

Sven Brajer

Die Deutsche Kunstgesellschaft

Eine völkische Vereinigung im Kampf gegen den „Terror des Kunstbolschewismus“ der Weimarer Republik

Bereits 1879 kam es mit der Gründung des Dresdner Reformvereins unter Alexander Pinkert zu einer politischen Manifestation des mittelständischen Antisemitismus im Kaiserreich.¹ Nationalistische und völkische Weltanschauungen in Kunst und Kultur hatten in der sächsischen Residenzstadt spätestens seit Julius Langbehns 1890 veröffentlichtem Bestseller „Rembrandt als Erzieher“ ihren Platz gefunden. Dazu gesellte sich eine enorme Bismarck- und Luther-Verehrung.² Die Kulturkritik von Friedrich Nietzsche, per se nicht nationalistisch oder völkisch³, sondern die Deutung durch Teile der Nietzscheaner, ähnlich wie das Werk Richard Wagners und seiner Anhänger, fanden im Dresdner „Kunstwart“ und Dürerbund ihre mediale reichsweite Rezeption. Akteure wie Heinrich Pudor und Max Bewer verknüpften völkischen Nationalismus mit einem radikalen mittelständischen Antisemitismus, der stellenweise auf sehr fruchtbaren Boden fiel.

All diese Entwicklungslinien sollten sich in der von der Kunsthistorikerin und Malerin Bettina Feistel-Rohmeder in Dresden 1920 ins Leben gerufenen Deutschen Kunstgesellschaft amalgamieren.⁴ Maßgeblich beeinflusste diese die künstlerische Ästhetik des sogenannten „Dritten Reiches“.⁵ Als „die alten Erbfeinde deutschen Wesens“ agierten für die Kunstgesellschaft „Rom und Juda“ und daher sahen sich die Mitglieder als „Empörer, Aufrührer, Revolutionäre gegen das herrschende System“ und „ihr Kampf galt der ewigen deutschen Kunst in unseren lebenden Meis-

¹ Vgl. Piefel, Matthias. Antisemitismus und völkische Bewegung im Königreich Sachsen 1879–1914. Göttingen: V&R Unipress, 2004. 21–23.

² All diese Entwicklungen werden in der Dissertation des Verfassers nachgezeichnet, vgl. Brajer, Sven. Am Rande Dresdens? Das völkisch-nationalen Spektrum einer ‚konservativen Kulturstadt‘ 1879–1933. Dresden: Thelem, 2022.

³ Vgl. Niemeyer, Christian. Nietzsche, völkische Bewegung, Jugendbewegung. Über vergessene Zusammenhänge am Beispiel der Briefe Nietzsches an Theodor Fritsch vom März 1887. *Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Pädagogik* 79 (2003): 290–330.

⁴ Zur Vorgeschichte der 1873 in Heidenheim geborenen Gründerin im völkischen Spektrum des Kaiserreichs in Süddeutschland, vgl. Clinefelter, Joan L. *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. New York: Berg, 2005. 7–12, 15–19.

⁵ Vgl. Clinefelter, 2005. 49–98.

tern.⁶ Inspiriert wurde die völkische Kunstkritikerin vom Kulturnationalismus des Wilhelminischen Reiches, dem Kunstunterricht bei altmeisterlichen Künstlern wie Ludwig Dill oder Johann Vincent Cissarz und dem unmittelbaren Einfluss völkischer Verbände im familiären und beruflichen Umfeld sowie dem kunsttheoretischen Programm Henry Thodes. Thode imaginierte einen unvereinbaren Dualismus zwischen einer völkischen und einer internationalistischen Kunst, grenzte das „Deutsche Wesen“ explizit vom „Romanen“ ab, denn Ersteres „lebe mehr nach Innen“ und forderte final jeden Deutschen auf, „sich um die Erkenntnis des Wesens deutscher Kunst zu bemühen“.⁷ Final fand Feistel-Rohmeder nach Jahren des Umherirrens in Süddeutschland 1920 ihren Weg nach Dresden.⁸

Die Deutsche Kunstgesellschaft wurde am 15. November 1920 in Dresden gegründet. Ausgangspunkt stellten Werke und deren Rezeption des künstlerisch im Nazarenertum des frühen 19. Jahrhunderts verhafteten Richard Guhr⁹ dar, der sich strikt gegen die modernen Strömungen des Impressionismus und Expressionismus engagierte. Guhr war unter anderem auch als Professor an der Dresdner staatlichen Kunstgewerbeschule¹⁰ tätig und trat im Sommer des gleichen Jahres

⁶ Feistel-Rohmeder, Bettina. Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Deutschen Kunstgesellschaft. Im Terror des Kunstschauspiels. Urkundensammlung des „Deutschen Kunstberichtes“ aus den Jahren 1927–33. Hg. Bettina Feistel-Rohmeder. Karlsruhe: Müller, 1938. 211–217, alle Zitate 211.

⁷ Thode, Henry. Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Leipzig/Berlin: Teubner, 1918. 2f., 20–24, Zitate 16f. und 133.

⁸ Vgl. Clinefelter, 2005. 8–12. Feistel-Rohmeders Vater (1843–1930), Wilhelm Rohmeder, war seit 1908 Mitglied des Guido-von-List-Gesellschaft, gründete 1914 in München eine Ortsgruppe des von Theodor Fritsch in Leipzig initiierten Reichshammerbunds und war darüber hinaus Bundesvorsitzender des Deutschen Schulvereins, vgl. Goddrick-Clarke, Nicholas. Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus. Graz, 2000. 116. [Zuerst als The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology. The Ariosophists of Austria and Germany 1890–1935. New York: University Press, 1992, veröffentlicht].

⁹ Guhr war geprägt von den Residenzstädten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Schwerin, seiner Geburtsstadt, Berlin sowie Dresden, vgl. Stummann-Bowert, Ruth. Ein Leben für Richard Wagner. Richard Guhr. Maler und Bildhauer 1873–1956. Fritzlar: Stiftung Museum Fritzlar, 1988. 209. Zwischen 1900 und 1920 war er als Bildhauer in verschiedenen deutschen Städten sehr gefragt, vgl. ebd. 9.

¹⁰ Diese wurde 24 Jahre, von 1898 bis 1922 vom Alldeutschen Arnold Kuhnnow geleitet, vgl. Mitglieder-Verzeichnis der Ortsgruppe Dresden des Alldeutschen Verbandes, Stand vom 13. September 1901. Dresden: ohne Verlag, 1901. 3. Rückblickend stellten die Nationalsozialisten die Kunstgewerbeschule im Sommer 1933 für die Zeit der späten Weimarer Republik „als marxistische Hochburg“ dar, die einer „Bereinigung“ bedarf, HStADD, 11125 Ministerium des Kultus und des öffentlichen Unterrichts, Nr. 17982, Aussagen der Sekretärin der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe (Juli 1933), Fräulein Ullrich, Bl. 13 sowie ebd.: Schreiben von Propagandaleiter und Pressewart der Gaufachgruppe der Bild. Künste der NSDAP [vermutlich Heinrich Salzmann

im Sächsischen Kunstverein mit einer Sonderausstellung seiner Bilder auf. Für Feistel-Rohmeder waren „seine Tafeln von wunderbarer Leuchtkraft der Farbe, gemalt in der Technik der alten Meister“, es „sprach ein Seher und Dichter zum Deutschen Volk – das Volk aber verstand ihn nicht!“¹¹ Das Interesse an den mit Symbolik überhäuften Bildern des wunderlichen Professors war gering, das Echo der Presse größtenteils vernichtend. Eine der bekanntesten Schöpfungen Guhrs dagegen, der lange Zeit nur für seine Plastiken bekannt war, findet sich auf dem Turm des neuen Rathauses – „Der goldene Rathausmann“ von 1908.¹² Diese fünf Meter hohe, an Herkules angelehnte, vergoldete Bronzeskulptur schüttet mit der linken Hand sein Füllhorn des Glückes aus und zeigt mit dem rechten Arm auf die Stadt.¹³ Herakles bzw. Herkules galt für Guhr sinnbildlich als Halbgott und, inspiriert von Nietzsche, als Übermensch. Die Kunsthistorikerin Ruth Stummann-Bowert sah im Herkulesmythos einerseits ein gängiges Bildungsthema, das besonders zum Dresdner höfischen Kontext passte, bereits seit dem Spätmittelalter auftauchte und der Bevölkerung Schutz symbolisieren sollte.¹⁴ Andererseits kann hier nach ihrer Ansicht durchaus ein Symbol völkischer Ideologie gesehen werden.¹⁵ Inwiefern Guhr bereits zu diesem Zeitpunkt eindeutig im völkischen Spektrum verortet werden konnte, ist kaum zu rekonstruieren.¹⁶

