

Kunst des Vergessens

Kontinuitäten im Kärntner Kunstbetrieb nach 1945

Painting as Usual

Das Jahr 1945 bedeutete für die bildende Kunst in Kärnten keineswegs einen Neuanfang. Die schillernde Phrase von der „Stunde Null“ verschleierte Kontinuitäten, die auch im Kunstbereich wirksam waren. Neben einem radikalen Wandel suggerierte das Konstrukt der „Stunde Null“ die Tilgung der gesellschaftlichen Mitschuld am Nationalsozialismus und die Befreiung von einer belastenden Vergangenheit. Für die meisten Kunstschaaffenden hatte der politische Bruch keinerlei Einfluss auf ihr Werk. Eine Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit, mit den Schrecken des Terrorregimes fand nicht statt, weder politisch noch künstlerisch. „Wiederaufbau“ war das bestimmende Schlagwort der Nachkriegszeit, das sich nicht mit dem unverwandten Blick auf das Grauen der vergangenen Jahre vertrug. Politische oder sozialkritische Inhalte waren in Kärntens Kunst der Nachkriegszeit nicht zu finden.

Während Kärntens Künstler nach 1945 zur künstlerischen Tagesordnung übergegangen waren und die NS-Gewaltherrschaft sowohl aus ihren Kunstproduktionen als auch aus ihren öffentlichen „Statements“ konsequent aussparten, setzte sich Gerhard Frankl, in den 1920er-Jahren Malschüler Anton Koligs, als Einziger mit der unmenschlichen Fratze des Nationalsozialismus auseinander. Er verarbeitete in dem 1964/65 fertig gestellten Bildzyklus „In Memoriam“ die Gräueltaten der nationalsozialistischen Konzentrationslager, denen auch seine Eltern zum Opfer gefallen waren.

Frankl war 1938 gemeinsam mit seiner Frau Christine, einer Nichte des Nötscher Malers Sebastian Isepp, wegen seiner jüdischen Abstammung nach London ins Exil geflüchtet. Nach 1945 versuchte das Ehepaar vergeblich in Österreich Fuß zu fassen. Von Wien aus übermittelte Gerhart Frankl 1947 freundschaftliche Grüße an Anton Kolig. Ein vorgeschlagenes Treffen schlug sein ehemaliger „Malervater“ in einem Antwortschreiben voller Selbstmitleid aus. Am Ende der Klagen über sein persönliches Schicksal verglich Kolig das Künstlerleben auf dem „Planeten Erde“ unpassender Weise mit dem in einem Konzentrationslager.¹ Auch Sebastian Isepp war mit seiner jüdischen Ehefrau Helene vor den nationalsozialistischen Machthabern 1938 nach London geflohen, wo er seine Kontakte zu anderen österreichischen Emigranten wie Oskar Kokoschka und Gerhart Frankl vertiefte. Die Ursachen für die Exilierung Isepps wurden von seinen Malerfreunden in Kärnten nie reflektiert, auch nicht in Nötsch. Hätten sie dabei doch ihre eigene Rolle während des Nationalsozialismus hinterfragen müssen.

Altmeisterliches

Am 2. März 1946 wurde in Klagenfurt die Frühjahrsausstellung des Kunstvereines von Landeshauptmann Hans Piesch feierlich eröffnet. Die erste Kärntner Kunstausstellung nach dem Krieg fand allerdings nicht im Künstlerhaus, das noch von den Briten besetzt war, sondern im Wappensaal des Klagenfurter Landhauses statt. Der Vizepräsident des Kunstvereines, Franz Feldner, sah die Ausstellung als Zeichen eines vielversprechenden Neubeginns und dass „nach den Jahren nationalsozialistischer Gleichmacherei, in denen die Ausstellungen nur ein Tummelplatz der Mittelmäßigkeit und Servilität sein konnten, nun eine bessere Zeit für die Kunst“ beginne.² Doch die Kunstschau war alles andere als ein „vielversprechender Neubeginn“.

Außer ein paar Arbeiten der nachrückenden Künstlergeneration, wie z. B. Maria Lassnig oder Othmar Jaundls, war vor allem Althergebrachtes zu sehen: Neben Herbert Boeckl, Arnold Clementschitsch, Anton Kolig und Franz Wiegele, dem „großen Viergestirn“³ der Kärntner Kunst, sahen sich die Ausstellungsbesucher mit Arbeiten der „Braven“ und „Angepassten“ konfrontiert. Rudolf Canaval, Raimund Kalcher, Ernst Riederer und August Veiter zeigten „Apartes“ bis „Liebliches“, Adalbert Unterkreuter präsentierte seine Aquarelle von der Kriegsfront im „hohen Norden“, wohingegen der ehemalige Hitlerportraitist Karl Truppe bei der Ausstellung mit einem „ausgezeichneten, portraitureuen Bildnis“⁴ des britischen Colonel H. B. Simson vertreten war. Anlässlich der im selben Jahr gezeigten Weihnachtsausstellung des Kunstvereines konstatierte selbst der vormals von den Nationalsozialisten hofierte Schriftsteller und spätere Kunstkritiker Herbert Strutz, dass die dort gezeigten Künstler ins „Unproblematische ausweichen“ und „mit meisterlicher Hand das Erbe einer erprobten Kunst hüten, ohne die Tür in eine Zukunft aufzuriegeln“.⁵

Nachdem die dringlichsten Nachkriegsprobleme wie Lebensmittelversorgung und Wohnungsnot bewältigt waren, vollzog sich „unerwartet rasch eine Sammlung der Kräfte, welche wieder aus dem früheren Stande heraus wirksam zu werden begannen“.⁶ Nur vereinzelt verloren NS-Künstler nach 1945 im Zuge der Entnazifizierung ihre Anstellungen oder waren längere Zeit interniert. Die Mehrheit der belasteten Künstler hatte keine Konsequenzen zu tragen und erhielt in den folgenden Jahren Preise, offizielle Würdigungen und öffentliche Aufträge zuerkannt. Der antimoderne Geist, das Tradieren überkommener Kunstpraktiken, blieb nach 1945 auch ohne Nationalsozialismus durchaus vorherrschend und trug das Seine zum rückständigen Kunst- und Kulturklima in Kärnten bei.

Problemlos hätte die vom Kunstverein im Sommer 1947 präsentierte Ausstellung auch in den Jahren davor gezeigt werden können. Die Mehrheit der dabei ausgestellten Künstler hatte die Zeit des Nationalsozialismus nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich überdauert. Landschaften, Portraits, Tierdarstellungen, Stillleben und figurale Kompositionen im klassischen Sinne waren bevorzugte Themen geblieben. Unter den Ausstellenden befanden sich Hans Kleinert, Hermann Poschinger, Ägid Sonnleithner und Albert Zahlbruckner, die 1931 für die Abnahme der von Anton Kolig geschaffenen Landhausfresken lautstark agitiert hatten. Weiters waren bei der Sommerausstellung 1947 Maler und Bildhauer zu sehen, die in der nationalsozialistischen Ära viel beschäftigt waren, unter ihnen Karl Bauer, Otto Bestereimer, Josef Dobner, Heinrich Ebner und Kurt Weiß.



*Im Gedenken an die Bombenopfer schuf Albert Zahlbruckner nach dem Krieg die Fresken am Schutzturm des Entlüftungsschachtes des Luftschutzbunkers am Kreuzberg in Klagenfurt. Fragen nach der eigenen NS-Verstrickung und den Kriegsursachen hat sich der Maler nie gestellt.
Foto: Werner Koroschitz*

Einzig Maria Lassnig störte mit ihren Männerakten das künstlerische Stelldichein der „alten Meister“, die annähernd zwei Jahrzehnte die Kunstszene in Kärnten beherrscht hatten und diese noch für weitere Jahre dominieren sollten. August Veiter, der 1931 ebenfalls die Zerstörung der Kolig-Fresken gefordert hatte, echauffierte sich in der „Volkszeitung“ nicht nur über die „pornografischen“ Arbeiten der jungen Malerin, sondern zog auch ihr künstlerisches Talent in Zweifel: „Ein paar Arbeiten der Ausstellung führen koloristische Aktstudien von Maria Lassnig vor. Solche Übungen wurden schon vor Jahrzehnten in den Malklassen der Kunstschulen gepflegt, ohne Anspruch auf Entdeckung neuer Kunstwege.“⁷

Auch die Redaktion der „Volkszeitung“ kam zu dem Schluss, dass Lassnigs männliche Aktstudien eher Pornografie als Kunst darstellten.⁸ Eine junge Frau, die einen männlichen Akt malte, war damals noch ein viel diskutiertes Novum, hatten doch die männlichen „Schamhaarmaler“ in den vergangenen Jahren ausschließlich makellose „arische“ Frauenakte dargestellt. Die Männerakte einer sich emanzipierenden Künstlerin riefen dementsprechend heftige, ablehnende Reaktionen hervor.

Der Schriftsteller Michael Guttenbrunner, der Maria Lassnig für einen Akt, der bei der Ausstellung zu sehen war, Modell gestanden war, demaskierte in einer Entgegnung die Kritiker als Heuchler und ehemals angepasste Regimekünstler. Er verteidigte jene Künstler, die sich „erfrechen, durch ihre Malart nicht zu beweisen, wie die Braven noch heute, die als Mesnerknaben aufgewachsen und später und vor kurzem noch bemüht gewesen sind, als möglichst geartete Maler diesseits ins Haus der Deutschen Kunst und jenseits in den Himmel zu kommen.“⁹

Als Beitrag zur 30. Wiederkehr der Kärntner Volksabstimmung eröffnete der Kunstverein im Oktober 1950 eine Gedächtnisausstellung für sieben verstorbene Kärntner Maler. Dabei wurden die Arbeiten des unter tragischen Umständen umgekommenen Stefan Pichler unkommentiert neben Werken solch prononcierter Nationalsozialisten wie Max Bradaczek und Josef Prokop gezeigt. Pichler war wegen Desertion ursprünglich zum Tode verurteilt worden, wurde später jedoch begnadigt und einer Strafkompagnie zum militärischen Fronteinsatz zugeteilt, bei dem der Kärntner Maler im Dezember 1944 ums Leben kam.

Einmal mehr war es Michael Guttenbrunner, der dem widerständigen Maler anlässlich der Gedächtnisausstellung einen Nachruf widmete: „Es ist traurig, zu wissen, dass er nicht mehr lebt, und hässlich, zu wissen, dass er das Opfer eines Denunzianten geworden ist, einer der vielen Gemordeten, deren feige, erbärmliche Verderber hier und anderwärts ruhig ihren Geschäften nachgehen. Viele der Besten, wie man allgemein sagt, was auch richtig ist, sind nicht mehr, aber die Mörder sind unter uns!“¹⁰

Den Eröffnungsvortrag der Ausstellung hätte ursprünglich der Kärntner Kunsthistoriker Bruno Grimshitz halten sollen, der während der NS-Zeit als Direktor der Österreichischen Galerie und als Museumsleiter bei der „Arisierung“ jüdischer Kunstschätze eine unrühmliche Rolle gespielt hatte. Aufgrund einer Verhinderung „des berufenen Sprechers für die bildende Kunst in Österreich“ ergriff schließlich Franz Feldner, mittlerweile Präsident des Kunstvereines, das Wort und stellte in seiner Rede, angesichts des bevorstehenden Landesfeiertags, folgende Überlegung zum Verhältnis zwischen Heimat und Kunst an: „Wenn es nach Art der Olympiade eine Zuerkennung von Auszeichnungen für einzelne Länder geben würde, müsste Kärnten drei Medaillen erhalten: eine für die Schönheit der Landschaft, eine für die Heimatliebe und eine für die Malerei, die ihre Wurzeln in der Landschaft und der Heimatliebe der Künstler hat.“¹¹

Heimattreu und naturverbunden

Entsprechend dem nationalsozialistischen Blut- und Bodenmythos waren im „Dritten Reich“ Landschafts- und Heimatbilder von zentraler Bedeutung. Der NS-Ideologie zufolge bezog das in die Natur eingebundene „germanische Volk“ aus dem Boden der Heimat seine ganze Kraft. Diese Überbetonung des Heimatgedankens sollte letztendlich zur Verteidigung der „deutschen Heimat“ nutzbar gemacht werden und konsequenterweise auch ein Aufruf sein zum Kampf um die „Reinhaltung der arischen Rasse“ bzw. zur Abwehr des „slawischen Untermenschen“.¹²

Nach dem „Anschluss“ im März 1938 entwickelte sich das ohnehin überstrapazierte Klischee von der Kärntner Heimat, dem „deutschen Bollwerk gegen den Süden“, zu einem wichtigen Bestandteil der künstlerischen Propaganda. Bereitwillig trugen heimische Künstler das Ihre dazu bei, um die neuen politischen Gegebenheiten im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern und alles Österreichische auszumerzen. „Abwehrkampf“ und Volksabstimmung wurden zum heroischen Kampf für Großdeutschland uminterpretiert. Zugleich beschworen idyllische Bilder von der Heimat eine harmonische Ordnung abseits des chaotischen Großstadtlebens und „entarteten“ Kulturbetriebes. Die nationalsozialistische Kunstauffassung bedeutete für viele heimische Künstler und Künstlerinnen keine Zäsur, konnten sie doch weiterhin an ihren herkömmlichen Kunstformen und idealisierten Vorstellungen von volkstümlichen Lebenswelten festhalten.

