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie
der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945**

Wissenschaftsgeschichte

Franz Steiner Verlag

Bildende Kunst als Symptom
und Symbol ihrer Zeit

Julia Müller
Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945

Julia Müller

**Der Bildhauer Fritz von Graevenitz
und die Staatliche Akademie
der Bildenden Künste Stuttgart
zwischen 1933 und 1945**

Bildende Kunst als Symptom und Symbol ihrer Zeit



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Fritz von Graevenitz, Stuttgart

Umschlagabbildung: © Stiftung Fritz von Graevenitz, Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-10254-4

VORWORT

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Nils Büttner an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart für die wissenschaftliche Begleitung der Arbeit und die tatkräftige Unterstützung bei der Umsetzung.

Danken möchte ich auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der zahlreichen Archive in ganz Deutschland für ihre höchst kompetente Begleitung auf der oft so schwierigen Suche nach der ‚Nadel im Heuhaufen‘. Besonders hervorzuheben ist das Staatsarchiv in Ludwigsburg, welches durch hohe Servicequalität und eine freundliche Arbeitsatmosphäre die Recherche und Arbeit vor Ort immer zu einer großen Freude machte.

Ebenso danke ich Chris Korner für seine Unterstützung und das unbedingte Vertrauen darauf, dass diese Arbeit gelingt. Sowie Christa Müller für ihren Rückhalt und unermüdliches Korrekturlesen.

Nicht zuletzt danke ich den Gründerinnen der Stiftung Fritz von Graevenitz, die durch ihr Vertrauen, geduldige Antworten auf unzählige Fragen und die Offenlegung ihres Privatarchivs maßgeblich zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben und allen Mitarbeitern der Heidehof Stiftung.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel 1

Warum gerade der Bildhauer Fritz von Graevenitz? Kunst im „Dritten Reich“ – sollte und muss man darüber wirklich schreiben?	9
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Kapitel 2

Präludium in der Weimarer Republik	19
------------------------------------------	----

Kapitel 3

Idealisten – Profiteure – Mitläufer – Opportunisten	21
-----------------------------------------------------------	----

Kapitel 4

Fritz von Graevenitz – Soldat und Künstler	31
--------------------------------------------------	----

Kapitel 5

Fritz von Graevenitz – Weg an die Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste.....	53
-------------------------------------------------------------------------------------	----

Kapitel 6

Fritz von Graevenitz – politische Zuverlässigkeit im Sinne der Nationalsozialisten	67
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

Kapitel 7

Fritz von Graevenitz – im Umfeld der Macht zwischen Wilhelm Murr und Christian Mergenthaler	77
------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Kapitel 8

Fritz von Graevenitz – Berufungen an die Akademien Weimar, Hamburg und Stuttgart	91
-------------------------------------------------------------------------------------------	----

Kapitel 9

Die Akademie der Bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Nationalsozialismus	99
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Kapitel 10

Fritz von Graevenitz – ausgewählte Werke	139
------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.1. Faunbrunnen, Ecke Calwer-/Büchsenstraße Stuttgart – 1926–27.....	139
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.2. Delphine, Inselbad Stuttgart-Untertürkheim – 1927.....	141
-----------------------------------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.3. Mädchen mit Reh – 1932.....	142
--------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.4. Steigendes Pferd, Stuttgarter Bahnhofsvorplatz – 1934	144
----------------------------------------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.5. Steigendes Pferd, Reliefplakette des NSDFB mit Anstecknadel – 1934.....	148
-------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.6. Horst-Wessel-Denkmal, im Süntel bei Hameln – 1934.....	149
-----------------------------------------------------------------------------	-----

