

Verdrängt, vergessen, verfälscht und verleugnet: Die NS-Kunst in der Region Trier am Beispiel von Martin Mendgen, Hanns Scherl und anderen Problemfällen

Gekürzte Schriftfassung des Vortrages von Thomas Schnitzler, gehalten am 26. Mai 2010
in der Kultur- und Tagungsstätte Synagoge Wittlich, Stand: 31.5.2010

Die Veranlassung meines Vortrags ist die aktuelle Ausstellung im Alten Rathaus Wittlich über Hanns Scherl. Heute soll nun - leider viel zu spät – die notwendige kritische und vor allem wissenschaftliche Auseinandersetzung über den Umgang mit der NS-Kunst in der Region angestoßen werden. Die systematische Verhinderung dieser notwendigen Sach- und Fachdiskussion mit den Mitteln der Politik sind ein bundesweit beispielloser Vorgang. Sie ist – auch dieser Fakt soll hier deutlich aufgezeigt werden – die eigentliche Ursache einer enormen Imageschädigung Wittlichs als Kulturstadt. Das systematische Verhindern der Aufklärung äußerst strittiger Sachfragen über diese Ausstellung gab auch die eigentliche Veranlassung für die schmachvolle Auflösung des renommierten Wittlicher Georg-Meistermann Museums. Dessen bundesweit bekannte Kunstsammlung wurde durch dieses Vorgehen ganz ohne Not einer ungewissen Zukunft ausgeliefert – vom Verlust des Museumsnamens einmal abgesehen.

„Kunst und Wissenschaft sind frei“ – Der Kunstfreiheitsparagraf

Zur Einführung soll ein wichtiger Rechtsgrundsatz unserer demokratischen Gesellschaft in Erinnerung gerufen werden. Die Freiheit der Kunst ist geschützt durch unser Grundgesetz. Nach dem Artikel 5 Absatz 3 wird diese Kunstfreiheit nicht allein in Bezug auf das künstlerische Werke an sich gewährleistet. Die Kunstfreiheit wird insbesondere auch für den öffentlichen „Wirkbereich“ von Kunstwerken zugesichert. Mit dem Begriff öffentlicher „Wirkbereich“ sind besonders die Museen gemeint, also die einschlägigen Einrichtungen, in denen die Kunstwerke durch ihre Besichtigung in Ausstellungen öffentliche Wirkungen entfalten. Damit die Kunstfreiheit in diesem ihrem Hauptwirkensbereich tatsächlich frei ist und frei bleiben kann, sind die Museumsleiter in ihrer „fachlichen Verantwortlichkeit“ unabhängig, das heißt weisungsunabhängig gegenüber u. a. der Politik und Verwaltung. Nur Museumsleiter sind nach dem Grundgesetz, dem kommunalen Kulturecht und nach dem „Kunstfreiheitsgesetz“ aus sachlichen und fachlichen Gründen entscheidungsbefugt, um eigenverantwortlich über die Auswahl von Ausstellung zu entscheiden. Die Museumsleiter sind aufgrund dieser Gesetzesbestimmung auch bei ihren inhaltlichen Entscheidungen über den Ankauf oder die Ausstellung von Kunstwerken ganz unabhängig gegenüber etwaigen Weisungen von Seiten der Kommune. Dieser Rechtsgrundsatz der Kunstfreiheit ist mit „Freiheit von Lehre und Forschung“ der Universitätsprofessoren zu vergleichen. Aufgrund dieser kunstrechtlichen Voraussetzungen ergeben sich zusammenfassend folgende gesicherten Erkenntnisse:

- 1) „Der Vorschlag des Museumsleiters“ hat bindende Wirkung.
- 2) Der Museumsleiter entscheidet frei und selbstständig „in seiner fachlichen Verantwortlichkeit“.

3) "Die Vertretungskörperschaft ist nicht berechtigt, ihre Auffassung von Kunst zum alleinigen Maßstab zu machen, da ein Ablehnungsrecht mit der Kunstfreiheit unvereinbar wäre".

4) "Ein" von der Kommune beanspruchtes oder durchgesetztes „Weisungsrecht“ wäre....nicht mit der Kunstfreiheitsgarantie zu vereinbar.“ (Zitiert nach dem im Jahre 2005 veröffentlichten Standardwerk über das „Kommunales Kulturrecht“ von Prof. Dr. Oliver Scheytt).

...

Hannes Scherl – die Wittlicher „Jubiläums“-Ausstellung der Stadt in der Kritik

„Jetzt hat die Kunst das Wort“. Unter dieser Schlagzeile berichtete der Trierische Volksfreund am 17. Mai über die Eröffnung der Scherl-Ausstellung. Schon die Schlagzeile ist eine äußerst kritikwürdige Fehlinformation der Öffentlichkeit. Im Nationalsozialismus hatte die Kunst ihre eigenständige Ausdrucksfähigkeit und Wirkungsmacht komplett verloren. Sie war nicht mehr frei. Ganz im Gegenteil, sie war total bevormundet. Sie hatte also kein eigenes Wort. Dass diese Ausstellung Scherl-Werke aus der NS-Zeit durchweg unkommentiert präsentiert und immer wieder auch falsch interpretiert hat, deutet darauf hin, dass die Kuratorin Eva-Maria Reuther und ihre Berater die elementaren Empfehlungen für den Umgang mit der NS-Kunst nicht zur Kenntnis genommen haben bzw. höchst wahrscheinlich gar nicht kennen.