Im Jahr 1912 jedoch, kurz vor Richard Wagners 100. Geburtstag, beschrieb Guhr in der Schrift „Das Problem der erotischen Regeneration“ eine 40-tägige Fastenkur vor Ostern, die er unter Anleitung seiner „Führerin“¹⁷, der Berliner Esoterikerin Valerie Gyigyi¹⁸, im Vorjahr unternommen hatte. Die Beschreibung dieser

1891-nach 1944], Gau Sachsen an Ministerial Geheimrat Michael, Dresden-Nord, Ministerium des Innern vom 25.7.1933, Bl. 12.

11 Feistel-Rohmeder, 1938. 211.

12 Vgl. Gawol, Volker/Trappen, Peter. Der Goldenen Rathausmann zu Dresden. Dresden: Dresden Buch, 2008.

13 Vgl. H., K. Der goldene Rathausmann. *Dresdner Salonblatt* (1908): 7 f. Siehe auch die Beschreibung in den Dresdner Nachrichten, Nr. 99 vom 9. April 1908. 2.

14 Vgl. Stummann-Bowert, 1988. 172.

15 Vgl. ebd. 12.

16 Allerdings stellte Richard Wagner, spätestens seit 1912 der wichtigste weltanschauliche Einfluss auf Guhr, bereits 1881 eine Nähe des Halbgotts Herakles zu den „edelsten arischen Stämme [n]“ her, vgl. Wagner, Richard. Heldenatum und Christentum. Stuttgart: Urachhaus, 1937 (zuerst 1881). 6.

17 Guhr, Richard. Das Problem der erotischen Regeneration. Dresden: ohne Verlag, 1912. abgedruckt in: Stummann-Bowert, 1988. 220–224, Zitat 220.

18 Vgl. die esoterisch-wunderliche Schrift von Frau Gyigyi. Welt-Ge(h)richt(ig)! Oder Das verlorene Wort. Berlin: ohne Verlag, 1909. Die Schriftstellerin trat wenige Jahre zuvor an Karl May heran, lobte ihn für seine Werke und die Ausgestaltung durch Sascha Schneider; ob May jedoch eine Einladung nach Berlin zu ihr annahm ist nicht nachzuweisen, vgl. Sudhoff, Dieter/Steinmetz,

Kur kulminierte in einer Pilgerfahrt nach Bayreuth zum Grab Richard Wagners. Seitdem war Guhr von dessen Gedankenwelt stark vereinnahmt, einhergehend mit völkischen Versatzstücken und Anleihen bei der Lebensreformbewegung in seinen Werken. Die von Guhr rezipierten Wagner-Schriften „Religion und Kunst“ (1880), „Erkenne dich selbst“ sowie „Heldenthum und Christenthum“ (beide 1881) waren für ihn von entscheidender Bedeutung. Wagner fungierte für den Kunsthistoriker in seinen Bildern als ein Schlüssel zur „arischen Regeneration“.¹⁹

In dieser Zeit schuf Guhr das größte Wagner-Denkmal weltweit, im Liebethaler Grund bei Pirna, das aber erst 1933 aufgestellt wurde und bis heute dort zu finden ist.²⁰ Der Musikwissenschaftler Eugen Schmitz, seit 1915 als Schauspielkritiker in den Dresdner Nachrichten aktiv und ab 1933 Mitglied der NSDAP²¹, betonte am 21. Mai 1933, einen Tag vor Wagners 120. Geburtstag, dass das 4,20 Meter hohe Werk „Deutschum, völkische Kunst“ sowie den deutschen „Wehrgedanken“²² bei Wagner abbilde. Er stellt im Anschluss den Bezug zur Oper Lohengrin her, denn dort galt es, so Schmitz,

des Reiches Ehr' zu wahren, ob Ost oder West [...]. Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesscharen, dann schmäht wohl niemand mehr das Deutsche Reich, denn auch wir waren ja bedroht von feindlichen Horden aus dem Osten, von den Kommunisten und Bolschewisten. Daß sie ihr Ziel nicht erreichten, das ist dem Aufbruch der Nation unter Führung Adolf Hitlers zu danken.²³

Der hier gewollte Gegenwartsbezug von Wagner zu Hitler war für die Nazis offensichtlich. Guhrs Klassizismus beim Liebethaler Werk und dem in Graupa ausgestellten Bronzekopf Wagners erinnerte dennoch stark an den Dresdner Bildhauer

Hans-Dieter. Karl-May-Chronik IV und V. Sonderbände zu den Gesammelten Werken. Bamberg-Radebeul: Karl-May-Verlag, 2005/2006. 95, 144.

19 Dieser Terminus findet sich mehrfach sowohl bei Stummann-Bowert, 1988. 13, 17, 216 sowie sich darauf beziehend auch bei Weber, Solveig. Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults. Bd. I: Text. Mainz: Schott, 1993. 171 sowie 250 und wird sowohl Guhr wie teilweise auch Wagner direkt zugeschrieben ohne jedoch konkrete Quellenangaben aufzuzeigen. Vermutlich wurde dieser Terminus, und das mehr als passend, als Zusammenfassung von Guhrs völkisch-teleologischer, von Wagner beeinflusster Weltanschauung durch Stummann-Bowert geschaffen.

20 Ein frühere Aufstellung des Denkmals in Dresden scheiterte aufgrund des Ersten Weltkriegs, vgl. Weber, 1993. 169 f.

21 Vgl. Seeger, Horst. Musiklexikon Personen A–Z. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981. 708–710.

22 Schmitz, Eugen. Abdruck der Rede zur Einweihung des Wagner-Denkmales im Liebethaler Grund. *Die Stimmgabel* 1933, Nr. 1 vom 1. Juli 1933. 1–3, hier 1.

23 Ebd. 1f.

und Wagnerfreund Gustav Kietz und hat nicht zuletzt aufgrund der früheren Entstehungszeit wenig mit der Architektur der NS-Zeit zu tun.²⁴

Wie bereits angedeutet hatte zumindest die liberale Dresdner Presse 1920 kein Interesse an Kunst als Mittel zur Stärkung deutschvölkischer und nationaler Identität.²⁵ Der Kunsthistoriker und Redakteur Joseph Gantner (1896–1988) äußerte sich über Guhrs ausgestellte Bilder in den *Dresdner Neuesten Nachrichten* wenig begeistert:

Sie haben alle irgendwas mit Richard Wagner zu tun und sind vollgepfropft mit Geheimnissen und Anspielungen, bei denen auch anthroposophische Zusammenhänge merkbar werden. [...] Die Bilder befriedigen künstlerisch nicht. [...] Bei aller Theaterregie, in welcher Guhr sehr stark ist, fehlt hier völlig die überzeugende Farbe, und die ewige Wiederkehr des vielgeliebten Wagnerhauptes ermüdet.