Kapitel 10.7. Ichthyosaurus, Autobahnausfahrt Holzmaden – 1936	150
Kapitel 10.8. Olympiagelände, Berlin-Charlottenburg – 1935/36	152
Kapitel 10.9. Sedan-Brücke, Berlin – 1937 und Rosenberg-Brücke, Heilbronn – 1939	153
Kapitel 10.10. Fernmeldeturm der Deutschen Reichspost, Großer Feldberg im Taunus – 1937	155
Kapitel 10.11. Doktor-Eisenbarth-Brunnen, Magdeburg – 1937–39	157
Kapitel 10.12. Adler, Erich-Koch-Platz Königsberg – 1937/38.....	159
Kapitel 10.13. Hochschule für Lehrerbildung, Bonn – 1938	164
Kapitel 10.14. Hirsch, „Gebietsführerschule Wilhelm Neth“, Solitude – 1938	166
Kapitel 10.15. Portrait Robert Bosch, Sitzungssaal der Stadt Stuttgart – 1941.....	170
Kapitel 10.16. Daimler-Denkmal, Schorndorf – 1950	172
Kapitel 11	
Zwischen Heldentum, Romantik, Verklärung und Kritik – die Rezeption der Werke von Fritz von Graevenitz	179
Literaturverzeichnis	213
Quellenverzeichnis.....	235
Abbildungsnachweis.....	247
Register	249
Abbildungen.....	255

KAPITEL 1

WARUM GERADE DER BILDHAUER FRITZ VON GRAEVENITZ? KUNST IM „DRITTEN REICH“ – SOLLTE UND MUSS MAN DARÜBER WIRKLICH SCHREIBEN?

„Graevenitz’ Kunst ist Nazi-Kunst“ oder „Graevenitz, das war doch der Nazi-Bildhauer“ sind die gängigen Klischees, mit denen man sich beim ersten Kontakt mit diesem Bildhauer konfrontiert sieht. Die Herausforderung ist immens. Zunächst sind es mächtige, deutlich politisch geprägte Worte, die jedoch bei genauerer Betrachtung den hilflosen Versuch entlarven, die Kunst von Fritz von Graevenitz in ihrer Entstehungszeit zu verorten oder die Kunst dieser Zeit als inexistent zu verdrängen. Zur Problematik unerwünschte Fakten nicht akzeptieren zu können, schrieb schon Christian Morgenstern in den Palström-Liedern: „Und er kommt zu dem Ergebnis: Nur ein Traum war das Erlebnis. Weil, so schließt er messerscharf, nicht sein kann, was nicht sein darf!“

Der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White¹ stellte die These auf, dass es dem Historiker unmöglich sei die historische „Wahrheit“ eines gelebten Lebens zu rekonstruieren, er könne Geschichte lediglich erzählen:

„Historische Erzählungen sind offensichtlich als sprachliche Fiktionen anzusehen, deren Inhalt ebenso erfunden wie vorgefunden ist und deren Formen mit ihren Gegenständen in der Literatur mehr gemeinsam haben als mit denen in den Wissenschaften.“²

Nach White bringt der Künstler seine Sicht der Welt zum Ausdruck und der Wissenschaftler entwirft darüber seine Hypothesen. Für die Darstellung historischer Prozesse ist die Einbeziehung menschlicher Erfahrung unabdingbar. Schon vermeintlich objektiv gesammelte Fakten sind durch die eigene Subjektivität gelenkt, dies bedeutet, man sucht nach bestimmten geschichtlichen Dokumenten, die der Untermauerung der eigenen Hypothesen und Standpunkte dienen. Genau hier sieht White das Problem des unerfüllbaren, wissenschaftlich untermauerten, Realitätsanspruchs des Historikers. Der Historiker versucht ein Gebiet abzugrenzen, dessen Konturen zu definieren, die Elemente des Bereiches zu identifizieren, zu benennen und deren Beziehung zueinander zu erkennen. Reizvoll ist, sich langsam einer Darstellung zu nähern, die nicht aus „zusammenklebbaren Geschichtsfetzen“ oder aus einer detailgetreuen Rekonstruktion aller Abläufe besteht, sondern einzelne Aspekte zusammenzutragen, diese zu ordnen und zu verbinden. Der vom Historiker geplante Diskurs, also die Verbindung der vorhandenen Fakten und die Konstituierung von Äußerungen, wird vorbestimmt von der Fragestellung, Persönlichkeit und kulturellen