Die erste Ausstellung nach dem „Anschluss“ fand im August 1938 im Klagenfurter Künstlerhaus statt. Dabei schwärmte Max Bradaczek, kommissarischer Leiter des Kunstvereines für Kärnten, von der „deutschblütigen“ Schaffenskraft der „naturverbundenen“ Kärntner Künstler.¹³ Der akademische Maler Bradaczek war am Gymnasium in Klagenfurt nicht nur Lehrer des späteren Gauleiters Friedrich Rainer gewesen, sondern auch innerhalb der NSDAP fest verankert.

Im Juli 1965 würdigte „Die Neue Zeit“ die Leistungen Max Bradaczeks als Maler und ehemaliger Leiter der Landesgalerie. Unkommentiert wurde damals auch ein von August Weiter verfasster Nachruf vom Dezember 1944 abgedruckt. Darin rühmte der ehemalige „Freskenstürmer“ Weiter den nationalsozialistischen Kulturbeamten Bradaczek für seine „weitschauende Auffassung der Malkunst“ und für dessen Bemühungen um Kärntens Künstler, die bei den Ausstellungen „allerorts einen beherrschenden Platz“ einnahmen.¹⁴

Die Ausstellung vom August 1938 lief unter dem Titel „Kärntner Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ und war, abgesehen von den Klassikern des 19. Jahrhunderts sowie den gemäßigten Modernen, in erster Linie von exponierten Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten besetzt worden, die auch nach dem Krieg noch, bei der umfassenden Kärntner Kunstschau 1948 im Künstlerhaus, weiterhin das Geschehen beherrschten.

Im Dezember 1938 wurde erstmals eine Verkaufsausstellung des Winterhilfswerkes im Künstlerhaus veranstaltet. Gaupropagandaleiter und Landeskulturwalter Ottokar Drumbl dankte dabei den Künstlern einmal mehr für ihre „blut- und bodenverbundene Gesinnung“, die auch dem „Kunstbolschewismus der Systemzeit widerstanden“ hätte.¹⁵ Wenige Tage später erklärte Herbert Günzl, Geschäftsführer der Kärntner Reichskulturkammer, dass sich die Künstler stets ihrer „Volksverbundenheit“ bewusst sein müssten und dass die Kunst nicht international „sondern an das Blut gebunden“ sei. „Mit dem Einzelgängertum des isolierten Individuums hat der wahre Künstler nichts zu tun, ihm ist die Gemeinschaft, aus der er emporwächst, Maß und Ziel für seine Leistung“, so Günzl in seinen weiteren Ausführungen.¹⁶

Der Anteil der propagandistischen Kunst war in Kärnten – zumindest bei den Ausstellungen – nicht allzu hoch. Die Mehrheit der Künstler widmete sich weiterhin den ihnen vertrauten Genres wie Landschaft, Portrait und Stillleben und mied das von der Partei kontrollierte Terrain der sogenannten programmatischen Kunst, die hauptsächlich auf den Führer, die Partei oder germanische Mythen ausgerichtet war. Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sowie Vorsitzender der Reichskulturkammer, trug das Seine zur diesbezüglichen Verunsicherung der Künstlerschaft bei. In einer Grundsatzrede sprach er sich gegen eine Kunst aus, „die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist“.¹⁷

Diese Rede dürfte nicht zu allen Künstlern durchgedrungen sein. So ließ etwa der Kunsterzieher Hans Kleinert in einem seiner Aquarelle zwei Hakenkreuzfahrten von den beiden Türmen des Klagenfurter Landhaushofes wehen. Etwas subtiler war es da, wohlplatzierte Symbole wie Adler, Schwert oder Reichsinsignien in den Arbeiten unterzubringen. Andere Kärntner Künstler, wie z. B. Karl Truppe, Josef Dobner oder Arnold Clementschitsch, biedernten sich indes dem Regime offen mit Portraits des Führers oder anderer Naziprominenz an. Zum wohl bekanntesten Kärntner Nazikünstler avancierte Switbert Lobisser. Als Beispiele dafür seien seine mit Hakenkreuzen übersäten Holzschnitte erwähnt, die „Anschlussfresken“ im Landhaus oder das „Mahnmal der SA“ in Lamprechtshausen.

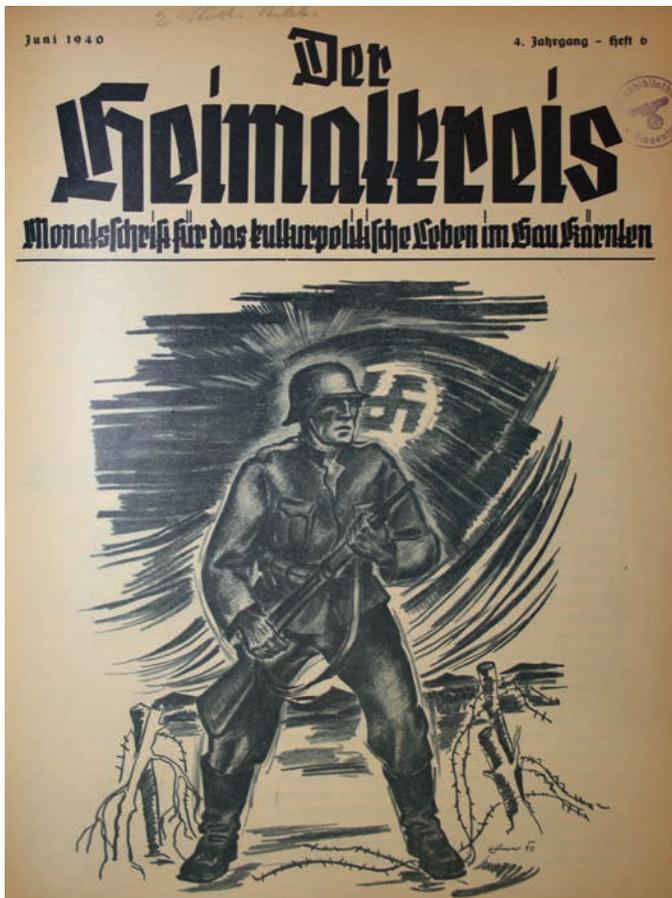
Immer wieder wurden herkömmliche Landschaftsbilder oder Portraits mit dem Adjektiv „deutsch“ versehen. Auffallend ist, dass selbst überzeugte Kärntner Nationalsozialisten kaum offensichtliche NS-Kunst produzierten. Stattdessen schufen sie propagandistisch aufgeladene „Heimatkunst“, überfrachtet mit wehrbereiten „Abwehrkämpfern“, die die Südgrenze des „Tausendjährigen Reiches“ verteidigten.

Bald nach Überschreitung der viel beschworenen Karawankengrenze durch den deutschen Aggressor lieferte der Villacher Künstler Rudolf Canaval aus den besetzten Gebieten „eine Reihe von Ölbildern mit Landschaften aus Oberkrain“.¹⁸

Die Kriegsmalerei, der in Klagenfurt eigene Ausstellungen gewidmet waren, entwickelte sich zu einem eigenständigen Bereich. Die meisten Kriegsbilder von Kärntner Künstlern zeigten menschenleere Weiten in den eroberten Gebieten, Szenen aus dem Leben der ansässigen Bevölkerung oder Soldatenportraits. Von offizieller Seite gefördert, präsentierten die mit Bleistift und Pinsel bewehrten Wehrmachts-Künstler ihre Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen von den Kriegsschauplätzen in der Heimat. Die Kriegsbilder sollten der Bevölkerung die eroberten Gebiete vorstellen und gleichzeitig das Vertrauen in die deutsche Wehrmacht stärken. Begeistert kommentierte Trude Polley die ausgestellten Kriegsbilder Heinrich Ebners aus Griechenland: „Die Spuren des Krieges, die der Kriegsmaler Heinrich Ebner aufmerksam verfolgt, sind keine Fremdkörper in diesen Bildern. Schiffe, Flugzeuge und zerschossene Ruinen werden durch Licht und Farbe in die unverletzliche Schönheit von Meer und Himmel, Strand und Hain eingebettet.“¹⁹

Polley arbeitete zu dieser Zeit als Kulturredakteurin beim „Kärntner Grenzruf“. Daneben verfasste sie zahlreiche Artikel für die vom Kärntner Heimatbund herausgegebene Zeitschrift „Der Heimatkreis“, darunter Beiträge über Josef Friedrich Perkonigs 50. Geburtstag, über Switbert Lobisser oder zur nationalsozialistischen Kulturarbeit in Kärnten. „Das Werk des Künstlers, dessen Auge offen ist für die politischen Notwendigkeiten seines Volkes, wird organisch bestimmt sein“, so Polley zur rassenbiologisch untermauerten Sichtweise des „deutschen“ Kulturschaffenden.²⁰ Auch das von ihr propagierte Frauenbild entsprach der NS-Ideologie: „Beflügelt von der Liebe zum kämpfenden Vaterland, erfüllt die deutsche Frau freudigen Herzens jede Pflicht, die die Zeit ihr auferlegt.“²¹

Unbeschadet überstand Polley die nationalsozialistische Ära: Ab 1946 war sie als freie Mitarbeiterin der Kärntner Tageszeitung „Die Neue Zeit“ zuständig für die Themen Kultur und Frauen. Von 1950 bis 1966 arbeitete das ehemalige NSDAP-Mitglied beim selben Blatt als Redakteurin, und von 1966 bis 1972 hatte sie die Funktion der stellvertretenden Chefredakteurin der „Kärntner Tageszeitung“ (vormals „Die Neue Zeit“) inne. Nach ihrer Pensionierung betätigte sich Polley als Autorin und freie Journalistin, u. a. für den ORF. In der öffentlich geführten Diskussion über die NS-Vergangenheit Josef Friedrich Perkonigs, anlässlich seines 100. Geburtstags, war Polley eine vehemente Fürsprecherin des nationalsozialistisch belasteten Autors.



In der Ausgabe vom Juni 1940 veröffentlichte Trude Polley in der Zeitschrift „Der Heimatkreis“ den propagandistischen Beitrag „Kulturarbeit in Kärnten“.

Kärntnerisch statt deutsch

Nach 1945 waren die von Polley als „farbig schöne Aquarelle“ bezeichneten Kriegsbilder aus den eroberten Gebieten erneut ohne Bezugnahme auf die Kriegsgräuere und die Kriegsverbrechen der Eroberer in Ausstellungen des Kunstvereines zu sehen. Nicht mehr ausgestellt wurde hingegen eindeutige Nazikunst, die nach der Befreiung aus der Öffentlichkeit verschwunden war – und im Begriff stand, aus dem kollektiven Gedächtnis zu schwinden. Die an „Anschlussdenkmälern“ angebrachten nationalsozialistischen Herrschaftssymbole – wie Hakenkreuz und Reichsadler – wurden durch Kärntner Wappen ersetzt, die ehemaligen Huldigungen an Deutschland durch solche an Kärnten. Künstler, die bisher mit Führerbüsten und Portraits prominenter Nazis in Erscheinung getreten waren, verlegten sich auf die Darstellung bedeutender Persönlichkeiten der Zweiten Republik.

Den Künstlerbiographien kann man entnehmen, dass die Einbindung in das nationalsozialistische System keinem Einzigen längerfristig geschadet hat. Nach 1945 erhielten alle Repräsentanten und Mitläufer des NS-Regimes wieder Aufträge, sie erhielten Ehrenbürgerschaften und Auszeichnungen. Einigen Parteimitgliedern wurde sogar die Ehre zuteil, dass Straßen nach ihnen benannt wurden. Selbst längere Aufenthalte in Entnazifizierungslagern stellten für eine künstlerische Karriere im Nachkriegsösterreich kein Hindernis dar.

Die dunkle Vergangenheit war keineswegs bewältigt, als die Kunstschaffenden sich selbstbewusst und in althergebrachter Form dem Kunstpublikum der Zweiten Republik präsentierten. Karl Truppe etwa, dessen altmeisterlicher Malstil während des Nationalsozialismus höchste Anerkennung gefunden hatte, zeigte 1950 im Künstlerhaus über 100 seiner Arbeiten, die sowohl vom Publikum als auch von Kunstkritikern hymnisch gelobt wurden.²² In seiner Eröffnungsansprache würdigte Landtagsabgeordneter Hans Sima das „Kärntnerische“ an Truppes Wesen. Nachdem das typisch Kärntnerische noch kurz zuvor für sieben Jahre zum charakteristisch Deutschen geworden war, um danach rasch wieder als typisch Kärntnerisches in Erscheinung zu treten.