Final stellte er sich die Frage: „Wäre es nicht besser Wagner zu spielen und das zu malen was bildender Kunst auch wirklich angemessen ist?“ und kam zu dem Fazit:

Die Sache gewinnt nichts, durch Guhrs Bestreben, seine Bilder als eine Art Altartafeln äußerlich nach Altdeutschen Vorbildern zurechtzufrisieren. Wir sind ohnehin heute von sakraler Malerei weiter entfernt als je. Wenn sie aber schon versucht werden soll, dann gewiß nicht unter diesem Zeichen.²⁶

Im Herbst besprach der renommierte Redakteur Ernst Köhler-Haußen einige Bilder von Guhr aus dieser Ausstellung vor der Ortgruppe der Theosophischen Gesellschaft in Dresden.²⁷ In den *Dresdner Nachrichten* wurde die Kunst Guhrs in

²⁴ Vgl Weber, 1993. 186. Zur Entstehungsgeschichte des Denkmals bis zu seiner Aufstellung vgl. auch Stief, Sizzo. Erforschtes und Erlebtes. Das Lohengrinhäuschen in Graupa und das Richard-Wagner-Denkmal im Liebethaler Grund. Hg. Ulrike Eichhorn. Berlin: edition eichhorn, 2010 (Manuskript zuerst 1971 entstanden). Unkritisch werden hier vom langjährigen Guhr-Schüler Stief sowohl Richard Wagner als auch Guhr gesehen und die Nazis als alleinige völkische Kräfte betrachtet, mit denen Guhr angeblich gar nichts zu tun hatte und welche das Wagner-Denkmal in ihrem Sinn missbrauchten. Exemplarisch: „Als Prof. Guhr [im Jahr 1912] am Schwertknauf des Jünglings das Sonnenrad [i. e. Hakenkreuz] anbrachte, war es nicht weiter als eine germanische Rune. Mit dem Denkmal und seiner Aufstellung im Liebethaler Grunde hat die Partei, wie ich wohl ausführlich genug geschrieben habe, nichts zu tun.“ Ebd. 39.

²⁵ Vgl. Feistel-Rohmeder, 1938. 211; Clinefelter, 2005. 26.

²⁶ Gantner, Joseph. Die Ausstellung der Kunstgenossenschaft. *Dresdner Neueste Nachrichten* 28 vom 10. Juli 1920. 2.

²⁷ Interessant ist in diesem Kontext, dass diese esoterische Gemeinschaft, vor allem die in Deutschland dominante Internationale Theosophische Verbrüderung unter ihrem Vorsitzenden Hermann Rudolph ihr supranationales, universalistisches Weltbild spätestens 1918/19 in ein rassistisches wandelte, das später zunächst auch offen mit dem Nationalsozialismus sympathisierten

die Nähe der großen deutschen und italienischen Meister der Renaissance gerückt.²⁸ Generell konstatierte Bettina Feistel-Rohmeder, dass Künstler wie Guhr seit 1918 durch expressionistische und andere neue Stilrichtungen zu einem Schattendasein gezwungen waren.²⁹ Nicht ganz klar ist, welche Bilder von Guhr damals gezeigt wurden. Im 1938 erschienenen Bildband „Aus der Dresdner Richard Wagner Ehrung im Schloß Albrechtsberg“ finden sich 22 Bilder von Guhr, die zwischen 1912 und 1933 entstanden sind, jedoch ohne jeweilige exakte Jahreszahlen.³⁰ Es ist also davon auszugehen, dass diese Ausstellung zum Jubiläum des 125. Geburtstags Richard Wagners auch das ein oder andere Bild enthielt, welches bereits 1920 zu sehen war. Zwei Bilder sollen hier vorgestellt werden in ihrer völkischen Rezeption, um einen Eindruck vom heute völlig vergessenen Richard Guhr und seiner Malerei zu bieten. Ernst Köhler-Hausen³¹, langjähriger Journalist der Dresdner Nachrichten und Freund Guhrs, schreibt im Vorwort der Ausstellung zum ersten Bild: *Ultima ratio /Germania 1918*

Mit Ketten an den Füßen gefesselt sehen wir das in Verzweiflung zusammengebrochene Deutschland, auf einem Hügel an der Rheinebene. Herrschend droht über ihr der Judenstein [sic!] mit dem Jehova-Zeichen; erschreckte Raben (Raben waren die Schicksalsboten des alten germanischen Gottes Wotan) umflattern es. Nur eins ist ihr geblieben: die blaue Blume, die den Glauben an die Kräfte des Herzens und der Seele darstellt, gleichviel, ob wir in ihr die blaue Blume der Romantik erblicken oder ein Gleichen für die arisch-germanische

sollte. Noch radikaler gebaren sich seit 1914 der Leipziger theosophische Verleger und seine Anhänger Hugo Vollrath (1877–1943) und der Berliner Ariosoph Paul Zillmann vgl. Linse, Ulrich. „Universale Bruderschaft“ oder nationaler Rassenkrieg – die deutschen Theosophen im Ersten Weltkrieg. Heinz-Gerhard Haupt/Dieter Langewiesche. Hg. Nation und Religion in der Deutschen Geschichte. Frankfurt a. M./New York: Campus 2001. 602–651, hier 629–641; Zander, Helmut. Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945, Bd. I., Göttingen: V&R 2007. 307–312.

28 Dresdner Nachrichten 64, Nr. 438 vom 27. Oktober 1920. 3. Ob der Verfasser dieses Artikels selbst Ernst Köhler-Hausen war, der für die Dresdner Nachrichten Jahrzehntlang schrieb, konnte nicht geklärt werden.

29 Vgl. Feistel-Rohmeder, 1938. 211.

30 1945 wurden darüber hinaus alle Bilder Guhrs zerstört. Einen Teil davon malte er einfach neu. Das macht die Datierung noch problematischer. Die Kunsthistorikerin Stummann-Bowert datiert den Entstehungszeitraum zwischen 1912 bis maximal 1927, vgl. Stummann-Bowert, 1988. 18.

31 Im Artikel der Zeitung *Die Welt von Dankwart Guratzsch*: Ernst Köhler-Hausen vom 13. Februar 2013 beschreibt Guratzsch die Umstände, unter denen Köhler-Hausen sein wohl wichtigstes Werk, ein ungedrucktes 115 Seiten langes Manuskript über die Bombardierung Dresdens am 13./14.2.1945 an seine zweite von ihm geschiedene Frau, damals die Frau von Curt Guratzsch, der wiederum Vater von Dankwart war, überreicht. Laut Stummann-Bowert war Curt im Umfeld der Artamanenbewegung von Bruno Tanzmann verortet sowie Lehrer an der Dresdner Kreuzschule, vgl. Dies., 1988. 115.

Eigenschaft der Treue gegen [i. e. also für] das eigene Wesen. Aus der deutschen Landschaft, dem Wald am Berg, strömt ein Nebelbach hernieder, der sich zu einer weißen Schlange gestaltet, dem Sinnbilde segensreicher, geheimer Kräfte; sie ist gekrönt von einem neuartigen Tempelchen, ein Gleichnis dafür, daß ein neuartiger Glaube der Menschheit aus dem arischen Wesen wieder das Heil bringen kann³²



Germania 1918

Abb. 1: Richard Guhr: Ultima ratio/ Germania 1918 (Dresden, um 1920)

32 Köhler-Haußen, Ernst. (Vorwort), Aus der Dresdner Wagner-Ehrung im Schloss Albrechtsberg. Dresden: ohne Verlag, 1938. 6

Diese Beschreibung klingt stark nach vorheriger Absprache mit dem Künstler Guhr und seiner Intention: Deutschland als die Mutter Germania in Schwarz mit Trauerschleier auf einem Hügel in Madonnenkomposition zeigt die vielbeschriebene Schockstarre nationalistischer und völkischer Kräfte nach dem verlorenen Krieg. Die angeketteten Füße, der Dornenkranz und der Davidstern mit dem Schriftzeichen Jahwe, welcher nach 1945 von der Witwe von Guhr, Hedwig, entfernt wurde, benennen eindeutig das Judentum als schuldig an der Niederlage. Zugleich war es laut Guhr darüber hinaus zum neuen Herrn in Deutschland geworden. Vermutlich Enzian als Blume der Treue und die sagenumwobene Schlange, eventuell auch als Rhein zu deuten, zeigen den Weg zur vermeintlichen arischen Regeneration Deutschlands. Unten findet sich die von Stummann-Bowert als „Hüterin der Äonen“ erkannte Figur mit Turban beim alten Wappen von Berlin, während links daneben der „Wilde Mann“ beim Wappen von Dresden das Dämonische zeigen soll.³³ Darunter kann man in altertümlicher Schrift die Worte „ultima ratio“ lesen.