1 Hayden White (12.7.1928 Martin/USA, Tennessee), Historiker und Literaturwissenschaftler.

2 White, H., 1986, S. 102.

Fähigkeit des Historikers, für White ist dies präfigurativ, vorstrukturierend und somit eher tropisch als logisch.³

Die Tropen, eine besondere Form des Redeschmucks der Rhetorik, sind für White Kennzeichen des historischen, narrativen Diskurses:

„[Der] tropologischen Auslegung von Erfahrungsbereichen, die Verstehen verlangen, liegt das figurative Schema der tropologischen Formen zugrunde, wie sie die ‚master tropes‘ vorgeben. [Der Autor] des Diskurses geht von einer ... metaphorischen⁴ Beschreibung eines Erfahrungsgebietes aus und gelangt über eine metonymische⁵ Dekonstruktion seiner Elemente zu synekdochischen⁶ Darstellungen der Beziehungen seiner oberflächlichen Eigenschaften und seinem angenommenen Wesen schließlich zu einer ironischen⁷ Darstellung aller möglichen Gegensätze und Oppositionen.“⁸

Historiker erzählen eine plausible Geschichte aus der ungefilterten Masse der Fakten, das bedeutet sie müssen sich ihrer „konstruktiven Einbildungskraft“⁹ bedienen, um historisch Überliefertem, das immer bruchstückhaft und unvollständig bleibt, einen Sinn zu verleihen:

„Aufgrund des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials und der formalen Eigenschaften entscheidet der Historiker ‚was der Fall gewesen‘ sein muß.“¹⁰

„Historische Ereignisse sind als potentielle Elemente einer Geschichte wertneutral“, erst der Historiker entscheidet wie er sie in seiner Erzählstruktur (plot) anordnet und gibt ihnen damit eine Wertung und Interpretation.¹¹

Der Historiker Reinhart Koselleck¹² führte die Kritik an der Wissenschaftlichkeit der Geschichtsschreibung unter anderem darauf zurück, dass sie in Deutschland immer in Gegensatz zu den allgemein anerkannten Naturwissenschaften gestellt wurde.¹³ Die mythologische und metaphysische Komponente des historischen Schreibens und die analytisch mathematischen Ergebnisse der Naturwissenschaft

3 White, H., 1986, S. 7.

4 In allgemeinen Begriffen das Forschungsgebiet abstecken.

5 Vom Allgemeinen auf das Besondere schließen, die Konturen des Forschungsgebietes definieren.

6 Das Ersetzen eines Begriffs, durch einen enger- oder weitergefassten; einzelne Elemente identifizieren und benennen.

7 Kritische Wahrnehmung.

8 White, H., 1986, S. 13.

9 Definition nach Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1990, Kapitel 31, Abschnitt 3, Deduktion der reinen Verstandesbegriffe – Von dem Verhältnisse des Verstandes zu Gegenständen überhaupt und der Möglichkeit diese a priori zu erkennen: „Die ‚reine‘, ‚transzendente‘ Synthesis der Einbildungskraft ist eine Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung, der Möglichkeit aller Zusammensetzung des Mannigfaltigen in einer Erkenntnis. Die ‚transzendente Einheit‘ der Synthesis der Einbildungskraft ist eine reine Form aller Erkenntnis. Die Einbildungskraft liegt schon der Wahrnehmung der Objekte zugrunde. Die reine Einbildungskraft bringt das Mannigfaltige der Anschauung mit dem Verstande in Verbindung, sie vermittelt zwischen Verstand und Sinnlichkeit.“