Ich möchte Ihnen an vier Werken diese kritische Einschätzung begründen: bei den von Scherl in der NS-Zeit geschaffenen Werken handelt es sich um Propagandawerke im Stile und Geiste der nationalsozialistischen Kunstpropaganda. Scherls Werke zeigen schöne, aber illusionäre Ansichten jenseits der faktischen Begebenheiten, die gerade auch hier in Wittlich auf brutalste Weise und immer wieder auch sichtbar das Leben beherrschten. Indem die Kuratorin Reuther diese realen Entstehungshintergründe ausgespart lässt, lädt sie die Besucher der Scherl-Ausstellung - im museumspädagogischen Sinne gesprochen – zu einem bildungspolitisch gefährlichen Geschichtsklitterungsparcours ein.

Diese Einschätzung werde ich an folgenden Werken exemplarisch belegen: an Scherls Vorentwurf für die 1934-35 an der Fassade der St. Markus Kirche geschaffenen Sebastianus-Statue; an seinen Holzschnitt-Illustrationen für das 1936 publizierte Führer-Geschenkbuch „Der Opferring“; an seiner 1943 entstandenen Skizze „Das Bad im Dnepr“; und an seinen Aktplastiken „Kniende“ und „Liegende“ aus den Jahren 1938/1939.

Mit dieser Kritik möchte ich die viel zu spät publizierte, erste Expertenkritik des Trierer Kunsthistorikers Stephan Brakensiek aufgreifen, durch deren Abdruck der Trierische Volksfreund erst am vergangenen Freitag, den 21. Mai – also nach Ausstellungseröffnung (!) -, zum ersten Male uneingeschränkt über die aus wissenschaftlicher Sicht absolute Kritikwürdigkeit dieser Ausstellung informierte. Bis heute verzichtete diese Zeitung auf den Abdruck des weitaus ausführlicheren Fachgutachtens vom 21. April, das ihre der Kölner Kunsthistoriker Norbert Küpper zur Veröffentlichung zugänglich gemacht hatte. Brakensieks treffende Feststellung lautete: bei den Arbeiten Scherls handelt es sich um eine oberflächliche Kunsthandwerklichkeit, in der eine vertiefende Reflexion der realen Lebenswelten nicht stattfindet.

Vom Märtyrer keine Spur: Scherls Sebastianus-Kriegerdenkmal von 1934-35!

Sehen Sie zunächst dieses Foto von Scherls Sebastianus-Statue an der Wittlicher St-Markus-Kirche. Nach Auffassung der die Kuratorin beratende Scherl-Künstlertochter, Frau Baummüller-Scherl, schuf Scherl mit dieser Skulptur ein antinationalsozialistisches Kriegerdenkmal und Mahnmal. Zur Begründung beruft sich die Künstlertochter auf einen Aufsatz eines Luxemburger Sprach-, Mundart- und Heimatforschers Fernand Hoffmann aus dem Jahre 1983. Aber allein der Vergleich mit dem in Raum 1 (Etage 1) ausgestellten Modellentwurf ergibt sehr offensichtliche Zweifel an dieser Deutung, Scherl habe hier wie in allen seinen Werken als überzeugter Christ nur den Menschen in seinen unmittelbaren Lebensbezügen wahrgenommen. Warum entfernte, oder genauer gefragt: warum verleugnete Scherl an der Markus-Wandstatue die individualistischen physischen Darstellungsmerkmale seines Vorentwurfes: Den leptosomen, in sich zusammengesunkenen Körper der Modellfigur, bei der es sich, so die Erinnerungen von Zeitzeugen, um den Wittlicher Bürger Anton Marman handelte. Jedenfalls dürfte sich der Modell sitzende Mensch in der stereotypisierten Strammstehfigur an der Markus-Kirchenfassade mit den geglätteten Gliedmaßen nicht mehr wiedererkannt haben, möglicherweise er sich wegen dem überlebensgroßen, heroischen Format aber geschmeichelt fühlen.

Diese Sebastianus-Figur war jedenfalls kein symbolisches Protestwerk gegen den Nationalsozialismus, im Gegenteil! Dieses Werk von Hanns Scherl verkörperte die in zahlreichen, vergleichbaren Kriegerdenkmälern ausgedrückte Verherrlichung des soldatischen Heldenmythos des Dritten Reiches. Diese soldatische Opferbereitschaft gegen die autoritäre Staatsmacht war von der Kirche seit den Befreiungskriegen – etwa durch Rekrutengelöbnisse und Waffeneinsegnungen – bis in die Zeit des Nationalsozialismus als eine verbindliche Kollektivtugend mitgetragen und gefördert worden. Und so zeigten selbst führende Kirchenvertreter auch bei öffentlichen Festakten die gleichen militärischen Verhaltensweisen wie die Führerprominenz des NS-Regimes.