In Guhrs Bildern findet sich auch die sächsische Landschaft, besonders oft das Elbsandsteingebirge. Im Bild „Trias der Wende“ kehren vor diesem Hintergrund Richard Wagner und die beiden ebenfalls von Guhr oft rezipierten Philosophen Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche wieder. Wagner ist in der rechten Hand mit einer Sense ausgestattet und in der Linken mit dem Sinnbild der Zukunft, dem arischen Kind. Links daneben steht Schopenhauer in bodenlangem Umhang mit Pudel und Buddhabüste, zur rechten Nietzsche im Büßergewand, offenkundig mit dem Schlüssel zur Macht und dem Adler aus Zarathustra. In Bildern wie diesem verknüpfte Guhr klassische Bildungsziele des 19. Jahrhunderts mit einer zwischen christlicher, esoterischer und pseudogermanisch schwankenden Ikonographie.³⁴

Doch nicht nur die bildende Kunst Guhrs kann als beispielhaft für den andauernden Wagner-Kult vom Kaiserreich bis ins Dritte Reich gelten.³⁵ Auch als Schriftsteller trat Guhr mit mindestens zwei Publikationen in der Öffentlichkeit hervor. Sehr aussagekräftig ist „Der Judenstil oder der Expressionismus“ aus dem Jahr 1922. Dort wird von Guhr klar der „Jude, seinem innern Wesen nach Orientale und Wüstensohn“³⁶ für den vermeintlichen Verfall der bildenden Kunst in Deutschland beschuldigt, da er angeblich mit Macht, Geld und der Presse analog

³³ Stummann-Bowert, 1988. 70, Zitate ebd. Ob Guhr bei der Figur des Wilden Mannes humoristisch auf den gleichnamigen Dresdner Stadtteil anspielt, bleibt offen.

³⁴ Vgl. Weber, 1993. 251.

³⁵ Vgl. ebd. 140.

³⁶ Guhr, Richard. Der Judenstil oder der Expressionismus. Dresden: ohne Verlag, 1922. 3.

zur Börse über Wohl und Wehe der Kunst entscheide.³⁷ Dabei muss „ihm bzw. seiner Presse, in vollem Umfange und mit aller Schärfe der Verantwortlichkeit für die Schädigung am geistigen Körper des deutschen Volkes zugewiesen werden.“³⁸ Die „Verfallsursachen“ waren für Guhr eindeutig in „rassischen Gründen“ zu suchen.³⁹ Um sich zu befreien, müssten „die Einflüsse des fremden Blutes“ ausgetilgt werden, denn „alle deutsche Kunst von C[aspar] D[avid] Friedrich bis Böcklin ist ihrem innern Wesen nach – antisemitisch“, und der „hebräische Bazillus, negritischen Blute entstammend, hat ja noch andere Abnormitäten, an denen wir unsere Widerstandskraft erproben sollen, auf dem Gewissen.“⁴⁰

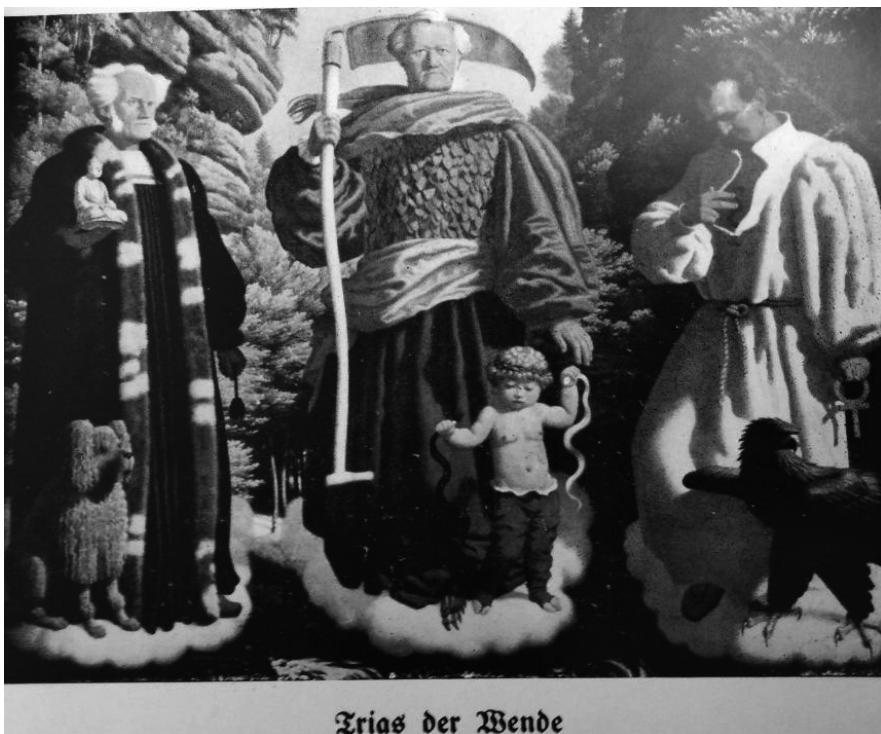


Abb. 2: Richard Guhr: Trias der Wende (Dresden, um 1912)

37 Vgl. ebd.

38 Ebd. 4.

39 Ebd.

40 Ebd.

Das ganze 16-seitige Pamphlet ist durchgängig in diesem ultravölkischen Duktus gehalten, der kaum zu ertragen und in dieser Form selten ein zweites Mal für den Untersuchungszeitraum in Dresden nachgewiesen werden konnte.

Guhr beschreibt weiterhin die Emanzipation der jüdischen „Niederrasse“ aus der „zweitausendjährigen Knechtschaft“ mit der Hilfe „internationalen Goldes“ und der „Schwarzkunst der Presse“.⁴¹ Max Liebermann personifizierte für Guhr die „ganze Unbehilflichkeit der jüdischen Rasse in Dingen der bildenden Kunst“.⁴² „Judenpresse“, „Judengenossen“, „Judengeiste“ waren für Guhr überall am Werk, um die biedere deutsche Kunst zu zerstören⁴³, denn: „die jüdische Tendenz, zu verwirren und aufzulösen, hatte gesiegt, der deutsche Maßstab war entwertet, die von Juden gemachte Mode triumphierte und auf den Trümtern standen Liebermann und [Paul] Cassirer.“⁴⁴ „Halbwahnsinnige wie van Gogh, Stümper wie Gauguin, der seine Lehren und Kunstmaximen von den Südsee-Insulanern bezogen hatte“, wurden vermeintlich von den Juden „zu Genies“⁴⁵ erhoben. Für Guhr existierte ein „Eklektizismus auf erotischer, bzw. Neger-Grundlage [...] [der] dem Juden verständlicher und aus Gründen der Rasse verwandter [sei], als der abendländische.“⁴⁶ Folglich war für Guhr um 1920 „ein derartiger Tiefstand der Leistungen und des Handwerks erreicht worden, auf dem das durch Kriegs- und Zeitleläufe junge erregte Geschlecht sich unter Judas Szepter tummelte“.⁴⁷ „Fremdrassiges Volk und internationales Wesen nimmt den Deutschen im eigenen Land den Platz an der Sonne, weil Juda als Kunsthändler dabei am besten Geschäfte zu machen glaubt“⁴⁸, doch wenn sich laut Guhr diejenigen wenigen bündeln und das „Kartenhaus des Expressionismus in seinem eigenen Schmutz zusammengebrochen ist“, werden nur noch „unsere Museen“ von „den Greueln des Judenstils [...] erzählen können.“⁴⁹ Dieser Wunsch sollte sich ab 1933 auf traurige Art bewahrheiten.