10 White, H., S. 104.

11 White, H., S. 105.

12 Reinhart Koselleck (23.4.1923 Görlitz - 3.2.2006 Bad Oeynhausen), Historiker.

13 White, H., 1986, S. 1.

werden als Gegenpole gesehen, wobei häufig übergangen wird, dass auch in der Naturwissenschaft „konstruktive Einbildungskraft“ notwendig ist, um weiterzudenken, ‚was möglich wäre‘. Für Koselleck existiert das Vetorecht der Quellen:

„Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis lebt von der Fiktion des Faktischen, die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wird ein geschichtliches Ereignis aber nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf. Nicht aber schreibt sie vor was gesagt werden kann.“¹⁴

Jörg Baberowski¹⁵ legte in seiner Vorlesung „Die literarische Wende oder das Ende der Geschichte“ dar:

„Die Wissenschaftlichkeit der Geschichte besteht darin, dass Historiker belegen müssen, wie sie zu einem Ergebnis gekommen sind, dass sie sich auf die Dokumente beziehen müssen, mit denen sie ihre Fragen beantworten wollen. Historiker ‚erfinden‘ keine Geschichten, sie ordnen Ereignisse, die in Texten überliefert sind, in Geschichten ein. Diese Einordnung ist überprüfbar, sie beruht auf einer Methode, und darin ist die Wissenschaftlichkeit der Geschichte begründet.“¹⁶

Für Baberowski ist eine Geschichte dann „wahr“, wenn sie die Prämissen des Historikers erfüllt.¹⁷ In der Logik bezeichnet man eine Voraussetzung oder Annahme als Prämisse, damit bezieht er sich auf die logisch, methodische Voraussetzung, die seiner Ansicht nach in erster Linie der Geschichtsschreibung zu Grunde liegt. Die Fragestellung des Historikers, seine Prämisse, ist jedoch eine sehr persönliche, bedingt logische, Voraussetzung. Damit gibt er Hayden White aber recht, der sagte: „Historische Erzählungen sind unbegrenzt revidierbar, da in ihnen keine objektiven Wahrheiten verkündet werden, sondern Interpretationen des Geschehenen.“

Wer sich eine Prämisse gesetzt oder eine grundlegende Argumentationsrichtung festgelegt hat, kommt anhand der faktischen Dokumente und seiner Vermutungen zu einer Darstellung, die größtenteils die eigene Sicht der Dinge und die Erwartungen, die von Außen an das Forschungsgebiet gestellt werden, erfüllt.

Sich einem historischen Lebensabschnitt neutral, die eigenen Wertvorstellungen außer Betracht lassend, zu nähern, ist nahezu unmöglich, besonders, wenn er, wie im Fall von Graevenitz biographisch mit dem Nationalsozialismus verknüpft ist. Die persönliche Angst vor der näheren Betrachtung der Biographie eines Künstlers dessen Hauptwerke im „Dritten Reich“ entstanden, ist zunächst groß, denn die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus, auch im Bereich der Kunst, ist immer ein Blick in tiefste menschliche Abgründe und verlangt Durchhaltevermögen.

Durch vorsorgliche Abwertung und Verdrängung in der historischen Beschreibung ließe sich die scheinbar korrekte Einstellung desjenigen, der sie ausspricht, unmittelbar erkennen und es keimt keinerlei Verdacht, man sei tendenziös oder gar unkritisch in seiner Haltung zur NS-Zeit. Eine wissenschaftliche Annäherung an die „Kunst im Dritten Reich“ ist auf dieser eindimensionalen Ebene ausgeschlossen, da sie im Grunde nur zu Verdrängung, reaktionärem Befürworten oder gar zu

14 Baberowski, J., 2005, S. 213.

15 Jörg Baberowski (24.3.1961 Radolfzell), Historiker.

16 Baberowski, J., 2005, S. 213.

17 Baberowski, J., 2005, S. 9.

einer Rechtfertigung führen kann. Einseitigkeit und markige Worte, vorgebracht von welcher Seite auch immer, sind mehr als ungeeignet für die Analyse der formalen Aspekte, der während des Nationalsozialismus entstandenen Kunst, die zu einer Interpretation und damit zu einer Einordnung in das Zeitgeschehen führen soll.