Einzig der Schriftsteller Michael Guttenbrunner wandte sich wortgewaltig gegen die Truppe-Ausstellung und deren positive Rezeption: „Mögen die Wortführer Truppes erkennen, was hier gegen sie und ihren Meister, (...) was hier gegen die nationalsozialistische Kunstanschauung spricht! Truppe ist ein nationalsozialistischer Maler: das ist das Geheimnis des Erfolges, den er heute, fünf Jahre nach dem Tod Hitlers, in Klagenfurt buchen kann. Er war der Maler des Führers. Es sage niemand, daß er den Führer nicht gemalt hat: er hat ihn gemalt, nicht nur einmal, sondern öfter (auch in der Kärntner Landesgalerie befindet sich eines seiner Führerbildnisse).

Truppe hat die wutranke, hysterische, vom Schmutz der Feigheit starrende Bestie schön gefärbt; er hat dem Gauner die Maske des seriösen Herrn geschminkt; er hat den schwammigen Tyrannen als Heros herausstaffiert, d. h. er hat ihm bessere Dienste geleistet als seine Gauleiter und Generale!“²³

In einem Schreiben vom Juli 1947 erklärte der damalige Landeshauptmann Ferdinand Wedenig, dass Truppe „gesinnungsgemäß mit der NSDAP nie etwas zu tun hatte“ und dass „er nicht aus politischen Gründen als Künstler berühmt geworden ist, sondern lediglich wegen seiner Leistungen“.²⁴ Wissend um die neuen politischen Gegebenheiten, stellte Truppe bei der Retrospektive seiner Werke u. a. ein „wohlgelungenes“ Portrait seines Fürsprechers Wedenig aus.²⁵ Zudem wusste Truppe die Medienpräsenz zu nutzen und polemisierte bei der Eröffnung der Ausstellung heftig gegen die moderne Kunst.²⁶ Herbert Strutz bescheinigte seinem ehemaligen Parteifreund, „ein Meister seines Faches“ zu sein, „unbeschadet der Vorwürfe, die Karl Truppe gegen künstlerisch Andersgesinnte erhob“.²⁷

Nach 1945 unterstützte die Arbeiterkammer Karl Truppe mit einem Atelier und Kursaufträgen. Im Gegenzug schmückte der wandelbare, einstige NS-Hofmaler den Festsaal der Arbeiterkammer in Klagenfurt mit Gemälden im Geiste von Wiederaufbau und Sozialismus. Anlässlich einer Truppe-Ausstellung in der Galerie der Arbeiterkammer Klagenfurt im Juni 1986 frohlockte Manfred Posch von der „Kärntner Tageszeitung“, dass die Werke des bedeutenden Künstlers auf dem Kärntner Kunstmarkt zu den gefragtesten zählten und für ein im Rahmen der Schau ausgestelltes Ölbild sogar „der stolze Preis von 250.000 Schilling angeboten“ wurde.²⁸ Während sich die heimische Kunstrezeption beharrlich den internationalen Kunstrichtungen verschloss, erfreute sie sich an der ernsthaften Wiederentdeckung der Kunst des „Dritten Reiches“ bzw. des Kärntner Malers Karl Truppe, der „zur Zeit der Entarteten einer der Wohlgearteten und wie wenige andere reichsberühmt war.“²⁹ Noch 1992 berichtete die „Kleine Zeitung“ unreflektiert über neuerliche Rekordpreise für Truppe-Bilder aus der NS-Zeit.³⁰

Guttenbrunners mehrfach geäußerte Kritik an vom nationalsozialistischen Regime protegierten Künstlern stellte eine Ausnahme dar. Über die Rolle der Kärntner Künstler während der Zeit des Nationalsozialismus wurde für gewöhnlich der Mantel des Schweigens gebreitet. Das Kunstklima war geprägt von Rezipienten und Kunstkritikern, die an den Ästhetizismus der nationalsozialistischen Kunst gewöhnt waren. Es bedurfte daher keiner allzu großen Anstrengungen, um das fragwürdige Schaffen vom belastenden Schmutz der Vergangenheit reinzuwaschen und die Kunst des Gestrigen als künstlerisch zeitlose Meisterleistungen anzupreisen.

Die „Kunstreisenden“ des „Dritten Reiches“ übten weiterhin ihre allseits anerkannte Funktion als Kunstreisenden aus. Der nationalsozialistischen Zeitschrift „Kunst dem Volk“, zu deren Autoren u. a. der Werner-Berg-Experte Heimo Kuchling und der Kärntner Bruno Grimschitz zählten, folgte 1949 das Magazin „Kunst ins Volk“. Letzteres unterschied sich weder in der Aufmachung noch hinsichtlich inhaltlicher Positionen von der Ersteren: Über moderne und zeitgenössische Kunst wurde weiterhin in wüstem Tonfall geschimpft, die abstrakte Kunst in Bausch und Bogen als „künstlerischer Tiefstand“ abgetan. Die Blattlinie unterstellte den modernen Künstlern Scharlatanerie, Paranoia, Hysterie und „Entartung“. „Kunst ins Volk“ stand letztendlich für Heimattüme-

lei und eine reaktionäre Kunstauffassung – offenkundig hatten deren Herausgeber und Autoren übersehen, dass der Krieg vorbei und Österreich nicht mehr Teil Nazideutschlands war.³¹

Die Verherrlichung traditioneller Kunstpraktiken – bei gleichzeitiger Brandmarkung der Moderne – ist beispielhaft für das vorherrschende Kunstverständnis nach 1945. Die alte nationalsozialistische Gemeinschaft aus Künstlern und Kunstreisenden hatte sich nicht aufgelöst, sondern stand weiterhin geschlossen zusammen.

Schmutz und Schund

Während sich die Kunst in New York um 1940 in Richtung abstrakter Expressionismus und Action Painting entwickelt hatte und in Paris etwas später Tachismus und Informell aufgekommen waren, wurden hierzulande erst ab den 1950er-Jahren internationale Kunstströmungen rezipiert. Mit der informellen Malerei Maria Lassnigs und Arnulf Rainers zu Beginn der 1950er-Jahre und dem Phantastischen Realismus der „Wiener Schule“ erwuchs der traditionellen Malerei und der gemäßigten Moderne auch hierzulande starke Konkurrenz.

Dass der Geist des Nationalsozialismus, was die Moderne anbelangte, auch nach 1945 nicht beseitigt war, zeigte der Umgang mit der damaligen zeitgenössischen Kunst bzw. mit deren Urhebern. Anstelle des von den Nazis inflationär verwendeten Begriffes der „Entartung“ trat nach 1945 zunehmend die Kampfformel von „Schmutz und Schund“, die vorgab, Jugendliche vor schädigenden Einflüssen, wie z. B. „pornografischen“ Werken, schützen zu wollen. Dem an neuen Kunstströmungen interessierten, mehrheitlich jungen Kunstpublikum wurde „großstädtischer Snobismus“ vorgeworfen, das Kunstschaffen der „Modernen“ pauschal als „großer Bluff“ abgetan – und die modernen Künstlerinnen und Künstler selbst wurden als „Scharlatane“ oder „Geistesranke“ diffamiert.

Die von Arnulf Rainer und Maria Lassnig 1951 gemeinsam im Klagenfurter Künstlerhaus organisierte Ausstellung „Unfigurative Malerei“ stieß bei Besuchern und Kunstkritikern gleichermaßen auf Ablehnung. Die Schau, bei der u. a. ein leerer Bilderrahmen mit dem Titel „Die Abwesenheit“ gezeigt wurde, erachtete das Publikum als „Abart der Kunst“, als „freche Frotzelei“.³² Den dadaistischen Arbeiten eines Arnulf Rainers wurde seitens der Kunstkritik ebenso „Schizophrenie“ bescheinigt wie den „wirren Strichen“ eines Friedrich Aduatz', wie Hans Bischoffshausen, Wolfgang Hollegha, Maria Lassnig, Josef Mikl oder Johanna Schidlo.³³

Die insgesamt dreizehn ausstellenden Künstler wurden generell als Fall für die Psychiatrie bezeichnet. Beispielgebend für das Niveau der Diskussion sei ein mit „Kunstspießer“ unterzeichneter Leserbrief angeführt, in dem es hieß: „Was hier mit Kunst bezeichnet wird, öffnet jedem Scharlatan Tür und Tor. Oder ist die Ausstellung nicht als Kunstausstellung, sondern als Exerzierfeld für Psychiater gedacht? Denn andere Leute werden die Ausstellung bald wieder verlassen, und zwar gerne und fluchtartig.“³⁴ Anstatt sich dem konservativen Kunstgeschmack der Provinz anzupassen, verließ Maria Lassnig ihre Heimatstadt. Auf der Suche nach neuen geistigen Anregungen vollzog sie 1951 einen

Ortwechsel, zuerst nach Wien, dann nach Paris und später nach New York. „Wenn man im Leben Konzessionen macht, so geht es in der Kunst bergab“, formulierte die Malerin im April 1953 ihre diesbezügliche Einstellung.³⁵

1953 erhielt der 26-jährige Maler Giselbert Hoke den Auftrag, die neu errichtete Aufbahrungshalle am Villacher Waldfriedhof mit Wandmalereien auszustatten. Er wurde jedoch in seiner Arbeit am damals als avantgardistisch empfundenen Fresko von der Politik und neidischen Künstlerkollegen zunehmend behindert, bis ihm zuletzt sogar die Fertigstellung des „Totentanzes“ untersagt wurde. Trotz Malverbots gelang es Hoke mit seinem Studienfreund Herbert Pischa, die Fresken in einer nächtlichen Aktion fertigzustellen, nachdem sie zu diesem Zweck um Mitternacht durch das Fenster in die Aufbahrungshalle eingestiegen waren.

In seinem Maltagebuch dokumentierte Hoke die beschämenden Vorgänge rund um die Fertigstellung seines „Totentanz“-Freskos: „Wir müssen unbedingt fertig malen. (...) Um 12 Uhr steig ich in den Saal durch ein Fenster. Ich anvertraue mich zwei Wiener Arbeitern, die mir versprechen zu schweigen, doch sollen wir erst beginnen, wenn sie die Arbeit beendet haben. (...) Diese Schweine verraten uns dann um ½ 2 Uhr, als sie Schluss machen dem [Friedhofswärter] Mitterer: ‚Die Maler werden malen‘, Mitterer kommt schauen, doch haben wir uns rechtzeitig in Sicherheit gebracht. (...) ich arbeitete bis 6 Uhr den Jüngling und den Cellospieler; (...); wie Einbrecher, aber in übermütiger Siegesstimmung steigen wir durch das Fenster wieder hinaus, samt den Farben und den anderen Utensilien.“

Tags darauf wurden die beiden Maler vom Stadtbauinspektor Wilhelm Hoffmann als „Einbrechergesindel“, als „Gangster mit Wiener Methoden“ bezeichnet.³⁶

Anlässlich der Eröffnung der vom Architekten Erich Boltenstein geplanten Verabschiedungshalle im Oktober 1953 wurde auch das vom ehemaligen Nazikünstler Josef Dobner geschaffene Mahnmal „für Villachs Opfer des Zweiten Weltkrieges“ am Villacher Waldfriedhof eingeweiht. Das Denkmal des politisch fragwürdigen Bildhauers erfuhr dabei von den Festrednern sowie den Medien höchstes Lob. Die hinter einem Vorhang verborgenen Fresken des jungen Giselbert Hoke wurden hingegen mit keinem Wort erwähnt.

„Um 10 ist die Eröffnungsfeierlichkeit. Zunächst ein paar schöne Reden über Dobners Heldengedenk-Plastik. Dann die Eröffnung des Saales. [Vizebürgermeister] Populorum dankt in seiner Rede Boltenstein, dem Bauamt, den Handwerkern, die den Saal bauten. Mit keinem Wort erwähnt er die Fresken. Dies versäumt auch der Redner des Wiener Vereins. Man will die Fresken totschweigen“, so der betrübliche Eintrag in Hokes Maltagebuch.³⁷

Nach Beendigung der Ansprachen warfen die offiziellen Würdenträger verstohlene Blicke hinter den Vorhang, um die Hoke-Fresken in Augenschein zu nehmen. Aus politischem Kalkül sollten die Fresken ursprünglich bis nach der Gemeinderatswahl am

18. Oktober 1953 verdeckt bleiben, danach sollte eine Jury über deren weiteres Schicksal entscheiden. Schließlich siegte aber die Angst vor einer öffentlich geführten Kunstdiskussion – und die Wandbilder Hokes in der Verabschiedungshalle am Villacher Waldfriedhof blieben für mehrere Jahre verhängt.