Vergleichen Sie etwa die Bilder von der Heilig-Rock Wallfahrt 1933 in Trier. Schauen Sie auf den Bischof Bornewasser, wie er in Reihe und Glied mit dem Propagandaminister Goebbels mitten in der Domkirche seinen Arm zum Hitlergruß erhoben hat. Schauen Sie auch diese Bilder von katholischen Schülern, wie sie von SA-Männern und Ordensschwestern in die Zugsordnung für den Gottesdienst eingewiesen werden; und schauen sie auch dieses Bild von den Schülern beim Spaten-Drillmarsch auf dem Hof einer katholischen Schule. Dass die Kirche auch hier in Wittlich den Nationalsozialismus offensichtlich viel zu lange mitgetragen ist, auch diese Einschätzung ist nicht neu und wurde unter anderem von Maria Wein-Mehs bereits vor 15 Jahren in ihrem Buch über die Wittlicher Juden belegt.

Verfälscht, verleugnet: Scherls Sebastianus-Kriegerdenkmal ein NS-Widerstandswerk?

In diesem Kriegerdenkmal Scherls an der Markus-Kirche ein Widerstandswerk zu sehen, ist auch wegen der gesicherten Kenntnis über die viel zu zögerlich und viel zu spät geleisteten Widerstandsaktivitäten der Kirche völlig unhaltbar! Auch in der militärgeschichtlichen Forschung herrscht schon lange Einverständnis über einen bereits erwähnten Gesichtspunkt. Der Mythos des Kriegsgefallenen, der in größter Opferbereitschaft sein Leben auf dem Schlachtfeld“ im sprichwörtlichen Sinne wie auf einem Altar zu opfern bereit ist, und zwar für „Führer, Volk und Vaterland.“ Mit kirchlicher Befürwortung galt diese Losung noch in der Zeit der Blitzkriegserfolge. Ich erspare Ihnen hier aus zeitlichen Gründen die überaus zahlreichen Nennungen wissenschaftlicher Belege, die Sie leicht in vielen Fachbüchern

nachlesen können. Noch 1941/42 dankte der Trierer Bischof Bornewasser in seinen Weihnachtspredigten den Trierer Wehrmachtsoldaten für ihren Opfermut für „Volk und Vaterland“.

Wir kommen nun zu jenem Scherl-Werk, das im Vorfeld seiner Ausstellung den meisten Zündstoff geliefert hat. Seine Holzschnitt-Illustrationen für ein Buch aus dem Jahre 1936, dessen Titel lautete: „Dem Führer zum Geburtstag im Jahre der rheinischen Freiheit 1936 – 280 dankbare eroberte Menschenherzen der Westmark. Der Opferring des Kreises Wittlich.“ Der Letztgenannte war eine Vorläufer-Organisation der NSDAP, in deren Auftrag Scherl die Illustrationen machte. Anscheinend wollte die Kuratorin Eva-Maria Reuther dieses Werk nicht in der Ausstellung zeigen. Ganz offensichtlich hat sie es erst ganz kurzfristig in einer eigens arrangierten Vitrine ausgelegt, so dass es nicht mehr in das bereits gedruckte (!) Verzeichnis der Exponate aufgenommen werden konnte.

Weiterhin fällt auf, dass in dieser Vitrine lediglich das Bild mit der Hakenkreuz beflaggtem Wittlicher Burgstraße gezeigt wird, alle anderen Holzschnitte aber, die Scherl zur weiteren Illustration dieses Buches beigetragen hatte, aber nicht. Warum hat man gerade diese signifikanten, NS-lastigen Bildquellen dem Publikum vorenthalten? Denn immerhin führten diese Darstellungen auch Franz-Josef Schmit in seinem Aufsatz von 2010 (Jahrbuch Bernkastel-Wittlich 2010 unter dem Obertitel „Hans Scherl und Peter Kremer“) zu der äußerst berechtigten, sehr nahe liegenden Frage, ob sich Hanns Scherl bei deren Gestaltung nicht doch deutlich im Sinne der nationalsozialistischen Blut- und Boden-Ideologie betätigt habe. Bei so viel NS-Eindeutigkeiten das Gegenteil zu behaupten, wagte noch nicht einmal Schmit.

Geschichtchen statt Geschichte – NS-Verschleierung statt Aufklärung

Möglicherweise empfand die Kuratorin den Scherl belastenden Aufsatz von Schmit, den sie für das Publikum neben der Vitrine ausgelegt hatte, als eine nicht ausreichende, historische Beweisführung. Reuther vertritt nämlich im Gegensatz zu u. a. Schmit, Küpper, Dr. Calleen und trotz der eindeutigen Beweislage die nicht haltbare, ja befremdliche Auffassung, dass es sich bei Scherls Holzdrucken „für den Führer zum Geburtstag“ von 1936 um keine (!) typischen Nazi-Werke handele. Wer so etwas behauptet, scheint – um noch das Beste zu vermuten – sich im wissenschaftlichen NS-Kunstdiskurs nicht auszukennen.

Aufgrund der selektiven Holzdruck-Präsentation, die Umfang, Inhalt und Intention der scherlschen NS-Buchillustrationen in der Ausstellungsvitrine verschleiert, konnte Reuther in ihrer Eröffnungsrede so locker die These in den Raum stellen, dass Scherl diesen Auftrag von 1936 lediglich aus existentiellen Gründen, also allein zum Geldverdienen ausgeführt hätte, zumal er sich in seinem weiteren Lebenswerk überhaupt nicht mehr mit der Holzschnittillustrationen befasst hätte. Das scherlsche Hitler-Druckwerk enthält aber außer dem einen (einzigsten!) ausgestellten Bild der Hakenkreuz beflaggten Wittlicher Burgstraße insgesamt zwölf Holzschnitt-Illustrationen in der zeittypischen Bilderwelt. Und diese sprechen in ihrer summarischen Vielfalt mehr als eine eindeutige Sprache mit Blick auf die „Heile-Welt“-Kunstideologie der Nationalsozialisten.