Denn erst die Interpretation des Historikers und das Aufspüren von Zusammenhängen ermöglichen es Geschichte zu vermitteln. Das Desiderat Baberowskis an den Historiker ist die Lauterkeit seiner Geschichte, dass dieser nicht gegen die Regeln verstößt und beispielsweise dem Publikum einen Sachverhalt, der für seine Frage von Bedeutung ist, unterschlägt:

„Wir müssen zwar verlangen, dass Interpretationen der Vergangenheit insofern die Wahrheit sagen, als sie nicht lügen oder in die Irre führen dürfen, doch das, wozu wir sie brauchen, ist nicht, dass sie uns eine Sache namens ‚die Wahrheit über die Vergangenheit‘ mitteilen. Wir brauchen sie um der Wahrhaftigkeit willen und um der Vergangenheit einen Sinn zu geben.“¹⁸

Das schwierigste Unterfangen besteht darin, die Geschichte eines Menschen zu entschlüsseln, dessen künstlerische Hochphase überwiegend in die Zeit des „Dritten Reichs“ fiel und seine Aussagen und die seiner Zeitgenossen zu filtern, um ein Stück persönlicher „Wahrheit“ herauszuarbeiten. Oft wurden Lebenslügen die Grundlage und Rechtfertigung für das Weiterleben. Denn menschliches Wahrnehmen bedeutet Selektieren und Filtern von Informationen und ist zunächst einmal prinzipiell positiv und sinnvoll. Mit dieser Fähigkeit geht aber auch die Anfälligkeit einher, zu verzerren, was Zugang zum Bewusstsein findet und was nicht. In der Psychologie geht man davon aus, dass Menschen durch das, was sie herausfiltern, ein jeweils unterschiedliches Bewusstsein ihrer Umwelt erzeugen, wobei jedes Individuum die Aufnahme oder Ablehnung von Sinnesdaten durch die Schemata der eigenen Vorurteile und Ängste reguliert.¹⁹

„Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit“ zu beschreiben, anzuerkennen und sich selbst damit zu konfrontieren ist menschlich fast nicht möglich. Der Jurist und politische Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung, Mahatma Ghandi, fasste dies in deutliche Worte:

„Wer kennt die Wahrheit? Wir beziehen uns auf eine relative Wahrheit, auf das, was uns als Wahrheit erscheint. Die Erfahrung wird zeigen, dass der Wahrheit, auch in diesem begrenztem Sinn, zu folgen eine sehr schwierige Sache ist.“

Hayden White zeigte das Problem der Beziehung zwischen Beschreibung, Analyse und Ethik in den Humanwissenschaften auf. Das menschliche Bewusstsein lässt sich von keiner absoluten Theorie leiten: „Alles steht zur Diskussion.“²⁰

In zwei Punkten sind sich jedoch alle Geschichtstheoretiker einig, erstens „die sprachliche Leistung einer historischen Darstellung muss der gesellschaftlichen Herausforderung gewachsen sein, ohne die Frage nach der Richtigkeit oder Unrichtigkeit historischer Aussagen zu Grunde zu legen.“²¹ Und zweitens „Geschichte ist

18 Baberowski, J., 2005, S. 214.

19 Goleman, Daniel: Lebenslügen und einfache Wahrheiten. Weinheim und Basel 1987, S. 23.

20 White, H., 1986, S. 34.

21 White, H., 1986, S. 3; Einführung Reinhart Koselleck.

nur verstehbar unter der Voraussetzung, dass sie sich dem Leser in der ihm vertrauten kulturellen Überlieferung mitteilt.“²²