Ein nicht minder trauriges Schauspiel lieferten die stürmisch geführten Debatten um die von demselben Künstler geschaffenen Fresken in der Eingangshalle des Klagenfurter Hauptbahnhofes, die Anfang Juni 1956 der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Dabei wurde das „gesunde Volksempfinden“ derart beleidigt, dass Giselbert Hoke sich genötigt sah, das Land zu verlassen. Über Wochen und Monate tobte in Kärnten eine Hetzkampagne gegen die Bahnhoffresken auf niedrigstem Niveau, sogar vom Abschlagen des „entarteten Kunstwerkes“ war dabei die Rede.³⁸

In der Tagespresse wurden wüsteste Beschimpfungen veröffentlicht: „Alles, was hier als Fresken und Kunst bezeichnet wird, ist im wahrsten Sinne des Wortes Schmutz und Schund, ist entartete Kunst und gehört ehestens vernichtet!“, so ein anonymer Leserbriefschreiber im sozialistischen Presseorgan „Die Neue Zeit“. ³⁹ Hokes inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Krieg, mit der Ohnmacht von Kläger und Angeklagtem, interessierte kaum jemanden. Da forderte man schon eher die Abbildung „gesunder und frohsinniger Menschen“, von „bodenständig Schönem“, anstelle der „makabren Gestalten“ des jungen Malers.⁴⁰

Vom Kärntner Schriftsteller Gösta Maier blieb ein wohlthuender Leserbrief erhalten, in dem er als einer der wenigen Hokes Bahnhoffresken verteidigte – wie dies u. a. auch der Aktionskünstler Victor Rogy wortgewaltig im Bahnhofsgebäude, direkt vor Ort tat. Nachdenklich und doch bestimmt meldete sich Maier zu Wort: „Seien wir so mutig wie der Künstler, der sich selbst preisgab“, forderte er die Leserinnen und Leser auf, zeige doch Hoke „mehr Mut als der schmähende Menschenhaufen“, indem er „sich als einzelner mit Entschlossenheit einer Übermacht gestellt“ habe.⁴¹

Insgesamt lieferte die Diskussion um die Bahnhoffresken eine realistische Bestandsaufnahme des damals vorherrschenden reaktionären Kulturklimas im Lande. Eine erbärmliche Rolle spielten Kärntens Politiker, die vor der „Volkswut“ verängstigt in Deckung gingen und beharrlich schwiegen, fürchteten sie doch um Wählerstimmen. Die Redaktionen der Tageszeitungen wiederum debattierten eifrig an der Sache vorbei, und anstatt eigene Standpunkte einzunehmen, ließen sie stattdessen ausführlich „Volkes Stimme“ zu Wort kommen.

Kultur und Politik fühlten sich nach wie vor der „Lobisser-Tradition“ des Landes verbunden.⁴² In seiner Eröffnungsansprache zur Lobisser-Gedächtnisausstellung in Klagenfurt 1949 würdigte Landeshauptmann Ferdinand Wedenig den verstorbenen Nazikünstler als einen Künstler, „der wie kein anderer mit der Kärntner Erde auf das innigste verbunden ist“, der „den Namen Kärntens weit über die Grenzen hinaus bekannt gemacht“ habe.⁴³ Dazu bleibt anzumerken, dass der Kärntner „Blut- und Bodenromantiker“ bis zu seinem Tode 1943 Dauergast bei den jährlich

abgehaltenen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in München war – die bayrische Hauptstadt galt damals jedoch nicht unbedingt als Ausland. „Sein Leben war ein Bekenntnis zur Familie, zur Heimat und zur Menschheit“, verkündete der Präsident des Kärntner Kunstvereines, Franz Feldner, während der damaligen Festveranstaltung, die nicht ohne heftig akklamierte Seitenhiebe auf moderne Künstler abging.⁴⁴

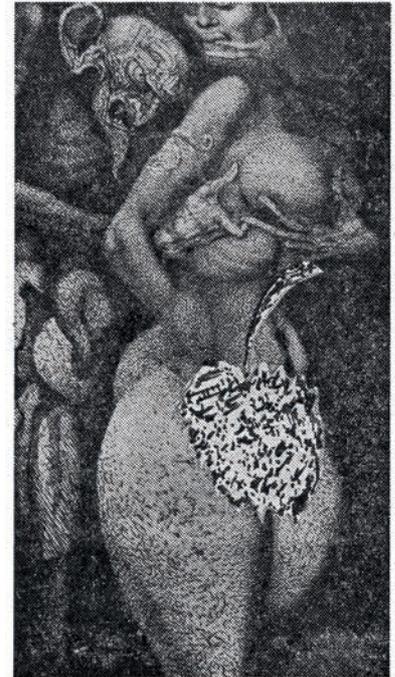
In der Regel nutzten traditionelle Künstler und Kunstrezensenten gesellschaftliche Ereignisse, wie sie z. B. Ausstellungseröffnungen darstellten, für mehr oder weniger offen vorgetragene Attacken gegen die zeitgenössische Kunst. So kündeten z. B. Hans Kleinerts Bilder von „Blumen, Rosen, Gladiolen, Tulpen, Iris, Lilien und Mohn“ im Gegensatz zum „Abartigen unserer Zeit“ von der „Schönheit und Wirklichkeit“ einer aus der Ordnung geratenen Welt.⁴⁵ Manche Kunstkritiker betrachteten ihre Lieblingskünstler als Erben von Dürer (Lobisser) und Rembrandt (Truppe), wohingegen es ihrer Meinung nach den neuen Kunstrichtungen am Handwerklichen mangelte.

1968 sorgte die Darstellung eines nackten Mädchens von Ernst Fuchs in Villach für einen veritablen kleinen Skandal. Die Aufregung rund um die Ausstellung „Pintorarium“ und die dort präsentierten Arbeiten der Maler Ernst Fuchs, Friedensreich Hundertwasser und Arnulf Rainer nahm dabei Formen einer Provinzposse an. Unmittelbar nach Ausstellungseröffnung im August 1968 ließ der damalige Kulturstadtrat, Adolf Populorum, die Schau schließen bzw. das „sittlich anstößige“ Bild „Der Tod und das Mädchen“ von Ernst Fuchs entfernen. Daraufhin kam es zum Streit mit dem Maler, der seine Exponate aus der Villacher Ausstellung zurückziehen wollte. Schließlich wurde der Konflikt unter folgender Stellungnahme des Kulturstadtrates zur Zufriedenheit aller beigelegt:

„Kulturreferent Stadtrat Populorum erklärte, von einer ‚Beschlagnahme‘ des Blattes ‚Der Tod und das Mädchen‘ sei nicht die Rede gewesen, auch eine Zensur habe man nicht beabsichtigt. Man habe das Blatt nur deshalb zurückgehalten, weil man die Bemühungen, auch in Villach Ausstellungen moderner Künstler zu zeigen, nicht unnötig durch mögliche Abwehrreaktionen belasten wollte. Solche Reaktionen seien nicht ausgeschlossen gewesen, zumal man in Villach bestrebt sei, auch möglichst viele Jugendliche in die Ausstellungen zu bringen und die Landbevölkerung der Umgebung dafür zu interessieren.“⁴⁶

Der damalige Villacher Kulturamtsleiter Adolf Scherer erinnerte sich an die Diskussionen anlässlich der „Pintorarium“-Ausstel-

lung: „Am Tag nach der Eröffnung ist der damalige Villacher Kulturstadtrat Populorum durch die Ausstellung gegangen und hat dabei ‚Jessa, was sind das für Bilder, das geht nicht, wir schließen sofort!‘ ausgerufen. Vor allem die Nacktradierungen vom Fuchs empfand er als ungebührliche Darstellungen. Es ist dann eine Tafel mit folgendem Wortlaut angebracht worden: ‚Über Anweisung des Kulturstadtrates ist die Ausstellung vorübergehend geschlossen.‘ Dann kamen die Anfragen seitens der Medien. Eine Wiener Zeitung hat unmittelbar danach einen Artikel zur ‚Vox Populorum‘ verfasst. Danach sind die Massen gekommen.“⁴⁷



Villach: Jetzt hängt das Bild

Wie gestern bereits berichtet, fand der Villacher Pintorarium-Krieg nicht statt. Stadtrat Populorum ließ gestern in aller Früh Fuchs' „Mädchen und der Tod“ (Foto) aufhängen. Das Publikum, von Anfang an interessiert, strömte nun erst recht in die Ausstellung, um zu sehen, was ihm vorenthalten worden war. Um diese Attraktion nicht zu mindern, bedient sich die KTZ des in der Kunstgeschichte seit je legitimen Feigenblattes.

Stein des Anstoßes: „Der Tod und das Mädchen“ von Ernst Fuchs.
Quelle: Kärntner Tageszeitung, 21. 8. 1968



Plakat zur umstrittenen Ausstellung „Pintorarium“, Villach, August 1968.
Foto: Heinz Peter Maya

Willfähige Künstlerinnen

Im selben Jahr würdigten die Kärntner Tageszeitungen die Ausstellungen der heimatverbundenen Malerin Gertrude Purtscher-Kallab, die mit ihren Blumen-, Tier-, Menschen- und Landschaftsdarstellungen die Kunstkritiker des Landes in ihren Bann zog. Verschwiegen wurde dabei die Rolle der Künstlerin während der NS-Zeit: Gertrude Purtscher wurde 1913 in Wien geboren und übersiedelte 1922 mit ihren Eltern nach Klagenfurt. Mit 19 Jahren trat sie der NSDAP bei. Nach dem Besuch der Akademie der bildenden Künste in Wien verbrachte sie 1937/38 einen Studienaufenthalt in den USA. Während der Zeit des Nationalsozialismus arbeitete sie als freischaffende Künstlerin, u. a. als Illustratorin der Zeitschrift „Der Heimatkreis“, die im März 1940 Briefe von Gertrude Purtscher veröffentlichte, die sie, anlässlich des „Anschlusses“ Österreichs im März 1938, aus den Vereinigten Staaten an ihre Verwandten und Freunde geschrieben hatte. Glückselig und „sehr andächtig“ feierte sie diesen zufolge in den USA die „Befreiung des geknechteten Österreich“. Zugleich empörte sie sich über eine Kunstausstellung deutscher Exilanten in New York, die sie als „übergesnappede Emigranten“ bezeichnete.⁴⁸

Nach 1945 bestritt die viel umjubelte, freischaffende Malerin ihren Lebensunterhalt u. a. als Illustratorin von Kinder- und Jugendbüchern.



Im Februar 1943 erschienen in der „Kärntner Zeitung“ Eindrücke von Gertrude Purtschers einjährigem Studienaufenthalt an der Columbia Universität in Ohio. Darin erging sie sich über die „stutzerhaft herumlaufenden Neger“ ebenso wie über die „katastrophale Unwissenheit“ der Amerikaner. Ihre rassistische und antisemitische Einstellung illustrierte sie mit zwei Zeichnungen zum „Rassengemisch in den USA“.

Quelle: Kärntner Zeitung, 15. 2. 1943

Der Anteil kunstschaftender Frauen war schon vor 1938 äußerst gering und blieb es aufgrund der NS-Frauenpolitik und -ideologie, die Frauen jedes künstlerische Potential absprach, auch weiterhin. Trotzdem waren Künstlerinnen, wenn auch in geringer Zahl, in Kärnten Teil der gesellschaftlichen Realität. Die meisten von ihnen ließen deutliche Affinitäten zu völkischen Kunstklischees erkennen, wie z. B. Luise Bestereimer, Norbertine von Breßlern-Roth, Liesl Freisinger-Wohlfahrt, Rosa Ermacora, Gabriele Murad-Michalkowski, Gertrude Purtscher oder Helene Krauss.



PORTRÄT einer jungen Negertänzerin. Der apart aufgestellte Zopf ist nicht echt. — Eine junge Frau indischer Abstammung; beim Malen des Aquarells versuchte sie die Kärntnerin zu ihrer Sekte zu „bekehren“. — Der „gute Rasta“, der sein Kopfhair mit Kubmist „pflegt“. Obwohl Analphabet, ist er keineswegs ungebildet. Sein „König“ erteilt ihm und seinen Kollegen laufend mündlichen Unterricht im Allgemeinwissen.

Anlässlich eines Jamaika-Aufenthaltes malte Gertrud Purtscher 1972 einige (exotische) Portraits von Inselbewohnern. Ihr während der NS-Zeit noch offen zutage tretender Rassismus war mittlerweile einem eurozentrischen Exotismus gewichen.

Quelle: Volkszeitung, 21. 1. 1973

Hervorzuheben bleibt die Malerin Elisabeth Guttenberg-Sterneck, die im März 1931 gegen die Diffamierung Anton Koligs wegen seiner Landhausfresken öffentlich Stellung bezog – eine beherzte Ausnahme, auch in Hinblick auf ihre männlichen Künstlerkollegen.

Epilog

Bis heute wird über die Kunst der NS-Zeit der Mantel des Schweigens gebreitet. Im Kunstbetrieb kommt sie praktisch kaum vor. Zum Teil wird der Eindruck vermittelt, als wäre zwischen 1938 und 1945 so gut wie keine Kunst produziert worden.