Reuthers Statement überzeugt so wenig wie die Ausführungen von Franz-Josef Schmit in seinem neben der Vitrine ausgelegten Aufsatz. Darin schrieb Schmit: „Ansonsten zeigen Scherls Holzschnitte Szenen aus Dörfern des Kreises Wittlich und Menschen bei der bäuerlichen Arbeit.“ Anstatt die Intention und die Art dieser Darstellungen zu hinterfragen, etwa durch das Lesen der umfassenden Forschungsliteratur über die Blut- und Bodenkunst, lässt Schmit seine Gedankengänge aber in unbelegten, an manchen Stellen auch willkürlich

anmutenden Hypothesen ohne ein greifbares Ergebnis auslaufen. Sein Hauptanliegen war offenkundig keineswegs die Beantwortung derart nahe liegender Fragen gewesen, sondern – und diesen Schluss legt auch seine eigentümliche Diktion nahe – das relativierende Gegenhalten gegen die erwartete Kritik, die er ohne Begründung zuerst anspricht, dann aber immer wieder mit ganz unsachlichen Einwänden und nicht haltbaren Kehrwendungen als ganz unberechtigt abtut.

Auch seine eigentümliche Formulierungen bestärken die Annahme, dass sich Schmit von vorneherein nicht auf der Ebene eines Sachdiskurs sieht, sondern mit seinem Aufsatz lediglich eine relativierende Gegenpositionen in einer von ihm selbst ausschließlich und allein als persönliches Attackieren und Reagieren empfundene Debatte aufbauen wollte. So schreibt Schmitt ohne weitere Begründung, dass diese Holzschnitte Scherls „dem heutigen Betrachter anstößig auffallen könnten.“ Der unmittelbar anschließenden Gedankengang führt ihn ebenfalls zu keiner schlüssigen Aussage, sondern abermals zu einer rein hypothetischen Behauptung: „Ob man in diesen teilweise expressionistisch anmutenden Genre-Szenen einen expliziten Ausdruck einer für die damalige Zeit charakteristischen Blut- und Boden-Ideologie zu sehen hat, dürfte auch bei den Kunsthistorikern heute zumindest umstritten sein.“

Scherls „Opfering“ von 1936 für den Führer: ein Paradebeispiel der Propagandakunst

Diese aus der Luft gegriffene und an keiner Stelle belegte, wieder einmal willkürlich anmutende Behauptung trifft aber nicht zu, was Schmit mit einem Blick in die zumal reichlich illustrierte kunstwissenschaftliche Fachliteratur über die „Blut und Boden Kunst“ leicht hätte überprüfen können. Und ob diese Holzschnitte den künstlerischen Expressionismus nahe kamen oder nicht, ist gar keine erkenntnisrelevante Fragestellung, da sich die NS-Kunst, hier ist sich die Wissenschaft ebenfalls einig, aus allen früheren Stilrichtungen bediente. Dass sich Schmit um eine Einschätzung dieser Holzschnitte herum drückt, erscheint um so fragwürdiger, als er in der unmittelbar anschließenden Passage exakt jene kommentierenden Textpassagen Peter Kremers zitiert, die einschlägige Begriffe der Blut- und Boden-Ideologie enthalten: „Treue zu Scholle, Blut und Sitte.“

Erneut aber bricht Schmit unvermittelt seinen so genannten „Versuch der historischen Einordnung“ dieser Bauernbilder mit dem Satz ab: „Diese markanten Beispiele aus dem ohnehin nicht umfangreichen Text sollen genügen.“ Ein solches Vorgehen lässt sich nur mit einer – höflich gesprochen – selektiven Arbeitsmethodik erklären, nicht aber entschuldigen! Es bleibt ebenso kritisch anzumerken, dass die von Schmit als „ausführliche Darstellung“ der Entstehungsgeschichte dieses Werkes zitierte Publikation von Klaus Petry („Wittlich unterm Hakenkreuz von 2009) ebenfalls nicht wissenschaftlichen Anforderungen genügt, allein weil hier nicht ein einziges (!) von den Bauern- und Landschaftsdarstellungen Scherls im Bild gezeigt, geschweige denn kommentiert wurde. Auch hier stellt sich die Frage, ab wann aus diesem selektiven Vorgehen „Verfälschung und Verleugnung“ wird?