In einer Zeit und Gesellschaftsstruktur, die auf Lügen, Leugnen, Denunziantentum, Unterwürfigkeit, Demütigung, Heuchelei, körperlicher sowie seelischer Gewalt und möglichst lautem Geschrei aufgebaut war, verschiebt sich häufig die persönliche Rückschau auf die eigene Lebensgeschichte und die der Vorfahren. Lebensdetails, die diametral zur Political Correctness nach 1945 waren, wurden bereits in den Spruchkammerverfahren durch die sogenannten „Persilscheine“²³ rein gewaschen oder später durch Biographiekorrekturen angepasst, die den Anforderungen an „Jemanden, der die Zeit hinter sich gelassen hatte“ genügen sollten. Ob gewollt, zum eigenen Schutz oder aus Scham, ist dabei irrelevant.

Geschichte, auch die der Kunst im Nationalsozialismus, ist ein höchst manipulierbares Gut, bei dessen Verwertung äußerste Vorsicht gelten muss, um geschönte „Wahrheiten“ nicht weiterzutragen. Zudem ist die Aktenlage zum Nationalsozialismus, besonders zur Akademie der Bildenden Künste und allgemein zur Kultur in Stuttgart, sehr dürftig. Die meisten Akten wurden während des Krieges nicht ausgelagert und verbrannten bei den Bombardements der Stadt Stuttgart. Das Gebäude der Akademie in der Urbanstraße 37 wurde im Juli 1944 nahezu zerstört. Fast die gesamte Bausubstanz und die Ateliers der Bildhauer und Maler mit ihren Werken lagen in Trümmern, dabei gingen fast sämtliche Personalakten, Senatsprotokolle und die Korrespondenz des Rektorats verloren. Auch Dokumente, die in Tresoren verschlossen waren, hielten den hohen Temperaturen, verursacht durch die Phosphorbrandbomben, nicht stand und zerfielen zu Staub. Ferner waren die zu Kriegsende 1945 fliehenden Machthaber und Mitläufer des NS-Regimes sich dessen bewusst, dass die vorhandenen Akten durchaus ihre Handlungen und vor allem ihre aktive Mittäterschaft beweisen würden und so wurden viele Papiere vorsätzlich vernichtet. Unrechtsbewusstsein oder Scham waren hierfür sicher nicht die Gründe.

Im württembergischen Kultministerium versuchte man Anfang April 1945 durch einen behördlichen Erlass alle Verwaltungsdienststellen und deren Akten aus dem Raum Stuttgart zu verlagern, für die Akten der Akademie war dies jedoch bereits zu spät²⁴; in diesem Erlass hieß es weiter, dass zudem schon alle „unwesentlichen Geheimakten verbrannt“ worden waren.

Eine der Grundlagen für die hier vorliegende Arbeit bildet der fast vollständig erhaltene schriftliche Nachlass von Fritz von Graevenitz. Ab 1937 leitete von Graevenitz die Bildhauerklasse und ab 1938 zusätzlich mit einigen Unterbrechungen als Direktor die Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bis zum Februar 1946. Briefe, Dokumente und Akten aus der Zeit des „Dritten Reichs“ sind hier überliefert. Ohne diesen Nachlass wäre eine Aufarbeitung der Geschichte der Aka-

22 Baberowski, J., 2005, S. 207.

23 „Persilscheine“ waren für die Entnazifizierungsverfahren vor den Spruchkammern notwendig. Sie sollten beweisen, dass der jeweilige Mensch keine Kriegsverbrechen oder Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen hatte, oft waren sie jedoch nur eine Farce.

24 Archiv der Stiftung Fritz von Graevenitz, B Briefe, 1944–49, 3.4.1945, A. Breuninger an Fritz von Graevenitz; eingetroffen ist dieser Brief bei von Graevenitz allerdings erst am 13.2.1946.

demie in der Zeit des Nationalsozialismus nicht möglich gewesen, wobei auch dieser Nachlass zuvor von seiner Familie gesichtet worden war.