In Kärnten haben solche Auslassungen bis auf wenige Ausnahmen Tradition. Heimische Kulturjournalisten und Künstlerbiographen sparten die NS-Zeit geflissentlich aus – obwohl viele Künstlerinnen und Künstler schon vor dem „Anschluss“ mit den Nazis sympathisiert hatten bzw. im NS-Kulturbetrieb involviert waren. Die Biographien von Kärntens Künstlern weisen zum Teil eklatante Lücken auf, die Zeit des Nationalsozialismus ist oft keine Erwähnung wert oder bleibt nur eine Randnotiz. Vielfach jedoch werden die Verwicklungen der Künstlerinnen und Künstler mit dem NS-System anhand unterhaltsamer Anekdoten verharmlost, schöngefärbt oder durch Auslassungen verfälscht.

Die ambivalente Haltung vieler Künstlerinnen und Künstler zum Nationalsozialismus wurde bislang wenig erforscht und findet in manchen Biographien höchstens in Fußnoten Erwähnung. Die Arbeiten so mancher bildender Künstler hatten mit Propagandakunst im engeren Sinn nichts zu tun. Sie bevorzugten die Darstellung idyllischer Landschaften oder gefälliger Akte, da und dort mit systemkonformen Titeln oder Beigaben versehen. Doch auch so prägten und prägen ihre Werke die Vorstellungen und Bilder in den Köpfen der Bevölkerung. Andere bedienten alle möglichen Machthaber und politischen Systeme – wie etwa der Bildhauer Josef Dobner.

Keineswegs geht es nun darum, in den Wunden der Vergangenheit zu wühlen. Vielmehr geht es darum, sich diesen zu stellen und in offener Diskussion mit der Vergangenheit auseinanderzu-

setzen. Es gilt, die Kunst des Nationalsozialismus auch als einen Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts zu sehen, ohne dabei deren produktive Teilhabe am System zu verschweigen. Trotz einiger engagierter kulturhistorischer Beiträge ist bis heute ein grundlegendes Informationsdefizit hinsichtlich der Geschehnisse und Hintergründe der damaligen Zeit festzustellen, gepaart mit einer mangelnden Bereitschaft, den Schleier der Geschichte zu lüften und mitunter auch unliebsame Wahrheiten ans Tages-

licht zu bringen. Dabei geht es nicht darum, einzelne Künstlerinnen und Künstler zu verdammen. Sondern um Aufklärung darüber: in welcher Zeit, in welchem Umfeld, mit welchen Absichten und in Abhängigkeit von welcher Macht welche Werke entstanden sind – und wie die damaligen Künstlerinnen und Künstler daran mitgewirkt haben, die Werthaltungen eines Unrechtssystems zu transportieren.

-
- 1 Wilhelm Baum, *Kunstwerke sind Stationen auf dem Passionsweg zu einem verlorenen Paradies. Briefe und Dokumente zum Nötscher Kreis*, Klagenfurt 2004, S. 320.
 - 2 *Die Neue Zeit*, 3. 3. 1946, S. 3.
 - 3 *Die Neue Zeit*, 9. 3. 1946, S. 5.
 - 4 *Volkszeitung*, 9. 3. 1946, S. 3.
 - 5 *Volkszeitung*, 1. 12. 1946, S. 3, vgl. Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, *Der Einbruch der Moderne am Beispiel der bildenden Kunst*, in: Helmut Rimpler (Hg.), *Kärnten. Von der deutschen Grenzmark zum österreichischen Bundesland*, S. 606–632, hier: S. 616.
 - 6 *Volkszeitung*, 20. 8. 1947, S. 5.
 - 7 Vgl. Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, *Der Einbruch der Moderne*, S. 607.
 - 8 *Volkszeitung*, 20. 8. 1947, S. 5.
 - 9 *Volkswille*, 24. 8. 1947, S. 3.
 - 10 In: Kurt Faecher (Hg.), *Noch mehr. Michael Guttenbrunner. Beiträge für die Einheit I*, Wien 1985, S. 37.
 - 11 *Volkszeitung*, 8. 10. 1950, S. 5.
 - 12 Vgl. Günther Holler-Schuster, Heimo Halbrainer, *Die Ausstellung: Die Kunst der Anpassung*, in: Günther Holler-Schuster, Otto Hochreiter (Hg.), *Die Kunst der Anpassung. Steirische KünstlerInnen im Nationalsozialismus zwischen Tradition und Propaganda*, Ausstellungskatalog, Neue Galerie Graz – Universalmuseum Joanneum und stadtmuseumgraz, Graz 2011, S. 33–38.
 - 13 *Freie Stimmen*, 6. 8. 1938, S. 3.
 - 14 *Die Neue Zeit*, 23. 7. 1965, S. 7.
 - 15 *Kärntner Grenzruf*, 12. 12. 1938, S. 3.
 - 16 *Kärntner Grenzruf*, 20. 12. 1938, S. 5, vgl. Brigitta Popotnik, *Malerei in Kärnten 1938–1945. „Und die Zeit ist den Musen wirklich nicht günstig“*, Diplomarbeit, Klagenfurt 2008, S. 43.
 - 17 Zit. nach Herbert Lipsky, *Kunst einer dunklen Zeit. Die bildende Kunst in der Steiermark zur Zeit des Nationalsozialismus*, Graz 2010, S. 32.
 - 18 *Kärntner Zeitung*, 29. 1. 1943, S. 4.
 - 19 *Kärntner Zeitung*, 19. 8. 1943, S. 3.
 - 20 *Der Heimatkreis*, Jänner 1941, S. 5.
 - 21 *Der Heimatkreis*, Mai 1941, S. 11.
 - 22 Vgl. Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, *Der Einbruch der Moderne*, S. 612.
 - 23 Zit. nach Kurt Faecher (Hg.), *Noch mehr. Michael Guttenbrunner*, S. 7.
 - 24 Ebd.
 - 25 *Klagenfurter Zeitung*, 15. 7. 1950, S. 5.
 - 26 *Die Neue Zeit*, 14. 7. 1950, S. 6.
 - 27 *Volkszeitung*, 14. 7. 1950, S. 5.
 - 28 *Kärntner Tageszeitung*, 8. 6. 1986, S. 6.
 - 29 *Kärntner Tageszeitung*, 10. 2. 1987, S. 9.
 - 30 *Kleine Zeitung*, 9. 9. 1992, S. 10.
 - 31 Vgl. Christina Schedlmayer, *Die Zeitschrift „Kunst dem Volk“. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung*, Dissertation, Wien 2010, S. 38 ff.
 - 32 *Die Neue Zeit*, 1. 12. 1951, S. 6.
 - 33 *Volkswille*, 25. 11. 1951, S. 6.
 - 34 *Die Neue Zeit*, 1. 12. 1951, S. 6.
 - 35 Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997*, Köln 2000, S. 24.
 - 36 Zit. nach Edith Eva Kapeller, Giselbert Hoke und sein Arbeitstagebuch zur künstlerischen Ausgestaltung der Verabschiedungshalle am Villacher Waldfriedhof im Herbst des Jahres 1953, in: *Neues aus Alt-Villach. 51. Jahrbuch des Stadtmuseums 2014*, Villach 2014, S. 171–198, hier: S. 193.
 - 37 Zit. nach Edith Eva Kapeller, ebd., S. 195.
 - 38 Ausführlich behandelt wird das Thema in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, *Die Bahnhofsfresken in Klagenfurt von Giselbert Hoke 1949–1956*, Klagenfurt 1997.
 - 39 *Die Neue Zeit*, 20. 6. 1956, S. 6.
 - 40 *Volkszeitung*, 15. 6. 1956, S. 3.
 - 41 *Die Neue Zeit*, 9. 6. 1956, S. 6.
 - 42 *Volkszeitung*, 30. 11. 1947, S. 6.
 - 43 *Die Neue Zeit*, 3. 11. 1949, S. 4.
 - 44 Ebd.
 - 45 *Kärntner Nachrichten*, 1. 2. 1969, S. 4.
 - 46 *Kärntner Tageszeitung*, 20. 8. 1968, S. 6.
 - 47 Interview von Werner Koroschitz mit Adolf Scherer, Villach, 10. 4. 2008.
 - 48 *Der Heimatkreis*, März 1940, S. 12.

Alte Kunst in neuen Rahmen

Die Debatte über die „wahre“ Kunst war in Kärnten bereits vor 1938 von einer breiten Ablehnung gegenüber der Moderne geprägt. In den Reihen der Kritiker standen Künstler und Kunstfachleute, die die moderne Kunst als nihilistische Verfallserscheinung interpretierten, die auf die Auflösung religiöser und ethischer Werte ausgerichtet war. Zudem sahen traditionalistische Künstler im Aufkommen der Moderne ihre eigene künstlerische Bedeutung gefährdet. Bis in die 1950er-Jahre stieß die Moderne auch als Kunst im öffentlichen Raum auf massive Ablehnung, von Verschwendung der Steuergelder war dabei immer wieder die Rede. Mehrheitlich positiv waren hingegen die Reaktionen auf die antiquierten, idealisierend-naturalistischen Arbeiten alter Schule, die zum Teil noch der nationalsozialistischen Ästhetik entsprachen.

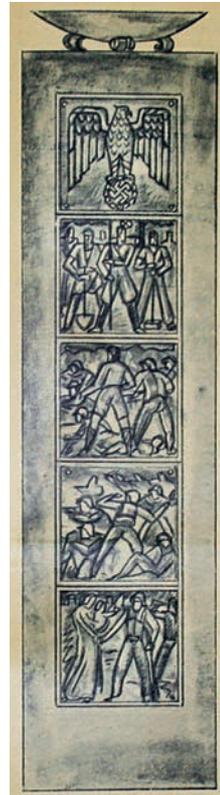
Wandmalereien an öffentlichen Gebäuden und Privathäusern mit idyllischen Heimatmotiven visualisierten, die jüngere Vergangenheit ausblendend, eine heile Welt, die offensichtlich ohne Zutun aller Beteiligten aus den Fugen geraten war. Ehemalige NS-Auftragskünstler schufen nach 1945 zäsurlos Konventionelles für den öffentlichen Raum. Bereitwillig wurde von den Entscheidungsträgern bei den Auftragsvergaben auf den überkommenen Stil einer die Kunstszene seit Jahrzehnten beherrschenden Künstlergeneration zurückgegriffen.

Kärntner Wappen statt Hakenkreuz

Otto Bestereimer (geb. 1900 in Krems/Donau; gest. 1967 in Klagenfurt) studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1931 ließ er sich mit seiner Ehefrau Luise in Kärnten nieder. Unter dem NS-Regime kam das Parteimitglied zu neuen Ehren und Aufträgen. Schon 1938 stellte er unter Assistenz von Kurt Weiß ein Sonnenuhrfresko am Nordturm des Landhauses in Klagenfurt fertig. Neben den von den Nazis gerne verwendeten Runen für Leben und Tod fand sich darauf auch die Inschrift „Es sollen die Schlechten die Guten nit knechten“ – in diesem Fall eine Anspielung auf den illegalen Kampf der Nationalsozialisten während der Zeit des Austrofaschismus.

Als Leiter des Kärntner Kunstvereines organisierte Otto Bestereimer im Juli 1943 eine Kunstausstellung in St. Veit an der Glan. Bei der Eröffnungsansprache erklärte Kreisleiter Bauer, dass die von Juden verursachte „Entartung“ in der deutschen Kunst nun ein Ende hätte. Generell bescherte Bestereimer „die Hitlerära eine kurze Konjunktur und 1942 einen neuen ‚Beruf‘, den des Kriegsmalers.“¹ Er war u. a. in Norwegen im Einsatz, wo ihm auch die künstlerische Ausgestaltung des vom Gau Kärnten finanzierten Narviker Soldatenheimes anvertraut wurde, die er gemeinsam mit seiner Frau umsetzte. Bei der „humorvollen“ Ausschmückung der Soldatenunterkunft, die jedes „Landserherz“ höher schlagen ließ, setzte Bestereimer auf Bodenständi-

ges: „Die Blumen der Heimat, Almrausch, Enzian und Edelweiß erweckte der Pinsel des Malers im hohen Norden zu blühendem Leben und natürlich fehlen nicht Dirndl und Bua und die Liebe, die das Kärntnerlied so reizvoll zu besingen weiß.“²



„Kampfmal“ für das Jauntal, entworfen von Otto Bestereimer 1938.

Quelle: Der Heimatkreis, Juni 1938

Heute steht das aus getriebenen Kupferreliefs gefertigte Kriegerdenkmal von Bestereimer in St. Margarethen ob Töllerberg/Šmarjeta. Anstatt des ursprünglichen Hakenkreuzsymbols zeigt das oberste Relief nun das Kärntner Wappen.