Aus wissenschaftlicher Sicht ebenso unerquicklich sind die biografiegeschichtlichen Nachforschungen Schmits über Scherls Freund, den Heimatschriftsteller Peter Kremer, also den erwähnten Verfasser der Textkommentare zu den Illustrationen von Scherl. Erneut erhärtet Schmits Art des behauptenden oder mit zweifelhaften Quellen „Belegten“ (Hervorhebung T.S.) die These, dass es ihm gar nicht um die Beantwortung zentraler Problemfragen geht, sondern allein um das – im revisionistischen Sinne – Relativieren von „Nazi-Vorwürfen.“

Diese Holzschnitt-Illustrationen Scherls, von denen Sie hier drei Abbildungen sehen, waren ohne Zweifel typische Darstellungen im Stile der „Blut- und Boden-Ideologie.“ „Blut- und Boden“ war entgegen Schmits Formulierung nicht „eine“, sondern **die** (Hervorhebung T.S.) Leitideologie jener Zeit, mit der der Nationalsozialismus gerade in Landregionen wie Wittlich sehr erfolgreich seine Anhängerschaft angeworben hatte. Dass Scherls Werke in ihrer formalen und inhaltlichen Sprache voll und ganz auf der politischen Linie der damaligen NS-Ideologie lagen, bestätigen gerade diese Holzdruck-Beispiele auf Grund ihrer eindeutigen Bild- und Symbolsprache allzu deutlich. Daran mögen auch Schmits verschlungene Ausführungen nichts ändern. Auch wenn sich seine Formulierungen sehr darum bemühen, den unkundigen Leser zu einer gegenteiligen Interpretation zu verleiten. Und wie die Blut- und Boden-Werke andernorts gaben Scherls Bauernbilder eine inszenierte Vortäuschung einer volkstümlicher Heimatharmonie ab, die real aufgrund der brutalen Judenverfolgungen längst zu existieren aufgehört hatte, sowohl in der Weinwirtschaft, die einer der Holzschnitte darstellte, als auch in den anderen Zweigen der Landwirtschaft. Die seit Traditionen den Viehhandel beherrschenden Juden erlitten längst schlimmste Demütigungen, Verfolgungen und Ausgrenzungen. In der lokalen Forschungsliteratur gibt es auch hierzu genügende Informationen, sogar zeitgenössische Fotos verfolgter und deportierter Viehhändler, von deren Schicksal Scherl als Wittlicher Augen- und Zeitzeuge genauestens Bescheid wusste. Dass er dies alles eventuell übersehen hat, diese Einschränkung war in einer so beschaulichen und aufgrund ihrer Topografie auch sehr übersichtlichen Kleinstadt wie Wittlich nicht gegeben. *(Siehe die sehr aufschlussreichen Zeugnisse von Matthias J. Mehs in dem Buch seiner o. a. Tochter Maria Wein-Mehs).*

Die humanmenschliche Empfindsamkeit Scherls, die ihm Reuther, Bürgermeister Joachim Rodenkirch und Schmit unermüdlich attestiert haben, ist in diesen „Blut- und Boden-Bildern“ jedoch nicht einmal ansatzweise zu erkennen. In diesen Scherl-Holzdrucken sehen wir kein kritisches Reflektieren über das reale, unsägliche menschliche Leid, wie sie etwa ein HAP Grieshaber mit diesem Holzschnitt „der Pflüger“ 1938 zum Ausdruck gebracht hatte. Dieses Bild ist immerhin ein versteckter Hinweis auf den beginnenden Judenexodus, angedeutete in den kraftlose Zugtieren, die aussehen, als ob sie nicht mehr ziehen wollen, und in dem mit seinem krummen Rücken ebenso energielosen Bauern.

„Das Bad im Dnjepr“ von 1943: Kunst wie aus der Propaganda-Kompanie

1943 fertigte Scherl in Russland eine Serie von Skizzen und Bildern. Darunter diese Aquarellzeichnung mit dem Titel „Das Bad im Dnjepr.“. Die Besucher der Ausstellung finden es in der 1. Etage in Raum 3 – abermals aber ohne jede kommentierende Einordnung. Folgt man den Eröffnungsansprachen von Frau Reuther und Frau Baummüller-Scherl, so spiegelt sich in diesem Exponat ebenso wie in sieben weiteren Werken aus der Zeit des Russlandfeldzuges abermals einzig und allein das künstlerische Lebensmotiv von Hannes Scherl, seine humanmenschliche Empfindsamkeit. Die Kuratorinnen berufen sich auf eine Deutung des bereits zitierten Sprachforschers Fernand Hoffmann.

Die Gültigkeit von Hoffmanns Einschätzung aus dem Jahre 1983 hätte die Kuratorin abermals an dem heutigen Wissensstand überprüfen müssen. Die militärgeschichtliche Forschung kennt seit über 10 Jahren auch die Umstände, unter denen „Maler an die Front“ für eine systematisch organisierte Kriegspropaganda rekrutiert worden waren. Kunstwerke im Krieg über den Krieg geschaffen zu haben, das war an und für sich genommen, so wie es der Luxemburger Sprachforscher 1983 gesehen hatte, keine humanmenschliche Lobestat. Überhaupt war diese Information, weil der Autor sie allein aus der persönlichen Erinnerungen des Künstlers gefolgert hatte, ohne wissenschaftlichen Wert. Dass es Künstler gegeben hat,

die noch im Kriege künstlerische Werke „fertig brachten“, wie Hoffmann sich ausdrückt, war ganz im Gegenteil keine willentliche Ausnahmetat, sondern eine im Rahmen der organisierten Kriegskunstpropaganda durch Kontrollen und Anweisungen strikt regulierte Dienstpflicht.