Bereits im Folgejahr 1923 erschien Guhrs Schrift „Die Schuld am Verfall der Künste“, der ideologisch gleichsam als zweiter Teil seiner Ausführungen angesehen werden kann. Abgerechnet wird hier mit allen Kunstformen mit einem „Is-

41 Ebd. 6.

42 Ebd.

43 Ebd. 9.

44 Ebd. 10.

45 Alle Zitate 11.

46 Ebd. 11 f.

47 Ebd. 13.

48 Ebd. 15.

49 Ebd. 16.

mus“ am Ende, vor allem Expressionismus, Kubismus⁵⁰ und Dadaismus gerieten ins Kreuzfeuer. Sein rassistisches Weltbild zeigte Guhr erneut deutlich, indem er konstatierte, dass bis vor zwei Jahrzehnten „Heroen wie Böcklin, Feuerbach, Menzel, Klinger in ihren Werken der Kunstwelt einen Höhenmaßstab verliehen, der neben der Gipfelkunst aller Zeiten bestehen konnte.“⁵¹ Dagegen sank „innerhalb einer kurzen Zeitspanne das junge Geschlecht von diesen Höhen herab und fühlt sich zum Kunsts niveau des – Negers, des Südseeinsulaners hingezogen, dessen Kraal⁵² doch sonst nicht seinen Ansprüchen an Kultur und Fortschritt genügen würde.“⁵³ Guhr wurde offenbar von den politischen und kulturellen Entwicklungen überholt. So diagnostizierte der knapp Fünfzigjährige, dass „die Jugend krank“ sei und „gewissenlos den seit Jahrhunderten so schön gepflegten Garten der Kunst“ zerstöre.⁵⁴ Im Anschluss rechnete Guhr mit seinen Kritikern ab, denn für die von ihm beschriebene Entwicklung seien vor allem das Gewinnstreben und die Sensationslust deren Presse und sachkundige Journalisten schuld.⁵⁵

Anschließend an die Botschaft von Guhr war auch für Bettina Feistel-Rohmeder klar: Das deutsche Volk war am Boden und bolschewistische Juden hatten nun auch in der Kunst das Sagen. Dagegen musste sie eingreifen und die Deutsche Kunstgesellschaft in Dresden zusammen mit vier Männern aus der Taufe heben, um „dem deutschen Volk das Bewusstsein seiner angestammten Kunst, das ihm verloren gegangen war, zurückzuschenken.“⁵⁶ Das waren Georg Beutel, der vor allem als Vorsitzender des Alldeutschen Verbandes der Ortgruppe Dresden und als rechte Hand des dortigen Ratsarchivars Otto Richter fungierte. Dazu kamen der Lehrer Richard Krause, Vorsitzender der Ortsgruppe des Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbund sowie die Maler Walter Witting, Leiter der Dresdner Kunstgenossenschaft und Reinhold Rehm. Der Dresdner Kunsthistoriker Richard Müller und das ehemalige Mitglied des Reichstags für die Deutschkonservative Partei⁵⁷, der Alldeutsche Max Wildgrube, fehlten bei der Gründungsversammlung

50 In seinem vorangegangenen Pamphlet „Der Judenstil oder der Expressionismus“ bezeichnete Guhr den Kubismus als eine „Richtung, welche nach Art der Idiotenzeichnungen alle runden Körperperformen in Würfel und Kuben zerlegte“, Guhr, 1922. 10.

51 Guhr, Richard. Die Schuld am Verfall der Künste. Dresden; ohne Verlag, 1923. 3.

52 Auch „Kral“, Afrikanische Ringsiedlung vor allem im südlichen Afrika, vgl. Friedrich Kluge, bearbeitet von Elmar Seibold, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 24., Berlin/New York: De Gruyter, 2001. 534.

53 Guhr, 1923. 3.

54 Ebd. 4.

55 Ebd. 8–14.

56 Feistel-Rohmeder, 1938. 212.

57 Vgl. ebd.

entschuldigt⁵⁸; aber auch ihre grundsätzliche Bereitschaft zur Partizipation zeigen die breite gesellschaftliche Verankerung dieser Ideale in Dresden. Ziel war, eine Ausstellung zu schaffen, die der „heutigen Verrottung [...] das Beste gegenüberstellt, was Deutsche Künstler unserer Tage hervorbringen.“ Weiterhin war dabei „das besondere deutsche Wesen [...] in der bildenden Kunst“ zu zeigen. Ein künstlerischer Leiter sollte der Organisation nach dem Führerprinzip vorangehen und die Organisation bestimmte, wer ausstellen durfte. Final wurde festgehalten, dass nur „deutschblütige“ Künstler dazu auserkoren waren.⁵⁹ Richard Müller nahm zunächst den Auftrag an, die Ausstellung als Leiter zu betreuen, gab ihn aber nach wenigen Wochen wieder an die Gesellschaft zurück.⁶⁰

Danach trat Friedrich Eugen Hopf, der bereits seit über 20 Jahren einer der zentralen Akteure des völkischen Spektrums in Dresden war, in Erscheinung. Neben seinen Führungsrollen als ehemaliger Vorsitzender der Ortsgruppe Dresden des Alldeutschen Verbands oder als Präsident des Sächsischen Militärvereinsverbands gründete er selbst völkische Organisationen wie die ebenfalls 1920 entstandene Vereinigung der Freunde Deutscher Kunst zu Dresden.⁶¹ Neben dem dortigen Vorsitz übernahm er sicher nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen Kontakte auch die Führungsrolle in der Deutschen Kunstgesellschaft. Hopf konnte bekannte Dresdner Künstler und Funktionäre für die Gesellschaft gewinnen. Hervorzuheben sind Jean Louis Sponsel, der seit 1908 Direktor des Dresdner Kunstgewerbe-museums, des Historischen Museums⁶² und des Münzkabinetts war und von 1914 bis 1923 das Grüne Gewölbe leitete.⁶³ Hinzu kamen die als „deutschblütige Künst-

58 Vgl. ebd.

59 Ebd. 212–213., alle Zitate ebd.

60 Vgl. ebd., S. 213. Das passte zum fahri-gen, egozentrischen und unsteten Gemüt Müllers, der selbst mit seinen völkischen Kollegen oft im Streit stand, wie sich nach 1933 anhand der Rivalitäten in Dresden mit Walter Gasch (1886–1962) und Willy Waldapfel (1883–1965) zeigen sollte, Stephan Weber, Die Gleichschaltung der Kunstabakademie. *Dresdner Hefte* 77 (1/2004). 26–35. Zu Müller siehe auch Rolf Günther, Richard Müller, Leben und Werk mit dem Verzeichnis der Druckgraphik, Dresden: ohne Verlag 1995, bes. 19–60.

61 Feistel-Rohmeder, 1938. 213. Die Vereinigung der Freunde Deutscher Kunst zu Dresden ist offenbar nie eigenständig in größeren Rahmen in Erscheinung getreten, sondern vermutlich in der („in der“ oder „in die“?) Deutschen Kunstgesellschaft aufgegangen.

62 Heute die „Rüstkammer“ im Dresdner Schloss.

63 Woermann, Karl. Nachruf an Jean Louis Sponsel. *Deutsche Corps-Zeitung* 47 (1930/31). 13–17. Als Student war Sponsel in den Corps Normannia Berlin, Suevia München und Rhenania Bonn aktiv und später in der sächsischen Residenzstadt entscheidend an der Gründung des Alte-Herren-Senioren-Convents Dresden beteiligt.

ler“⁶⁴ definierten Emil Ernst Heinsdorff⁶⁵, Hermann Vogel, der „Malerpoet des Vogtlandes“⁶⁶ mit einem Sommersitz in Loschwitz bei Dresden, sowie der in Dresden und Umgebung äußerst aktive Bildhauer Selmar Werner, der auch im Umfeld Karl Mays zu finden war.⁶⁷

Einige Gäste der zunächst gut besuchten Veranstaltungen der Gesellschaft unter der Führung von Werner von Blumenthal setzten sich dafür ein, dass eine Ausstellung deutscher Kunst ohne das Œuvre von Max Liebermann nicht vorstellbar wäre. Dieser vermeintliche „Verrat“ war für Bettina Feistel-Rohmeyer „eine abgekartete Sache“.⁶⁸ Daraufhin zog sich die Gruppe zunächst etwas aus der Öffentlichkeit zurück und wirkte bei der Dresdner Künstlergruppe Der Bund, den Reinhold Rehm leitete, und der von Hopf initiierten Vereinigung der Freunde Deutscher Kunst zu Dresden an Ausstellungen mit. Welche Auswirkungen jedoch die bisherige Agitation hatte, zeigt sich im Lebenslauf des bereits 1924 als „Kunstbolschewist“⁶⁹ entlassenen Direktors des Dresdner Stadtmuseums, Paul Ferdinand Schmidt. Dieser zeichnete später den Besuch der DNVP-Fraktion zu Beginn der 1920er Jahre in seinem Hause nach:

Sie hatten sich niemals darum [die Ankaufspolitik des Museums] bekümmert, jetzt aber suchten sie die berühmten Steine des Anstoßes zu entdecken. Eines Sonntags um 10 Uhr mußte ich die germanische Horde durch meine vier Säle führen, in denen enggedrängt,

⁶⁴ Feistel-Rohmeyer, 1938. 213.