Spruchkammer- und Personalakten, offizielle Dokumente aus verschiedenen Archiven und Institutionen sowie Gespräche mit Zeitzeugen ergänzen das Bild.

Zur offiziell anerkannten Kunst in Württemberg in der Zeit des Nationalsozialismus, speziell in Stuttgart, gab es bislang keine wissenschaftlichen Publikationen, die eine Orientierung zur Bearbeitung dieses Themas hätten bieten können. Allgemein ist bei Publikationen, die sich mit der Kunst des „Dritten Reichs“ beschäftigen, immer zu hinterfragen, wer die Autoren sind und in welchem Verlag publiziert wurde. Beispielsweise erschien 1988 die mehrbändige „wissenschaftliche Enzyklopädie“ des Engländers Mortimer G. Davidson, „Kunst in Deutschland 1933–1945“²⁵ im vom Landesamt für Verfassungsschutz Baden-Württemberg²⁶ als rechtsextremistisch eingestuften Tübinger Grabert-Verlag. Die weit gefasste Übersicht an Bildern und Biographien ist gut, dennoch sind die Biographien und die Betitelung der Abbildungen mit Vorsicht zu genießen.

Davidson zeichnet zwar einigermaßen objektiv die Geschichte der Kunst dieser Zeit, es sind jedoch deutlich rechtslastige Tendenzen zu bemerken. Die Texte und Bildunterschriften der Publikation sind in drei Sprachen verfasst: Deutsch, Englisch und Französisch. Im deutschen Untertitel eines Portraits von Benito Mussolini steht nicht dessen Name, sondern „Der Duce“ als Bildtitel, ebenso wie die abgebildeten Büsten Adolf Hitlers fast ausschließlich mit „Der Führer“ benannt werden, dies jedoch nicht in Anführungsstrichen, sondern als faktische Titel.²⁷

Der 2004 vom Wiener Anthropologen Hubert Ehalt herausgegebene Sammelband „Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus“ stellte die Forschung über Kulturphänomene in den Bereich historisch anthropologischer Studien und versuchte einen umfassenden Kulturbegriff darzustellen. Kultur wurde hier als Lebenszusammenhang, als Medium historischer Lebenspraxis gesehen.²⁸

Penelope Curtis und Arie Hartog, vom renommierten Henry Moore Institute in Leeds, kuratierten 2001 die Ausstellung „Taking Positions“, die einen Überblick über die Skulpturenproduktion des „Dritten Reiches“ gab und sich den Werken aus überwiegend künstlerischer Sicht näherte. Man verzichtete nicht auf den Hinweis des politischen Kontextes, in dem diese Arbeiten entstanden, wobei Curtis zum Schluss kam, dass „es keine eindeutige Korrelation zwischen Skulptur und politischer Anschauung gab“.²⁹ Dies ist so nicht richtig, da die Arbeiten jedes Künstlers im Zusammenhang seiner politischen Anschauungen entstanden und somit stets daran gebunden sind, denn auch die vermeintlich unverfänglichen und harmlosen Darstellungen waren Teil der NS-Kunstproduktion. Neu war, dass Curtis einerseits

25 Davidson, M. G., 1988; Band 1: Skulpturen, Band 2: Malerei, Band 3: Architektur.

26 Vgl. URL: http://www.verfassungsschutz-bw.de/index.php?option=com_content&view=article&id=56:sonstige-rechtsextremistische-aktivitaeten-in-baden-wuerttemberg&catid=43:sonstiges&Itemid=94 (6.1.2011).

27 Davidson, M. G., 1988; Band 1: Skulpturen, Abbildungen Josef Thorak.

28 Ehalt, H. C., 2004, S. 7.

29 Curtis, P., 2001, S. 13.