Die Organisatoren waren die Wehrmacht, Waffen-SS und das Propagandaministerium sowie in Einzelfällen auch Leiter ziviler Besatzungsbehörden, wie ich am Beispiel Martin Mendgens gezeigt habe. Auch wenn der exakte Nachweis, also der Etappenverlauf von Scherls Kriegseinsatz und besonders auch Bezeichnung seiner Diensteinheit nicht bekannt sind, sprechen folgende Gründe dafür, dass Scherl diese Bilder im militärischen Propagandaauftrag gemacht hatte. Spätestens nach der verlorenen Schlacht bei Stalingrad, als sich die Truppen unter Versorgungsengpässen im Rückzug befanden, war die Versorgung mit Malutensilien nur mehr den Kriegsmalern der Propaganda-Kompagnien vorbehalten. Und dass Scherl als Soldat in jener Kriegswendezeit nicht nur gelegentlich Bilder, sondern ganze Entwurfserien – wie auch für dieses Bild – für spätere großformatige Ausführungen überhaupt gemacht hat, bestärkt diese Annahme wie auch ein dritter Aspekt.

Laut Hoffmann hatte Scherl ein großformatiges Bild auf einer „Holzfaserplatte aus einem havarierten Flugzeug“ gemalt. Nach den militärgeschichtlichen Erkenntnissen waren solche Flugzeugteile wie Rüstungsanlagen nur Wehrmachtssoldaten mit militärischer Sicherheitsstufe zugänglich, namentlich auch den Soldaten der Propagandakompagnien. Dass Hoffmann die Propagandabedeutung dieses Bildes und auch weiterer Scherl-Bilder aus der Zeit des Russlandfeldzuges nicht erkannt hat, hängt damit zusammen, dass dergleichen Propagandabilder ohne Kenntnis dieser militärhistorischen Hintergründe gar nicht zu erkennen waren. Das Propagandaministerium kontrollierte diese Kriegskunst auch in dieser Hinsicht genauestens. Psychologisch geschickt taktierend, forderte das Propagandaministerium die Kriegsmaler dazu auf, Impressionen einer schönen heilen Welt in genau solchen Bildern zu vermitteln, wie sie das „Bad im Dnepr“ zeigten.

In einer Anweisung für die PK-Kriegsmaler heißt es etwa: „Dem Menschen von heute, der Mutter, der Braut, dem Vater und Bruder zu erzählen, wie sich der Mensch in unvorstellbaren Vorgängen verhalten hat.“ Und in einer anderen Anweisung steht ganz ähnlich: „Nicht nur der Kampf bestimmt das Erlebnis des Krieges, auch die Landschaft, in der er sich vollzieht, das sonst so ferne, nie geschaute Land, dessen Art, Menschen und Sitten kennenzulernen, erst durch den Krieg möglich wurde.“

Die geschönten „Heile-Welt“-Alltagsbilder der Propaganda-Künstler

Dass die Propagandamalern mit ihren geschönten Alltagsbildern aus dem Kriegsgebiet auch in der Heimat den Durchhaltewillen bestärken sollten, bestätigte der ehemalige PK-Kriegszeichner Hans Liska im Vorwort seines 1977 wieder aufgelegten Kriegsskizzenbuches vom Jahre 1944. Gemäß der ausgegebenen Dienstanweisungen hätte er seine Bilder so zeichnen müssen, „dass beim Betrachter der Eindruck entsteht, (ergänze: „selbst“, T.S.) dabei gewesen zu sein.“ Zu diesem Zwecke hätte man ihm sogar wortwörtlich vorgeschrieben, „Utopien real im Bild darzustellen.“

Scherls Aquarellskizze „Das Bad im Dnjepr“ war demnach mit einer sehr hohen Wahrscheinlichkeit ein Auftragswerk im Sinne der Endsiegpropaganda gewesen. Das Baden nackter Soldaten war in dem gedachten Propagandasinne eine motivationsförderliche „Weichzeichnung des Krieges.“ In Anbetracht der realen Kriegslage – eine letzte Gegenoffensive der nach der Niederlage von Stalingrad zurückgedrängten

Wehrmachtverbände stand bevor – wurden gerade solche verharmlosenden Darstellungen des Kriegsalltags von den rekrutierten Künstlern in der Wehrmacht erwartet.

Für die historische Deutung der übrigen Russlandbilder Scherls ist ein weiterer Forschungsaspekt einzubeziehen. Das Propagandaprojekt „Lebensraum im Osten“ und seine Umsetzung durch den Generalplan Ost. Mit dem Russlandfeldzug begannen auch die organisierten Umsiedlungsmaßnahmen zur „Eindeutschung“ der Beatzungsgebiete. Diese Gebietsumstrukturierung war angelehnt an die „Blut- und Boden-Ideologie“. „Eindeutschungsfähige, erbgesunde Bauern“ sollten die Landwirtschaft als den Hauptsiedlungs- und Gewerbesektor aufbauen. Scherls Erntebilder mit den russischen Bäuerinnen und weitere ähnliche Darstellungen treffen inhaltlich auch diese Variante der „Blut- und Bodenkunst“. Auf dem Generalplan Ost ist das Dnepr Gebiet als „eindeutschungsfähiges“ Terrain verzeichnet.