⁶⁵ Der Maler und Goldschmied studierte unter anderem bei Hans Thoma in Karlsruhe, wo er eventuell Bettina Feistel-Rohmeyer kennengelernt hat. 1941 illustrierte er das „entjudete“ Gesangbuch: Großer Gott wir loben dich. Arbeitsgemeinschaft evangelischer Kirchenführer. Hg. Weimar: ohne Verlag 1941; Pappernigg, Michaela, Reiter, Cornelia, Kahler, Thomas: Kunst des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog der österreichischen Galerie des 20. Jahrhunderts. Österreichische Galerie Belvedere. Hg. Bd 2: G–K. Wien: Brandstätter Verlag, 1995. 113.

⁶⁶ Karl Rödiger, Hermann Vogel, dem Malerpoeten des Vogtlandes zum Gedächtnis, in: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V Bd. 10 (1921) Heft 10/12, 197–213. Den Zusammenbruch des Deutschen Reiches hat er nicht überwunden. Von Ihm stammt folgendes Gedicht auf einer Neujahrskarte 1919: „Wir graben mit dem alten Jahr/Ein Grab dem, was uns heilig war./Der Märchenwald sein Hüter sei/Der macht die Herzen wundenfrei/Dann, neues Jahr – aus Not und Schand!“ Schaff uns ein neues Vaterland“, ebd. 212.

⁶⁷ Vgl. Günther, Rolf. Selmar Werner (1864–1953). Katalog zur Sonderausstellung „Selmar Werner (1864–1953). Plastiken und Gemälde“ der Städtischen Kunstsammlung Freital im Haus der Heimat (8. April – 5. Juni 1995). Freital: Stadt Freital, 1995; Steinmetz, Hans-Dieter. Karl Mays Grabmal in Radebeul. *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 25: (1995). 12–91; Feistel-Rohmeyer, 1938. 213.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Zur Genese des artverwandten Begriffs „Kulturbolschewismus“, vgl. Laser, Björn. Kulturbolschewismus! Zur Diskurssemantik der „totalen Krise“ 1929–1933. Frankfurt a. M.: Lang, 2010, bes. 27–93.

Briefmarken ähnlich und ohne jeden Anspruch auf Repräsentation, die älteren und die modernen Bilder an den Wänden hingen, und ein Sturm brach los, als sie endlich die gesuchten „deutschabträglichen“ Bilder und Aquarelle von Dix, George Groß [sic!] und Otto Griebel entdeckt hatten, mit einem Gebrüll, das hörenswert war, weil die nationale Entrüstung sich hemmungslos in heimatlichen Naturlauten äußerte. Es war der Anfang vom Ende.⁷⁰

Im großen Stil ließ Schmidt, der ein großer Freund der expressionistischen Künstlergruppe Dresdner Sezession 1919 war⁷¹, Werke von Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Conrad Felixmüller oder George Grosz ankaufen. Um diese in den beengten Räumlichkeiten zumindest zeitweise auszustellen, wurden exemplarisch die Stadtansichten von Gotthard Kühl in verschiedene städtische Amtsgebäude umdisponiert. Das erregte Unmut. Bereits seit 1921 trat der Archivrat und Vorsitzende des Vereins für Geschichte Dresden, Arthur Brabant, als eine Art reaktionärer Gegenspieler zu Schmidt hervor.⁷² Wenig begeistert und verständnislos äußerte er sich in der konservativen Dresdner Presse über die Bilder, die Schmidt ausstellte, und die neue Ausstellungspraxis generell. Für expressionistische Formensprache und grelle Farben konnte er sich nicht begeistern.⁷³ Dabei wollte Schmidt lediglich im modernen Gewand „die Bedeutung Dresdens, das mit Recht Elbflorenz genannt wird, als Kunststadt Einheimischen wie Fremden durch eine Sammlung von Werken Dresdner Künstler darlegen“.⁷⁴ Brabant hatte bereits den Grundstein für Schmidts Entlassung zum 8. Januar 1924 argumentativ gelegt – Schmidts Stelle sollte fortan unbesetzt bleiben.⁷⁵ Doch Schmidt blieb auch nach seinem Weggang nach Berlin stets im Fokus der Dresdner Völkischen. Als „Verfalscher der geistigen Nahrung des Volkes“ als „Schöpfer der Schreckenskammer“⁷⁶, gemeint waren die modernen Werke im Dresdner Stadtmuseum, wurde er denunziert. Vermutlich nicht zuletzt, weil er entgegen seiner politischen Verortung bis

⁷⁰ Schmidt, Paul Ferdinand. Lebenslauf. O. O. O. J. (1950er Jahre), als Manuskript gedruckt. 108 f.

⁷¹ Vgl. Porstmann, Gisbert. Paul Ferdinand Schmidt und sein Engagement für die Moderne in

den städtischen Sammlungen. *Dresdner Hefte* 77 (1/2004). 10–16, hier 10, 12.

⁷² Vgl. ebd. 14 f.

⁷³ Brabant, Arthur. Das Dresdner Stadtmuseum. *Dresdner Nachrichten* 65, Nr. 218 vom 11.5.1921. 2 f.

⁷⁴ Schmidt, Paul Ferdinand. Die Dresdner städtischen Sammlungen – Eine Entwicklung. *Dresdner Nachrichten* 65, Nr. 224 vom 14.5.1921. 3.

⁷⁵ Vgl. Porstmann, 2004. 16.

⁷⁶ Dr. Paul F. Schmidt. *Deutsche Kunskorrespondenz*, Folge 15, Dezember 1928, abgedruckt in: Feistel-Rohmeder, 1938. 44.

etwa 1930 als Kunstkritiker für die Dresdner Nachrichten, die der DNVP nahestanden, auftrat.⁷⁷

Scheiterten Versuche der Kunstgesellschaft, die Liquidität zu erhöhen, 1923 noch an der Inflation, konnte die Gesellschaft auf anderem Terrain mit der aggressiven Agitation gegen die von Hans Posse und „dem jüdischen Kunsthandel“⁷⁸ ins Leben gerufene I. Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 reüssieren.⁷⁹ Für Feistel-Rohmeder und Co. war dieses Ereignis nach eigener Sichtweise ein „Gipfel internationaler Verlogenheit und Schamlosigkeit, [und] weckte eine solche Empörung in völkischen Kunstmilieus, daß die Deutsche Kunstgesellschaft offen auftreten und rasch auch Geldmittel an die Hand bekommen konnte, um nach außen zu wirken.“⁸⁰ Während Richard Müller, Wolfgang Müller, der sich später einfach Wolfgangmüller nannte, Hans Hanner, Leo Samberger oder auch Sascha Schneider⁸¹, kaum Preise gewannen, geschweige denn größere Aufmerksamkeit erringen konnten⁸², gelang es den personifizierten Feindbildern der Deutschen Kunstgesellschaft, Max Liebermann, Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka und Max Beckmann, zahlreiche Auszeichnungen zu erhalten. Adolph von Menzel und Wilhelm Leibl waren dagegen gar nicht erst vertreten – für Bettina Feistel-Rohmeder war das, gerade in der Gründungsstadt ihrer Organisation, ein förmlicher Schlag ins Gesicht.⁸³ Heinrich Blume, Vorsitzender des radikal-völkischen Deutschbundes, gelang es nach dieser Schmach, die Aufnahme der Deutschen Kunstgesellschaft als sogenannte Zweckgemeinschaft dieses elitären Bundes zu veranlassen und so die völkische Basis weiter auszubauen.⁸⁴ Daneben finanzierte Blume die Herausgabe der von 1927 an erscheinenden

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 44–46. Daneben publizierte er aber auch im Zentralorgan der SPD im Vorwärts, wie die Kunstkorrespondenz an anderer Stelle zynisch bemerkte, vgl. Bei Kronprinzens. *Deutsche Kunstkorrespondenz, Folge 42, Julmonat 1930.* 111.