Foto: Werner Koroschitz

Nach 1945 wurde Bestereimer mit zahlreichen Arbeiten an öffentlichen Gebäuden in Klagenfurt beauftragt (u. a. Renner-schule, Handelskammer-Festsaal, Konzerthaus). Darüber hinaus zierte seine Kunst auch heute noch unzählige Privathäuser in Kärnten. Anlässlich der Pressekonferenz zu einer Gemeinschaftsausstellung mit Kurt Weiß verlautbarte Bestereimer 1961 vollmundig, dass er sich „nicht an die Mode-Kandare nehmen“ lasse, „da dies die Gefahr einer Vermassung“ in sich berge. Zudem war er davon überzeugt, dass sein künstlerisches Oeuvre im Gegensatz zur modernen Kunst kein „allzu schnelles Erlöschen“ wie „kurzkurvige Raketen am Himmel der Kunst“ erleiden werde.³



Sgraffito von Otto Bestereimer in der St. Magdalener Straße in Villach, 1955. Die zentral positionierte Familie ist links von der Ruine einer Wohnanlage, rechts von neu errichteten Einfamilienhäuschen flankiert. Es handelt sich um eine häufig umgesetzte Symboldarstellung der Nachkriegszeit. Die Bildsprache ist schwerfällig, die Botschaft der klobig und erdverbunden dargestellten Familie eindeutig: Die schwer getroffene österreichische Nachkriegsgesellschaft schreitet, unter Einbeziehung der ehemaligen Nationalsozialisten, mit vereinten Kräften über die Trümmer des Krieges hinweg in eine verheißungsvolle Zukunft. Fragen nach den Ursachen der Zerstörungen werden nicht gestellt.
Foto: Werner Koroschitz

Öffnung statt Bollwerk

Nach dem Zweiten Weltkrieg förderten die ÖBB die künstlerische Gestaltung der durch Bomben zerstörten, wieder aufzubauenenden Bahnhöfe. Die Fresken des Villacher Hauptbahnhofs waren in traditionellem Stil einem allgemein verständlichen Topos gewidmet: Villach als Tor zum Süden. Wohingegen noch wenige Jahre zuvor die Devise „Kärnten, deutsches Bollwerk gegen den Süden“ dominiert hatte. Die Entwürfe Karl Bauers wurden gemeinsam mit Heinrich Ebner und Utho Christl sowie unter Mit-hilfe von Kurt Weiß umgesetzt und im November 1949 enthüllt. Die politische Vergangenheit der ausführenden Künstler war bei der Auftragsvergabe kein Thema. Die beiden riesigen, je sechs Meter langen und vier Meter hohen Wandgemälde stellten in überholter Manier den Verkehrsknotenpunkt Villach als Schnittpunkt zwischen Nord und Süd, zwischen Österreich und Italien dar – auf eine Bezugnahme auf das damalige Jugoslawien wurde vermutlich aufgrund ideologischer Motive verzichtet. Die Passanten bekamen dabei Klischeehaftes zu sehen: Holzknechte, Sennerinnen, Korbträgerinnen und Jäger auf der einen, eine Gondel, Orangenpflückerinnen und klassizistische Frauengestalten auf der gegenüberliegenden Seite.

Karl Bauer (geb. 1905 in Graz; gest. 1993 in Klagenfurt) übersiedelte mit seiner Familie 1908 nach Kärnten. Nach dem Studium an der Akademie der bildenden Künste unterrichtete er zunächst in Wien. 1935 kehrte er nach Klagenfurt zurück, wo er der illegalen NSDAP beitrug und bei der Herstellung illegaler NS-Kampfschriften mitarbeitete. Daneben hatte er die Leitung der nationalsozialistischen Betriebszelle im Kunstverein für Kärnten inne. Um einer Verhaftung zu entgehen, flüchtete Bauer im März 1936 nach München.⁴ Nach seiner Rückkehr wirkte er von 1939 bis 1942 als Kunsterzieher an der Oberschule in Klosterneuburg. Als Dank für seine Treue während der illegalen Zeit wurde er mit dem Titel „Studienrat“ belohnt.⁵



Die Fresken von Karl Bauer, Heinrich Ebner, Kurt Weiß und Utho Christl in der Eingangshalle des Villacher Hauptbahnhofs wurden 1949 der Öffentlichkeit präsentiert.
Foto: Werner Koroschitz



Fresken von Karl Bauer, Heinrich Ebner, Kurt Weiß und Utho Christl in der Eingangshalle des Villacher Hauptbahnhofs, 1949.
Foto: Werner Koroschitz

Nach seiner Heimkehr aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft ließ er sich als freiberuflicher Maler und Graphiker wieder in Kärnten nieder, wo er mit zahlreichen öffentlichen und kirchlichen Aufträgen bedacht wurde und wo er „mit reinen, kräftigen Farben die traditionelle Malerei des Landes fortsetzte“.⁶ Das konservative Kunstverständnis Bauers bekam Hans Staudacher anlässlich einer in den unmittelbaren Nachkriegsjahren organisierten Ausstellung des Kunstvereines zu spüren, als Bauer Staudachers tachistische Arbeiten mit dem Hinweis ablehnte, dieser möge „erst einmal etwas lernen“.⁷



Eines der Mosaik von Karl Bauer für den aus mehreren Stationen bestehenden Kreuzweg der Landesgedächtnisstätte am Kreuzbergl in Klagenfurt, 1959.
Bauer bediente sich bei der Gestaltung des Kreuzweges der christlichen Symbolik und setzte dabei die Passion Jesu mit dem Tod des „einfachen Soldaten“ gleich. Für das Gedenken an die Opfer nationalsozialistischer Gewalt blieb kaum Platz.
Foto: Werner Koroschitz

Heinrich Ebner (geb. 1911 in Klagenfurt; gest. 1998 in Velden/Wörthersee) war 1936 eines der Gründungsmitglieder der gänzlich nationalsozialistisch orientierten künstlerischen Interessensgemeinschaft „Kärntner Werkhütte“. Während der NS-Zeit avancierte er zum Referenten der „Reichskammer für bildende Künste“, die das Ihre zur Gleichschaltung von Kunst und Gesellschaft während der NS-Zeit beitrug.⁸

Zur Jahreswende 1940/41 versammelten sich vierzig bildende Künstler des Landes, um auf der Gauschulungsburg Heroldeck bei Millstatt an der ideologischen Ausrichtung für den zukünftigen Aufbau des Deutschen Reiches mitzuwirken. Indoktrinierungsarbeit leisteten u. a. die Parteimitglieder und Künstler Heinrich Ebner, Eduard Manhart und Franz Rieß.⁹

Kurzfristig stand Ebner auch dem Kunstverein für Kärnten vor. Während seines Kriegsdienstes wurde der Kunsterzieher zwei Jahre lang als Kriegsmaler der deutschen Luftwaffe zugeteilt. Dabei bot sich ihm die Möglichkeit, sich auf dem Gebiet der künstlerischen Wandgestaltung „weiterzubilden“, indem er neben Bremen und Berlin auch im von der deutschen Wehrmacht besetzten Athen Wandgemälde schuf.¹⁰

In der Nachkriegszeit wurde Ebner mit privaten und öffentlichen Aufträgen überhäuft, darüber hinaus schuf er zahlreiche Werbe-graphiken, u. a. für die Fremdenverkehrsgemeinde Velden am Wörthersee oder das Werbeplakat für den Villacher Kirchtag. 1954 kandidierte Ebner erfolgreich bei der Gemeinderatswahl als Spitzenkandidat der „Veldener Liste“, einem Parteienbündnis aus ÖVP und FPÖ. Von 1954 bis 1964 bekleidete er das Amt des Veldener Bürgermeisters.



Ein nicht nur während der NS-Zeit von Kärntner Künstlern überstrapaziertes Thema war die „Kärntner Volksabstimmung“. Das Gemälde von Heinrich Ebner aus dem Jahr 1940 wurde vom „Volksbund für das Deutschtum im Ausland“ angekauft und als Reproduktion in einer Auflage von fünf Millionen Stück an sämtlichen Schulen des Reiches verteilt.
Foto: Verein Industriekultur und Alltagsgeschichte

Utho Christl (geb. 1919 in Treffen; gest. 1955 in Wien) absolvierte von 1939 bis 1942 die Akademie der bildenden Künste in Wien. Nach 1945 arbeitete er als Kunsterzieher in Klagenfurt.

Kurt Weiß (geb. 1895 in Laa/Thaya; gest. 1966 in St. Kanzian) war als Kunsterzieher in Wien tätig. Ab 1937 unterrichtete er an der Meisterschule des österreichischen Malerhandwerks und wurde mit Wirkung vom 20. April 1942 per Dekret zum Studienrat ernannt. Weiß arbeitete immer wieder im elterlichen Haus am Klopeiner See und war seit 1935 Mitglied des Kärntner Kunstvereines. Während der Zeit des Nationalsozialismus betätigte sich Weiß u. a. als Auftragskünstler.

Nach Kriegsende wurde Weiß mit Berufsverbot belegt, unterrichtete aber bald wieder als Kunsterzieher in Baden bei Wien. 1955 wurde ihm die Goldene Ehrennadel der Republik Österreich überreicht. Das FPÖ-Organ „Kärntner Nachrichten“ würdigte Weiß 1971 als Südkärntens „Grenzlandmaler“, der die Moderne längst schon als Lüge und „Kunst der Scharlatane“ entlarvt hatte.¹¹



1939 wurde das Monumentalgemälde „Kärnten frei und ungeteilt“ von Kurt Weiß anlässlich der Ausstellung „Kärntner Freiheitskämpfer“ in Berlin gezeigt.

Foto: Verein Industriekultur und Alltagsgeschichte

Demokraten statt Diktatoren

Gustinus Ambrosi (geb. 1893 in Eisenstadt; gest. 1975 in Wien) hatte keine Berührungängste gegenüber Diktatoren: Mitte der 1920er-Jahre portraitierte er den italienischen „Duce“ Benito Mussolini, 1933 den faschistischen Reichsverweser Ungarns, Nikolaus Horthy, ebenso schuf er eine Marmorbüste des 1934 ermordeten österreichischen Kanzler-Diktators Engelbert Dollfuß. Seit der Habsburger Monarchie fand der wandlungsfähige Bildhauer immer wieder den Kontakt zu den jeweils neuen Machthabern.

Unmittelbar nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich beantragte er die NSDAP-Mitgliedschaft. In seinem Antrag auf Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer hielt der Bildhauer und Schriftsteller dezidiert fest, dass er nach 1933 nichts geschrieben habe, da er mit der „jüdischen Presse nichts zu tun haben wollte“.¹² Zu seinen Auftraggebern und Protegés zählten Generalbauinspektor Albert Speer und Adolf Hitler höchstpersönlich, der ihn als einen der „befähigsten Bildhauer Deutschlands“ bezeichnete. Ambrosi wurde mit prestigeträchtigen Staatsaufträgen für die Neue Reichskanzlei in Berlin, Albert Speers Paradeprojekt und die erste Manifestation von Adolf Hitlers Traum von „Germania“, bedacht.¹³ Daneben statteten ihn seine Fürsprecher auf höchster Ebene mit Auftragsarbeiten für das geplante Führermuseum in Linz aus. Diese wurden jedoch wie so viele andere Projekte aufgrund der Kriegereignisse nicht realisiert. Treffend umriss Ambrosi seine Rolle als Nazikitschkünstler: „(...) der Generalbauinspektor Prof. Speer brauchte mich zum Glück als Dekorationsbildhauer“.¹⁴

Ebenso schnell, wie Ambrosi den politischen Schwenk vom Dollfuß-Bewunderer zum NSDAP-Schützling vollzog, glückte ihm die Entnazifizierung nach 1945. Schon im Juni 1945 schickte er an die Österreichische Staatskanzlei ein „vorsorgliches Ansuchen um Dispens von der Registrierungspflicht“ als ehemaliges NSDAP-Mitglied. Er betonte „immer ein begeisterter Österreicher“ gewesen zu sein und dass ihn sein Schwiegervater bei der NSDAP angemeldet habe. Er selbst habe dann nur auf Drängen seiner Frau die Mitgliedschaft unterschrieben, die überdies bis 1942 die Mitgliedsbeiträge bezahlt habe.

Die Staatskanzlei zeigte sich schließlich überzeugt und entschied im September 1945, dass er der „NSDAP weder als Mitglied noch als Anwärter angehört“ habe.¹⁵ Fortan entwarf Ambrosi Büsten, Statuen und Portraits prominenter Politiker der Zweiten Republik, darunter Karl Renner, Leopold Figl und Julius Raab. Neben einflussreichen Unternehmern saß ihm auch der eine oder andere Papst Modell.