Scherls Nackt-Akte: „Die Kniende“ und die „Liegende“ von 1938-1939

Wohl nicht wenige Ausstellungsbesucher werden jene beiden Werke als perfekt gelungene Darstellungen einer zeitlosen weiblichen Körperschönheit und -erotik ansehen. Solche Besucher dürften besonders empfänglich sein für die zitierte Fehleinschätzung der Kuratorin Reuther, dass sich die künstlerische Bedeutung und die Beurteilung der Werke Scherls allein durch ihr bloßes Ansehen begreifen lassen. Dem war und ist aber auch bei diesen beiden Werken ganz und gar nicht so. Das nationalsozialistische Propagandawerk basierte ja auf der Ideologie der Rassenungleichheit und der Irrlehre vom Weltmachtanspruch der Arier. Die in solchen Nacktplastiken idealisierte Körperschönheit wurde von der Propaganda nicht allein als Spiegel der Schönheit- und Tüchtigkeit des Deutschen Volkes verstanden.

Da die visuelle Propaganda Darstellungen ebenso stereotype Zerrbilder „unschöner“ Juden, Krüppel wie anderer angeblicher „Volksschädlinge“ förderte, entsprachen Nacktakte wie die beiden genannten von Scherl dem normativen kollektiven Körperästhetik-Leitbild der nationalsozialistischen Rassenideologie. Wie Scherl im Jahre 1938 mit dieser Skulptur eines sich mit vorgeschobenem Becken vor den Betrachtern förmlich prostituierenden Mädchens legten renommierte NS-Bildhauer wie Arno Breker an den von ihnen geschaffenen Frauen- und Mädchenakten ihre Augenmerk auf die Hervorhebung dieser pornografischen Attribute. Da die Kirche aber bekanntlich seit ehedem solche Darstellungen als obszön ablehnt, ist gerade auch an diesem Werkbeispiel Scherls ebenso wenig wie an dem von ihm 1939 gezeichneten Nacktporträt mit dem Titel „Liegende“ ein christlich-humanes Menschenbild als künstlerisches Leitmotiv zu erkennen.

Wie aus der NS-Forschung hinlänglich bekannt ist, unterminierte die NS-Rassenpolitik mit Eheberatungen, Zwangssterilisationen oder der Aktion „Lebensborn“ (Förderung von Schwangerschaften unverheirateter Mädchen) das humane christliche Menschenideal der Leib-Seelen Harmonie. Vergleichbare Akte wie die beiden genannten von Scherl aber lenken die Blicke der Betrachter nicht auf das geistig-seelische Charaktermerkmal eines Menschen, sein Gesicht, sondern auf die sekundären und primären Geschlechtsmerkmale.

Und tatsächlich sollten das Sexualleben der Volksgenossen durch die öffentliche Präsentation von dergleichen Kunstwerken – etwa in Schwimmbädern oder Sportstadien – für die angestrebte „Auf-Nordnung“ stimuliert werden. Die Bedienung des pornografische Spannerblicks war ein vorgegebenes funktionales Gestaltungselement der völkischen Aktplastik. Seine elementaren Versatzstücke finden sie auch in späteren Werken Scherls wieder wie beispielsweise in der Trierer Gruppen-Skulptur einer Familie am Willi Brandplatz,

in der die Frau trotz vage (!) angedeuteter Bekleidung mit vollkommen nackten Brüsten dasteht. In welchem Einklang dergleichen Darstellungen mit der christlich-humanistischen Wertetradition stehen, ist hier nun wirklich nicht zu erkennen. Diese bereits 1996 von den beiden Kunsthistorikerinnen Stefanie Flintrop und Cornelia Kneer begründete Erkenntnis bestätigte jetzt der Kölner Kunsthistoriker Küpper in seinem erwähnten Fachgutachten. Aber ohne jeden Hinweis bleiben die Betrachter ihren subjektiven Eindrücken überlassen. Und was soll die als Penis dargestellte Nase im Gesicht eines Mannes in den „kleinen Skizzen“ von Künstlerkollegen wie dem bekannten „Joseph Beuys“ bedeuten (1 Etage Raum 6) ? Was sagen Eltern auf die Fragen ihrer Kinder, wie der „Schlafende Michael“ mit seinem hoch gereckten Popo überhaupt hätte einschlafen können?

Heimat-Kunst als politisches Programm – ein fragwürdiges Unternehmen

Welche Bedeutung hat für Sie eigentlich der Begriff Heimat? Herta Müller, die weltbekannte Literaturpreisträgerin, beantwortete diese Frage mit einem sehr bemerkenswerten Satz:

„Es gibt nichts Fremderes als eine Heimat, in der man sich seines Lebens nicht mehr sicher sein kann.“

In der Diskussion über die Scherl-Ausstellung machte sich bis zuletzt ein gesteigertes emphatisches Bekenntnis für die Förderwürdigkeit heimatbezogener Volkskunst bemerkbar. Die Bekenner halten ihr Verständnis von Heimatkultur selbstredend für eine allgemeingültige Wertanschauung. Damit erliegen sie aber einer gravierenden Fehleinschätzung. Die Fragwürdigkeit dieser Auffassung werde ich nun abschließend erläutern. Leider machten sich die Befürworter der Scherl-Ausstellung über das historisch erwiesene Zerstörungspotential eines irrational übersteigerten Heimat-Aktionismus ebenso keine kritischen Gedanken. Diese Einschätzung trifft besonders für die von Schmit versuchte „historische Einordnung des Wirkens“ der beiden „Heimatkünstler“ Peter Kremer und Hannes Scherl“ in der NS-Zeit zu. Dass Heimatkünstler mit ihrem Wirken möglicherweise auch die völkische Kulturkampfideologie in der Besatzungsregion bedient hatten, ist eine weitere von Schmit in Unkenntnis der Kriegsgeschichteforschung in der Grenzregion nicht gestellte Frage.