⁷⁸ Feistel-Rohmeder, 1938. 213.

⁷⁹ Siehe die Sonderausstellung im Albertinum: Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932, <https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/zukunftsraeume-kandinsky-mondrian-lissitzky-in-dresden-1919-bis-1932/> [letzter Abruf am 17.11.2019].

⁸⁰ Feistel-Rohmeder, 1938. 214.

⁸¹ Schneiders Rolle bei der Kunstgesellschaft war ambivalent, seine widersprüchliche Persönlichkeit zeigt „so recht den Unsegen rassischer Mischungen: zwischen Ost- und Nordrasse rieb sich hier frühzeitig ein großangelegtes, zur Unvollendung tragisch verdammtes Talent auf. Eine Kraft, zum Führer bestimmt, elementar gewaltiges Wollen zu Werken ballend, verging am Unsegen dekadenter Leidenschaften“ Sascha Schneider (†). Seine Kunst und wir. *Deutsche Kunstkorrespondenz Folge 3 Bd. II August 1927*, abgedruckt in: Feistel-Rohmeder, 1938. 15–16.

⁸² Vgl. Clinefelter, 2005. 31.

⁸³ Feistel-Rohmeder, 1938. 214.

⁸⁴ Vgl. ebd.

Deutschen Kunskorrespondenz und nahm offenbar auf Bitten Bettina Feistel-Rohmeders das Amt des ersten Vorsitzenden der Gesellschaft an. Ludwig Dill aus Karlsruhe wurde sein Stellvertreter.⁸⁵

Neben den permanenten Angriffen auf Liebermann, Pechstein und vor allem Dix kam es zu harten Attacken auf Prominente wie Thomas Mann. Mann, der 1927 zum 80. Geburtstag von Liebermann diesen „in Abwesenheit jeder germanischen Gefühlsleute“ und seine Malerei als „das Gegenteil von Wagnerismus“ bezeichnet hatte, wurde als „Viertelkreole und Halbjude“ deklariert, dessen Geschmack als „einst ganz zierlicher Schilderer gepflegter Bürgerlichkeit“ tief heruntergekommen sei.⁸⁶ Auch die wohl renommierteste jüdische Familie Dresdens stand im völkischen Fokus der Kunstgesellschaft. Heinrich Arnhold war wie bereits sein Vater Georg Vorsitzender des Patronatsvereins der Staatlichen Gemäldegalerie. Er wurde scharf dafür kritisiert, dass er moderne Werke von Max Pechstein, Emil Nolde, Marc Chagall und anderen bekannten Künstlern angekauft hatte und diese neben die „Deutschen Helden der Kunst“ wie Albrecht Dürer, Ludwig Richter, Rembrandt van Rijn, eigentlich Niederländer, Arnold Böcklin, eigentlich Schweizer, und Moritz von Schwind, Österreicher, hing.⁸⁷ Ein zweiter Punkt war eine unterstellte Profitgier der Arnholds aufgrund der Tatsache, dass bei privaten Kunstaustellungen Bilder von Künstlern wie Oskar Kokoschka deutlich teuer waren als von Georg Jahn oder Georg Erler⁸⁸ – frei nach Guhr hatte hier „der Jude“ die deutsche Kunst schlichtweg verjubelt. Das mondäne Mäzenatentum der jüdischen Arnholds wurde hier als Gegenstück zum vermeintlich bodenständigen Arier in das völkische Weltbild konfiguriert.

Die Bauhauskunst und andere moderne Bauformen wurden vom völkischen Professor für Architektur, Emil Hoegg, abwertend als „Jazz-Architektur“ bezeichnet.⁸⁹ 1929 wurde in Dresden mit Errichtung des ersten und lange Zeit einzigen

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Der Kunstsommer 1927. *Deutsche Kunskorrespondenz Folge 3 II August 1927*, abgedruckt in: Feistel-Rohmeder, 1938. 18.

⁸⁷ Vgl. Feistel-Rohmeder 1938. 30 f.

⁸⁸ Vgl. Merkwürdige Kunstaustellung in Dresden. In: Deutsche Kunskorrespondenz, Folge 54, Dezember 1931, in: Im Terror des Kunstschaivismus. Urkundensammlung des „Deutschen Kunstberichtes“ aus den Jahren 1927–33, Karlsruhe 1938, 154 f.

⁸⁹ Jazz-Architektur. *Deutsche Kunskorrespondenz, Folge 11/12, August/September 1928*, abgedruckt in: Feistel-Rohmeder, 1938. 39. Jazz als Musik der Afro-Amerikaner, oft von New Yorker Juden arrangiert, war für die völkischen und ab 1933 für die Nationalsozialisten „entartete Musik“, Felbick Lutz. Das „hohe Kulturgut deutscher Musik“ und das „Entartete“ – über die Problematik des Kulturchester-Begriffs. *Zeitschrift für Kulturmanagement 10: 2/2015*, 85–115., siehe auch Schröder, Heribert: Zur Kontinuität nationalsozialistischer Maßnahmen gegen Jazz und Swing in der Weimarer Republik und im Dritten Reich.: Heribert Schröder. Hg. Colloquium: Festchrift Martin Vogel zum 65. Geburtstag. Bad Honnef: ohne Verlag, 1988.

Hochhauses am Albertplatz die vermeintliche „Amerikanisierung des Stadtbildes“ kritisch beäugt. Ähnlich kategorisiert wurden das 1928 gebaute und bereits 1938 wieder abgerissene futuristisch anmutende Kugelhaus im großen Garten und das im Entstehen befindliche benachbarte Hygienemuseum, das „die Wucht weitausladender horizontaler Massen und dachloser, nüchterner Kästen zur Geltung bringe.“⁹⁰ In ähnlichem Kontext wurde der Neubau der Dresdner Ortsgruppe des Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes gesehen. Diese völkisch-nationalistische Gewerkschaft bezog 1930 ihr Domizil in einem „Schachtelhaus“⁹¹. Das mit dieser Spottform bezeichnete 1930 errichtete Hochhaus, das für „Banken, Bolschewistenheime und Ausstellungshütten stilgerecht sein mag“, war der Deutschen Kunstgesellschaft kaum zu vermitteln. Nicht zuletzt, da die Ziele diese Gewerkschaft doch „auf Persönlichkeitsbildung und vaterländische Kulturförderung zielende[n] Arbeit“⁹² gerichtet waren, wie man verdrießlich feststellte. Nicht zuletzt stand diese Gewerkschaft dem Nationalsozialismus ab spätestens 1930 nahe⁹³, und war in seiner zeitgemäßen politischen Ausrichtung vermutlich eher wenig an Kunst- oder architektonischen Fragen interessiert.