Ambrosi wandte sich nach 1945 mit aller Vehemenz gegen die Moderne, wie seine Attacken gegen die von Giselbert Hoke 1956 geschaffenen Bahnhoffresken in Klagenfurt unter Beweis stellen. „Heute gelten Schnulzensänger und Kunstfalotten mit ihrem ganzen Mist und üblen Anhang bei Presse, Rundfunk und so weiter als Götter. Dieser ganze Aushub aus der Gosse wird einmal liquidiert, denn die Zeit arbeitet daran, dass immer doch nur alles Echte und Gute übrig bleibt. (...) Die Fresken im Klagenfurter Bahnhof, die von allen mir bekannten Kunstfreunden als Mist

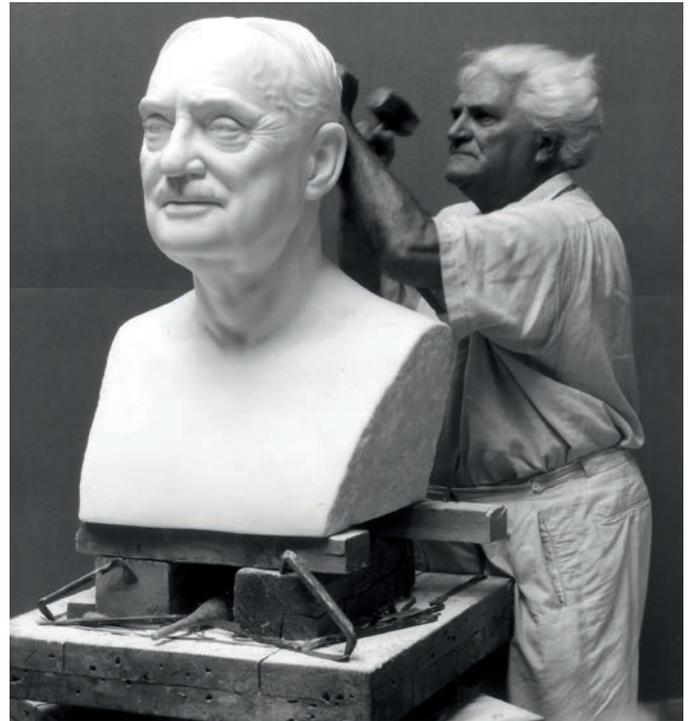


Mussolini-Büste von Gustinus Ambrosi, um 1925.
Foto: Werner Koroschitz

und Schund bezeichnet werden, sind ja genügend Anschauungsunterricht, wohin wir schon gelangt sind“, schrieb Ambrosi im April 1960 an seinen Freund Jakob Clementschitsch in Villach.¹⁶ In einem Brief an Villachs Bürgermeister Gottfried Timmerer vom Juli 1960 ereiferte sich Ambrosi erneut gegen die Vertreter der modernen Kunst und bezeichnete diese als „volksfremde Hirnjongleure“ und weiter: „Die Modernität erzeugt Massenramschrindigkeit und offensichtlichen Bluffes. Schon der nächsten Generation wird all das im Magen liegen, was man hier aufoktroziert bekommt.“¹⁷

Nach dem Ableben des Bundespräsidenten Adolf Schärf 1965 erhielt der anpassungsfähige Bildhauer von der Stadt Villach den Auftrag, eine Büste des beliebten Staatsmannes anzufertigen. In mehreren Briefen an das Villacher Stadtoberhaupt ereiferte sich Ambrosi gegen die Moderne. Nebenbei rühmte er sich intimer Freundschaften mit bedeutenden Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur.

Vor der Überstellung der Schärf-Büste von seinem Wiener Atelier an den Bestimmungsort in Warmbad-Villach berichtete der Bildhauer dem Villacher Bürgermeister im Brustton der Überzeugung über den Besuch einer Wiener Kulturdelegation: „Gestern waren die Herren und Damen vom Wiener Städtischen Kulturamt unter Führung der Frau Leiterin des Kultur- und Volksbildungs-Magistrates, Frau Stadtrat Gertrude Sandner in meinem Atelier, das Dr.-Schärf-Conterfei in Überlebensgröße in Marmor zu besichtigen, und alle waren entzückt und die Frau Stadtrat hat ein „Ach“ laut gesagt ... (Sie können sie am Telefon fragen).“¹⁸



Gustinus Ambrosi arbeitet an der für Villach bestimmten Schärf-Büste, Wien 1965/66.
Foto: Museum der Stadt Villach

Über den bevorstehenden Kunsttransfer von Wien in die Draustadt unterrichtete Ambrosi den Bürgermeister wie folgt: „Ich bringe das Denkmal selber nach Villach, fahre als Generalissimus selber am Lastauto, damit die lieben Leute sich nicht betrinken. Die Stadt Villach kann ruhig schlafen, da der Ambrosi alles dirigiert.“¹⁹

Das von Ambrosi geschaffene Schärf-Denkmal wurde im Herbst 1966 im Warmbader Kurpark feierlich enthüllt. Im Vorfeld hatte der Komponist und Dirigent Robert Stolz der Stadt Villach dazu gratuliert, dass sie „dem größten lebenden österreichischen Bildhauer, Gustinus Ambrosi, dieses Monument in Auftrag gegeben hat“.²⁰ Im selben Jahr wurde in Wien die von der FPÖ unterstützte „Liga gegen entartete Kunst“ ins Leben gerufen, die lautstark gegen das von Alfred Hrdlicka entworfene Renner-Denkmal an der Ringstraße protestierte. Ambrosi seinerseits diffamierte den Wotruba-Schüler als „Sudler“. Das Raab-Denkmal von Toni Schneider-Manzell beim Wiener Volksgarten erregte ebenso seinen Zorn, was er damit kommentierte, dass „Leute, die nicht zur Kunst prädestiniert sind, heute obenan“ wären.²¹

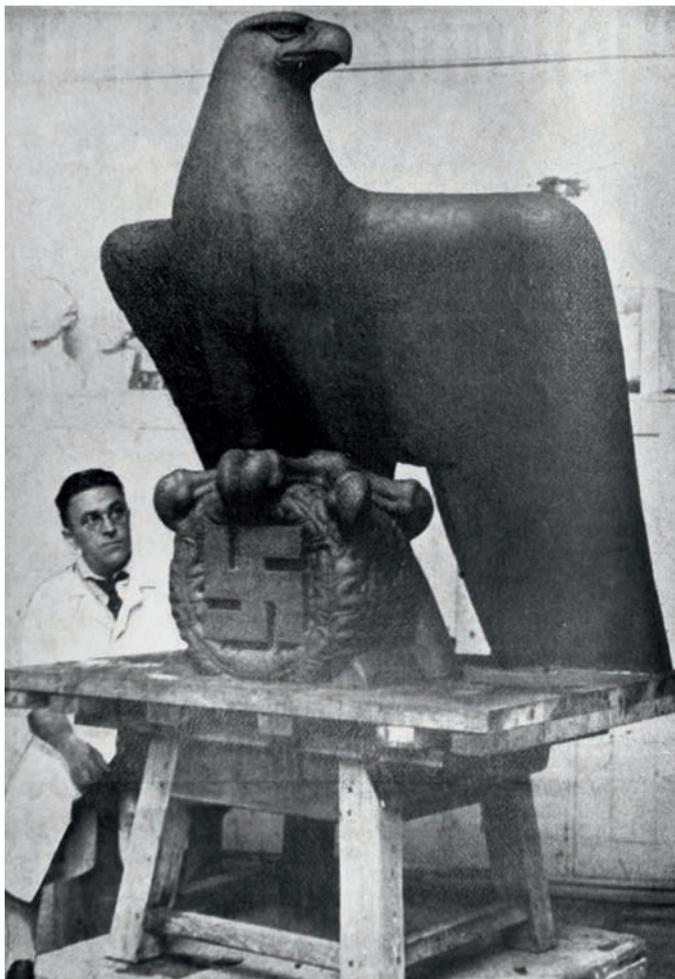
Maria statt Gauleiter

Josef Dobner (geb. 1898 in Tachau/Tschechien; gest. 1972 in Villach) studierte von 1919 bis 1922 Bildhauerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1935 trat der bis dahin freischaffende Künstler die Professur an der Fachschule für Holz- und Steinbildhauerei Villach an, die er bis 1945 innehatte.

Dobner war bereits 1932 der NSDAP beigetreten und hatte nach dem Verbot der Partei 1933 nach eigener Aussage als Gruppen-

führer „tatkräftig am Aufbau der illegalen Zelle des Nationalsozialistischen Lehrerbundes an seiner Schule mitgewirkt“.²² „Als kriegsfreiwilliger Frontkämpfer und Künstler habe ich immer nach der richtigen deutschen Idee und Volksgemeinschaft gestrebt, diese habe ich schon bald in der Hitlerbewegung, im deutschen Nationalsozialismus erkannt und bin mit tiefster Überzeugung Nationalsozialist“, schrieb Dobner in seinem 1938 angefertigten Lebenslauf.²³ Zum Dank wurde der „alte Kämpfer für die Ostmark“ nach der Annexion Österreichs im März 1938 zum kommissarischen Kreiskulturleiter für Villach berufen.

Dobner zählte zu den bevorzugten Bildhauern der Kärntner Nationalsozialisten. Neben Hitlerbüsten schuf er auch das Grabmal sowie ein Portrait des verstorbenen Gauleiters Hubert Klausner. „Das Bestreben Professor Dobners geht dahin, alles Fremde fernzuhalten, die Kunst zu pflegen, die wirklich aus dem Kärntner Boden wächst“, so eine Würdigung des Nazibildhauers in der Kärntner Zeitschrift „Der Heimatkreis“.²⁴ Vom NS-Regime wurde Dobner auch mit der Anfertigung verschiedener Paracelsusbüsten beauftragt, um derart das Gedenken an den Mediziner für ihre völkische Ideologie zu missbrauchen.



Josef Dobner im Atelier mit dem Entwurf des Denkmals für den verstorbenen Gauleiter Hubert Klausner, 1940.

Quelle: Der Heimatkreis, Dezember 1940

Dobner war wegen seiner NS-Vergangenheit von 1945 bis 1947 interniert. Nach seiner Rückkehr aus dem Internierungslager wurde er von der Stadt Villach mit der Anfertigung eines Denkmals am Waldfriedhof beauftragt. Bereits am 8. Mai 1946 hatte der Villacher Gemeinderat einstimmig die Errichtung eines Befreiungsdenkmales in Villach beschlossen. „Dieses Denkmal soll der Ausdruck der Stadt Villach für alle im Kampfe um die österreichische Freiheit und ein unabhängiges Österreich gefallenen Helden und Opfer unserer Stadt sein“, hieß es im diesbezüglichen Antrag.²⁵

Bald schon wurde der Plan zur Errichtung eines Befreiungsdenkmales zugunsten eines „Ehrenmales für alle Toten der Stadt im Zweiten Weltkrieg“ fallen gelassen, wie dies auch die Ausführungen Dobners bestätigten, der nach der Heimkehr aus dem Entnazifizierungslager bei Villachs Bürgermeister Viktor Petschnik vorstellig wurde: „Als ich mich nach meiner Heimkehr im Jahre 1947 bei Herrn Bürgermeister, Nationalrat Petschnik vorstellte und ihm meine Dienste für die Stadt Villach als Bildhauer anbot, teilte er mir mit, daß die Absicht besteht, ein Ehrenmal für alle Toten der Stadt im letzten Weltkrieg zu errichten. Herr Bürgermeister Petschnik sagte mir, dieses Ehrenmal sei in der Idee so gedacht, daß damit die Opfer des Freiheitskampfes, die Opfer an der Front und in der Heimat, in einer würdigen plastischen Darstellung so geehrt werden, daß auch der einfache Mensch, ein altes Mütterl, bei diesem Ehrenmal ihre Andacht finden kann und niemand in seinem Empfinden verletzt wird.“²⁶

Nicht mehr die Erinnerung an die Leistungen des österreichischen Freiheitskampfes sollte im Vordergrund stehen, sondern die große Opfergemeinschaft, die die gefallenen Kämpfer an der Front – einschließlich der Kriegsverbrecher – ebenso umfasste wie die zu Hause Umgekommenen. Unter Ausblendung der NS-Barbarei lieferte Dobner daraufhin marienähnliche Denkmalsentwürfe, die den Blick auf Fragen nach individueller Schuld und politischer Verantwortung verstellten. Mit der trauernden Mariengestalt konnte letzten Endes eine weitgehende Entpolitisierung des Gedenkens umgesetzt werden. Enthüllt wurde das „bodenständige“ Denkmal am 11. Oktober 1953 auf dem Villacher Waldfriedhof.

Die Inschrift am Denkmal lautete: „Allen Opfern der Stadt Villach im Zweiten Weltkrieg zum Gedenken“. Die „Neue Zeit“ dankte dem Bildhauer Josef Dobner, der „der Trauer und dem Schmerz für die gefallenen Söhne der Heimat und aller übrigen Opfer des Krieges und einer erbarmungslosen Zeit Ausdruck verliehen“ hatte.²⁷ Vom antifaschistischen Befreiungskampf war keine Rede mehr, ebenso wenig wie von der politischen Verstrickung des umworbenen Bildhauers.

1953 enthüllte der Villacher Bürgermeister Jakob Sereinigg eine weitere Paracelsusbüste, die abermals Josef Dobner geschaffen hatte. Seinen Lehrberuf an der Kunsthandwerkerschule konnte Dobner nicht mehr aufnehmen, da diese nach 1945 geschlossen worden war.

Fragen nach Dobners nationalsozialistischer Gesinnung wurden bis in die jüngste Vergangenheit nicht gestellt. Als Bildhauer „der



Schönheit und der Würde“ würdigte in die „Volkszeitung“ noch 1962, als einen „volkstümlichen Künstler“, der „unserem Lande zur Ehre“ gereicht.²⁸

Selbst dem Museum der Stadt Villach war anlässlich einer im Jahr 2000 gezeigten Ausstellung über Leben und Werk des Künstlers Dobners Rolle als illegaler Nazi und nationalsozialistischer Auftragskünstler nicht mehr wert als eine Fußnote in der Begleitbrochure. Der zufolge soll der Bildhauer der NS-Kunstideologie gegenüber zeitlebens distanziert geblieben sein.²⁹

Sepp Dobner in seinem Villacher Atelier mit dem Entwurf für das Denkmal am Waldfriedhof, Oktober 1952.