Die Aggressivität der aktuellen Scherl-Debatte ruft historische Erinnerungen wach

Eine an die damaligen historische Fakten und Umstände erinnernde Aggressivität beherrschte kritikwürdiger Weise auch die aktuelle Scherl-Debatte. Es ging und geht den Akteuren und ebenso den Entscheidungsträgern offensichtlich gar nicht um das Verständigen in der Sache, sondern vor allem um das Attackieren und sogar um ein persönliches Verletzen der Vertreter abweichender Auffassungen. Allein die in dieser Debatte immer wieder hinein geworfenen Kampfbegriffe bezeichnen eine an die vergangene Historie erinnernde diskursive Unkultur.

Immer wieder hörte man statt Argumenten vorwurfsvolle Unterstellungen, die von den Meinungsstreitern mit starken, aber bedeutungsleeren wie vorwurfsvollen Worten vorgebracht wurden: „Moralkeule“ oder wie zuletzt auch Herr Dr. Wiechmann mit seinem Leserbrief-Appell, doch endlich die „Streitaxt zu begraben“. Dass diese Debatte Kultur zerstörte und wie dereinst auch jetzt noch eine Zerstörung von Kultur bewirkte, ist für den Historiker Grund genug, in seiner Kritik die offensichtlichen strukturalen und funktionalen Parallelen anzusprechen: Die Schließung des Meistermann-Museums und die hierdurch ohne wirkliche Not geradezu provozierte Selbstaflösung des Meistermann-Fördervereins; die infolgedessen gefährdete Zukunft der Meistermann Sammlung und unter dem Strich von alledem: Wittlich gründlich ramponiertes Image als Kulturstadt.

Damit bewegt man sich auf das Niveau der Kunstzensur des Dritten Reiches zu

Dass es dazu gekommen ist, lag aber nicht an dem aggressiv-rabiaten Niveau des Debattierens. Es lag daran, dass die notwendige Sachaufklärung über das strittige Scherl-Ausstellungsprojekt zu keiner Zeit stattgefunden hat. Die Verantwortung hierfür liegt bei der Politik bzw. vor allem bei der Wittlicher Verwaltung. Sie verhinderten mit ihren Personalentscheidungen die notwendige und wissenschaftlich gesicherte Aufklärung über die Einschätzung der Scherl-Werke in der NS-Zeit. Diese Nicht-Aufklärung war bedingt durch eine mit der Kunstzensur im Dritten Reich systemisch und strukturell vergleichbare Situation. Die Kultur bestimmt sich nicht mehr frei nach wissenschaftlichen, fachlichen und sachlichen Kriterien, sondern sie ist in Wittlich durch die Kulturpolitik von CDU, FDP und FWG in eine zensurähnliche Fremdbestimmtheit geraten.

In der faktischen Konsequenz waren folgenden politische Entscheidungen im Zusammenhang mit der Scherl-Ausstellung nichts anderes als gezielte Kontrollangriffe auf das freie Selbstbestimmungsrecht der Kunst, dessen grundgesetzliche Verankerung ich eingangs erläutert habe: die inhaltliche Festlegung eines Fünfjahres-Kulturprogramms durch CDU, FDP und FWG mit samt der Scherl-Ausstellung im Jahre 2007; alsdann 2009 die ersatzlose Streichung des wissenschaftlich, historisch wie kunsthistorisch qualifizierten Kultursamtsleiterpostens in Verbindung mit der Entlassung des bisherigen Leiters Dr. Calleen, dem Kritiker der Scherl-Ausstellung.

Der unmittelbar nachfolgend erteilte Kuratoren-Auftrag der Stadt Wittlich an die fachlich in keiner Weise wissenschaftlich, kunsthistorisch sowie historisch ausgebildete Journalistin Eva-Maria Reuther; das auf diese Weise allein von der CDU, FDP und FWG durchgesetzte Ausstellungsprojekt Scherl weckt in jedem kritischen Historiker Erinnerungen an dereinst. 1937/38 organisierte im „Haus der Deutschen Kunst“ in München oder bei den Ausstellungen über „Entartete Kunst“ ebenfalls mit dem Pressefotografen Heinrich Hoffmann ein fachfremder und kulturpolitisch absolut loyaler Journalist die Auswahl und Präsentation der Exponate. Es war eine ähnliche Konstellation, die in Wittlich die notwendige Aufklärung verhinderte. Eine Konstellation, die nicht allein weitergehende Einschränkungen der Kunstfreiheit befürchten lässt. Das hierdurch ermöglichte kritiklose bloße Anschauen von NS-Kunst ist auch deshalb auf das schärfste zu kritisieren, weil es dem aktuellen politischen Revisionismus weitere Türen und Tore öffnet. Da hilft es auch nicht weiter, wenn die Stadt Wittlich mit dem Deutsch- und Ethik-Lehrer Franz-Josef Schmit einen fachfremden „Berater“ beauftragt, der ebenfalls über keine qualifizierte, wissenschaftlich historische und kunsthistorische Ausbildung verfügt.

Auch hier gilt die alt bekannte historische Erkenntnis: „Wehret den Anfängen“. Wenn man denn Schlimmeres vermeiden will!?