Ende der 1920er Jahre zeigte sich eine interessante Verteilung der Mitglieder der Deutschen Kunstgesellschaft: von insgesamt hundert Personen lebten 27 in Dresden, zwölf in München, neun in Berlin, sechs in Karlsruhe, fünf in Braunschweig, vier in Weimar, drei in Freiburg und 34 in anderen Orten.⁹⁴ 1930 wurde in Weimar der Führerrat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände gegründet, dem unter der Leitung Blumes und der Kunstgesellschaft siebzehn verschiedene Organisationen korporativ angehörten: neben dem Deutschbund, dem Bund völkischer Lehrer Deutschlands, der Deutsche Frauenkampfbund, der Dresdner Freie Theaterausschuss, die Dresdner Künstlergruppe „Der Bund“, der Kampfbund für Deutsche Kultur, Ortsgruppen Dresden und Karlsruhe, sowie der Nordische Ring.⁹⁵ Als Ehrenmitglieder konnten Alfred Rosenberg, Paul Schulze-Naumburg, der Professor Hans Günther aus München sowie der Industrielle Emil Kirdorf gewonnen werden- also die politische, künstlerische, wissenschaftliche und ökonomische Crème de la Crème der Völkischen in der Weimarer Republik. Hans Adolf Bühler wurde 1930 Mitglied und war seit 1932 Vorsitzender.⁹⁶ Sie alle

⁹⁰ Feistel-Rohmeyer, 1938. 52f.

⁹¹ Feistel-Rohmeyer, 1938. 135.

⁹² Ebd.

⁹³ Hamel, Iris. Völkischer Verband und nationale Gewerkschaft. Der Deutschnationale Handlungsgehilfen-Verband 1893–1933, Frankfurt a. M.: Lang, 1967. 260 f.

⁹⁴ Vgl. Clinefelter, 2005. 42.

⁹⁵ Vgl. Feistel-Rohmeyer, 1938. 214.

⁹⁶ Vgl. ebd.

repräsentierten die Organisation nach außen, während Bettina Feistel-Rohmeder im Hintergrund koordinierend aktiv blieb.⁹⁷ Es entstand ein Netzwerk, das zwischen 1920 und 1933 im Kulturbetrieb unermüdliche Angriffe auf die Kultur der Weimarer Republik zum Dauerzustand werden ließ.⁹⁸

Nach dem Berliner Max Liebermann stand vor allem Otto Dix jahrelang im Kreuzfeuer der Deutschen Kunstgesellschaft, wie der Kunsthistoriker Rainer Beck nachgezeichnet hat.⁹⁹ Besonders Bettina Feistel-Rohmeder waren der mondäne Dix und seine Schüler regelrecht verhasst:

Völlig empört aber besieht der deutschempfindende Besucher die Erzeugnisse der Dix-Schüler! Professor Otto Dix bezeugt sich selbst durch diese Schülerschau als einen Verderber Deutscher Jugend, und es wäre wohl Aufgabe Deutscher Frauenverbände, immer, immer wieder öffentlich Widerspruch dagegen zu erheben, daß eine Regierung die Tätigkeit solcher Volksverführer honoriert! Sage doch niemand, daß Abscheu von der Gemeinheit solchen Leuten die Hand führt! Nein, ein wohliges Wühlen im Abschaum nicht mehr menschlich zu nennender Gefühle, ein Wälzen im Schlamm und Schmutz wird da gezüchtet, und kein Jugendant greift ein!¹⁰⁰

Neben der Heidenheimerin als Sprachrohr der völkischen Kunstszene in Dresden bestimmte seit den frühen 1930er Jahren „eine Art Trio infernale“¹⁰¹ das künstlerische Geschehen in Dresden. Dazu gehörten der sächsische NSDAP-Gaufachgruppenleiter der Bildenden Künste, Walther Gasch, der NSDAP-Stadtverordnete Willy Waldapfel sowie der Kunstprofessor der Kunstabakademie, Richard Müller.¹⁰² Am 10. März 1933 wurde Müller zum Rektor des Professorenkollegiums gewählt, am 6. April wurde Dix durch Reichskommissar Manfred von Killinger entlassen. Am 26. Juni wurden acht Werke von Otto Dix und anderen angeblich undeutschen Künstlern im Innenhof des Rathauses gezeigt.¹⁰³ Damit sollte dem Volk präsentiert werden, „was eine marxistische, demokratische Stadtverwaltung an sogenannten Kunstwerken [...] angekauft hat“¹⁰⁴. Das war der Startschuss und quasi das Pilot-

⁹⁷ Vgl. Clinefelter, 2005. 22.

⁹⁸ Vgl. ebd. 25.

⁹⁹ Beck, Rainer. „Flucht ist immer falsch“ – Inneres Exil als Emigration. Otto Dix im Dritten Reich, in: Moshe Zuckermann (Hrsg.), Geschichte und bildende Kunst, Göttingen: V & R, 2006. 149–178, hier 153 f.

¹⁰⁰ Feistel-Rohmeder, 1938. 162 f.

¹⁰¹ Beck, 2006. 157. Siehe auch die Ausführungen bei Stephan Weber, Die Gleichschaltung der Kunstabakademie, *Dresdner Hefte* 77 (1/2004), S. 26–35.

¹⁰² Vgl. Beck, 2005. 157.

¹⁰³ Vgl. ebd., 159.

¹⁰⁴ Dresdner Neueste Nachrichten, Nr. 263 vom 22. September 1933, 3.

projekt für die im Oktober 1933 in Dresden stattfindende Ausstellung „Entartete Kunst“, die vier Jahre später auch in München starten sollte.¹⁰⁵

Wie rasch die Dresdner Kunstakademie 1933 unter dem Einfluss der Deutschen Kunstgesellschaft Stellung bezog, schilderte Willy Waldapfel im Dresdner „Freiheitskampf“ der NSDAP:

Wir deutschen Künstler haben es von 1918 an als eine unerhörte Schmach empfunden, daß die Dresden Akademie der jüdisch-marxistischen Weltanschauung vollkommen verfallen war. Die Akademie, wo deutsche Kunst mit deutscher Seele gepflegt werden sollte, war eine Hochburg des Bolschewismus geworden. Die Stunde ist da, wo die Dresden Akademie als erste in Deutschland die Fahne des Hakenkreuzes und die alte deutsche Fahne schwarz-weiß-rot aufzieht als sichtbares Zeichen, daß sich die Akademie zu der Idee Adolf Hitlers, zum nationalen Gedanken, bekennt und zurückgefunden hat.¹⁰⁶

In weniger als zwei Jahrzehnten seit Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich in Dresden gezeigt, wie aus ehemals konservativen, in der Schule der Nazarener bzw. dem altmeisterlichen Stil eines Albrecht Dürers verhafteten Künstlern hasserfüllte und neidische Rassisten und Antisemiten geworden waren. Ein Beispiel dafür war Richard Guhr. Für diese Künstler bedeutete der Erste Weltkrieg und vor allem sein revolutionäres Ende eine tiefe Zäsur, da sie sich fortan einer wachsenden, progressiven Konkurrenz gegenüber sahen und kein Monopol mehr auf die Ausführung großer Kunstarbeiten anmelden konnten. Das Selbstverständnis der Kunstgesellschaft kann speziell in Dresden auch als Reaktion auf die künstlerische Umwälzung von der in Kunstsachen vergangenheitsbetonten alten Kunststadt Dresden betrachtet werden, die von der 1910 gegründeten progressiven Künstlervereinigung Dresden und der Brücke ausging. Diese „undeutsche Neukunst“ war besonders den örtlichen Mitgliedern der Kunstgesellschaft, Walther Gasch, Else Munscheid, Reinhold Rehm, Guido Richter, Walter Witting sowie Wolfgang Müller ein Dorn im Auge. Einige Mitglieder, wie der Maler Richard Müller und Walter Gasch sowie der völkisch-nationalsozialistischer Politiker Heinrich Blume konnten nach ihrer jahrelangen „Vorarbeit“ auch ab 1933 als Professoren oder Funktionär im neuen Staat große Erfolge feiern – während Richard Guhr und Bettina Feistel-Rohmeyer sich im festgesteckten NSDAP-Rahmen kaum oder gar nicht einordnen konnten oder wollten.

¹⁰⁵ Vgl. Zuschlag, Christoph. Die Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1933 bis 1937. *Dresdner Hefte* 77 (1/2004). 17–25, bes. 24.

¹⁰⁶ Der Freiheitskampf 3, Nr. 67 vom 10. März 1933. 3.