Die 1946 vom Villacher Gemeinderat einstimmig beschlossene Errichtung eines Denkmals für die „im Kampfe um die österreichische Freiheit und ein unabhängiges Österreich gefallenen Helden und Opfer unserer Stadt“ wandelte sich bis zur Enthüllung im Oktober 1953 zu der eines Ehrenmals „allen Toten der Stadt Villach im Zweiten Weltkrieg zum Gedenken“.

Foto: Verein Industriekultur und Alltagsgeschichte

„Allen Toten der Stadt Villach im Zweiten Weltkrieg zum Gedenken“, Denkmal am Waldfriedhof in Villach.

Foto: Werner Koroschitz

- 1 Kleine Zeitung, 15. 2. 1980, S. 9.
- 2 Kärntner Zeitung, 24. 12. 1942, S. 9.
- 3 Volkszeitung, 5. 2. 1966, S. 15.
- 4 Karl Bauer, Personal-Fragebogen der NSDAP Kreis Klagenfurt, 17. 5. 1938. ÖStA, AdR Zivilakten, BMI/Gauarchiv, Zl. 38631.
- 5 Politische Beurteilung Karl Bauers durch die NSDAP München, 7. 7. 1939, BA Berlin, R 9361-II/50076.
- 6 Kleine Zeitung, 10. 2. 1975, S. 12.
- 7 Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, Der Einbruch der Moderne am Beispiel der bildenden Kunst, in: Helmut Rimpler (Hg.), Kärnten. Von der deutschen Grenzmark zum österreichischen Bundesland, S. 606–632, hier: S. 616.
- 8 Vgl. Arnulf Rohmann, Duldsam und geduldet. Die Kärntner Moderne und die Diktaturen, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Bd. 1, Wien 1994, S. 452–463, hier: S. 460.
- 9 Kärntner Grenzruf, 30. 12. 1940, S. 5.
- 10 Veldner Zeitung, 15. 9. 1981, S. 21
- 11 Kärntner Nachrichten, 18. 9. 1971, S. 4.
- 12 Gustinus Ambrosi, Antrag auf Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer, Wien, 18. 9. 1938, BA Berlin, R 9361-V/12574.
- 13 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Daniela Zyman, Eva Wilson (Hg.), Gustinus Ambrosi. Eine erweiterte Biografie, Wien 2012, S. 3.
- 14 Oliver Rathkolb, Gustinus Ambrosi, in: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Daniela Zyman, Eva Wilson (Hg.), Gustinus Ambrosi. Eine erweiterte Biografie, Wien 2012, S. 21–45, hier: S. 21.
- 15 Peter Autengruber, Birgit Nemeč et al. (Hg.), Umstrittene Wiener Straßennamen. Ein kritisches Lesebuch, Wien 2014, S. 266.
- 16 Brief von Gustinus Ambrosi an Jakob Clementschitsch, Wien, 12. April 1960, Museum der Stadt Villach, Schachtel: Stadt Villach ab 1946.
- 17 Brief von Gustinus Ambrosi an Bürgermeister Gottfried Timmerer, Wien, 27. Juli 1960, Museum der Stadt Villach, Schachtel: Stadt Villach ab 1946.
- 18 Brief von Gustinus Ambrosi an Jakob Clementschitsch, Wien, 20. Juni 1966, Museum der Stadt Villach, Schachtel: Stadt Villach ab 1946
- 19 Ebd.
- 20 Telegramm von Robert Stolz an Bürgermeister Gottfried Timmerer, Wien, 1. 8. 1966, Museum der Stadt Villach, Schachtel: Stadt Villach ab 1946.
- 21 Zit. nach Oliver Rathkolb, Gustinus Ambrosi, a. a. O., S. 39.
- 22 Josef Dobner, Personal-Fragebogen der NSDAP Ortsgruppe Villach Süd, 14. 5. 1938. ÖStA, AdR Zivilakten, BMI/Gauarchiv, Zl. 334710.
- 23 Lebenslauf Josef Dobner, BA Berlin, R 4901-17038.
- 24 Der Heimatkreis, Dezember 1940, S. 6.
- 25 Niederschrift über die Festsitzung des Gemeinderates anlässlich der ersten Wiederkehr des Befreiungstages am 8. 5. 1946, S. 3. Ausführlich beschäftigt mit der Geschichte des Denkmals am Waldfriedhof hat sich: Lisa Rettl, Opfergedenken und -denkmäler in der Zweiten Republik. Am Beispiel der Stadt Villach, in: Werner Koroschitz, Lisa Rettl, „Heiß umfahdet, wild umstritten ...“ Geschichtsmymen in Rot-Weiß-Rot, Klagenfurt/Celovec 2005, S. 155–187.
- 26 Zit. nach, Lisa Rettl, Opfergedenken und -denkmäler in der Zweiten Republik, S. 160.
- 27 Die Neue Zeit, 12. 10. 1953, S. 3.
- 28 Volkszeitung, Kulturbeilage, 9. 6. 1962, S. 1.
- 29 Skulptur und Portrait, Der Bildhauer Sepp Dobner (1898–1972), hg. vom Museum der Stadt Villach, Villach 2000, S. 11.

Verbannt in den finstersten Winkel

Die Strategien der bildenden Künstler im Umgang mit dem NS-Regime waren vielfältiger Natur. Die absolute Kontrolle der künstlerischen Produktionsmittel und des Kunstmarktes durch die nationalsozialistischen Machthaber machte die Kunstschaffenden erpress- bzw. korrumpierbar. Einige von ihnen kollaborierten bereitwillig mit dem System, andere passten sich an oder beschritten den Weg der „inneren Emigration“. Subversive Reaktionen seitens der Künstler waren nicht selten mit regimekonformem Verhalten verknüpft. Nach 1945 war und ist es kein Leichtes, die unterschiedlichen Spielarten künstlerischer und politischer Widerständigkeit zu benennen, zumal sie mittels Rechtfertigungs- und Tarnstrategien häufig in Form von Anekdoten ins Feld geführt wurden.

Einige wenige Künstler entzogen sich dem Nationalsozialismus durch Emigration, andere fielen dem Schreckensregime zum Opfer. So wurde der Maler Stefan Pichler wegen Desertion einer Strafkompagnie zugewiesen und kam dabei 1944 ums Leben. Der Klagenfurter Künstler und Fotograf Walter Tollinger wurde 1944 wegen regimekritischer Äußerungen in der Justizanstalt Graz hingerichtet.

Sebastian Isepp flüchtete ebenso wie sein Malerfreund Gerhart Frankl 1938 nach London, wohin sich 1939 auch der Kunsthistoriker und ehemalige Landeskonservator von Kärnten, Otto Demus, in Sicherheit bringen konnte. Demus' Umgang mit Juden sowie sein Kunstverständnis entsprachen nicht den Gepflogenheiten der Nazis, weshalb ihn das NS-Regime Anfang Jänner 1940 zum „Staatsfeind“ erklärte.¹

Ein weiterer Maler, der mit seiner Familie rechtzeitig der Naziverfolgung entkommen konnte, war Erich Loewe, Weltbürger und Gutsbesitzer in Heiligengestade am Ossiacher See.

Erich Loewe (geb. 1892 in München; gest. 1967 in Vancouver) studierte an der Universität München Philologie, in Rom und Paris Kunstgeschichte und war Mitarbeiter als Archäologe bei den Ausgrabungen in Ninive, Bagdad und Babylon.² Im Ersten Weltkrieg war Loewe als deutscher Nachrichtenoffizier in der Türkei im Einsatz.

1923 erwarb er das Gut „Berghof“ in Heiligengestade am Ossiacher See, das sich wenige Jahre zuvor im Besitz von Alban Berg befunden hatte. Unter Erich Loewe und seiner lebenswürdigen Ehefrau Luise entwickelte sich der Berghof zu einem Künstlerzentrum, wo sich Maler, Schriftstellerinnen und Musiker einfanden. „Die Loewe-Mädels“ Irmgard und Roswitha wurden 1925 und 1926 in Villach geboren. Irmgard und Roswitha besuchten die Volksschule Sattendorf, danach das Peraugymnasium in Villach.

Neben der Landwirtschaft nahm Erich Loewe gemeinsam mit seinem Bruder Adolph die von ihnen neu eingerichtete Holzwaren- bzw. Schuhleistenfabrik in Heiligengestade in Betrieb. Die

umgebaute Dienstwohnung der Fabrik stand in den kommenden Jahren Alban Berg als Urlaubsdomizil zur Verfügung, wo er u. a. an seiner Oper „Lulu“ arbeitete.

Im Sommer 1928 schwärmte der Komponist in einem Brief an seinen väterlichen Freund Arnold Schönberg über die Vorzüge seines Arbeitsplatzes am Ossiacher See: „Wir haben nahe vom See ein recht komfortables Häuschen ganz für uns allein (elektrisches Licht, Telephon, fließendes Wasser). Ich kann ohne zu stören u. ohne gestört zu werden am gemieteten Piano arbeiten u. wir sind dem Berghof u. seinen derzeitigen liebenswürdigen Besitzern u. den sonstigen Seehotels (auch durch Autobusse u. Motorboote) nahe genug, um uns nicht wie in einer Wildnis einsam zu fühlen.“³



*Alban und Helene Berg mit Luise Loewe und ihren beiden Töchtern Irmgard und Roswitha, Heiligengestade, um 1930. Die Familien Berg und Loewe verband eine innige Freundschaft.
Foto: Fred Heep, Vancouver*

Loewe war selbst bildender Künstler und Mitglied des Kärntner Kunstvereines. Bei der 50. Ausstellung des Kunstvereines 1937 wurden seine Arbeiten laut „Kärntner Nachrichten“ in den „finstersten Winkel“ verbannt. Die prominenten Plätze hatte sich Kärntens nationalsozialistisch gesinnte „Kunstelite“ gesichert. Während Erich Loewe von den Nationalsozialisten wegen seiner jüdischen Herkunft im Konzentrationslager Dachau interniert worden war, mussten seine Frau Luise und die beiden Töchter die Zerstörungswut des Nazi-Mobs während des Novemberpogroms 1938 über sich ergehen lassen. Das Anwesen wurde demoliert, die gesamte Wohnungseinrichtung, darunter wertvolle Kunstgegenstände, zerstört und zum Teil in den See geworfen: „Mit Bajonetten haben die Nazis sämtliche Fauteuils aufgeschlitzt, den wunderschönen Glasschrank haben sie umgeworfen! Fürchterlich, fürchterlich, wie die Nazis da gewütet haben.“⁴



*Einzelausstellung von Erich Loewe in Villach, 1937. Loewes Töchter Irmingard und Roswitha helfen beim Aufbau der Ausstellung und tragen ein Gemälde ihrer Großeltern an die dafür vorgesehene Stelle.
Foto: Fred Heep, Vancouver*

Nachdem Erich Loewe, mit der Auflage, das Land so schnell wie möglich zu verlassen, aus dem Konzentrationslager entlassen worden war, gelang ihm mit seiner Familie die Flucht nach Kanada. Dort fand er vorerst Arbeit in einer Wollspinnerei in Vancouver. Trotz der ungewohnten Arbeit, mit der er den Lebensunterhalt der nunmehr völlig mittellosen Familie bestritt, widmete er sich weiterhin der bildenden Kunst. Seine Werke waren hauptsächlich in den Galerien und Museen in British Columbia zu sehen. Ab Mitte der 1950er-Jahre gab er, mit großer Leidenschaft, körperlich beeinträchtigten Jugendlichen Kunstunterricht und vermittelte ihnen u. a. die Technik der Mundmalerei. Nach Loewes Tod verblieb keines seiner Gemälde in Familienbesitz, ein Gutteil seiner Arbeiten befindet sich heute in privaten Sammlungen in British Columbia. Von den Enkeln Erich Loewes, Fred und Stephan Heep, wurden dankenswerterweise Reproduktionen seiner Arbeiten zur Verfügung gestellt.



*Erich Loewe in seinem Atelier in Vancouver, um 1950.
Foto: Fred Heep, Vancouver*

1 Vermerk zu Dr. Otto Demus, 4. 1. 1940. ÖStA, AdR Zivilakten, BMI/Gauarchiv, Zl. 3562.

2 Vancouver Art Gallery (Hg.), Erich Loewe, February 8th to February 27th, 1949.

3 Zit. nach Juliane Brand/Christoph Hailey/Andreas Meyer (Hg.), Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Bd. 2, 1918–1935, Mainz 2007, S. 328.

4 Telefoninterview von Werner Koroschitz mit Roswitha Kubin, Heiligengestade, 19. 11. 2013.