

Die Kunst der Gesellschaft

Dieter Scholz

Die Kunst der Gesellschaft bildet die Überschrift für die Sammlungspräsentation der Neuen Nationalgalerie mit Werken aus den Jahren 1900 bis 1945. In dieser Zeit, die das Deutsche Kaiserreich und seine Kolonien, einen kolonialen Völkermord, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus, zwei Weltkriege und den Zivilisationsbruch des Holocaust umfasst, spielen gesellschaftliche Fragen eine zentrale Rolle. Besonders viele Werke der Nationalgalerie zeigen sich mit diesen gesellschaftlichen Fragen verbunden.

In der Ausstellung und im vorliegenden Band geht es in 13 Kapiteln um das Zusammenspiel von Kunst und Gesellschaft in dieser Zeit. Den Auftakt bilden zwei Gemälde von Lotte Laserstein und Sascha Wiederhold. Sie entstehen fast zeitgleich, stehen aber für zwei unterschiedliche Möglichkeiten der Kunst. Das großformatige Gemälde *Abend über Potsdam* (Abb. S. 8) aus dem Jahr 1930 gilt als Hauptwerk von Lotte Laserstein. Sie studiert als eine der ersten Frauen an der Berliner Kunstakademie, wo sie 1925 mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wird. Ihre erste Einzelausstellung hat sie 1930 in der renommierten Berliner Galerie Gurlitt.

Lasersteins Werk erfährt erst seit wenigen Jahren wieder eine Wertschätzung. Ihre lange Unsichtbarkeit hat zum einen mit dem Kampf um Sichtbarkeit zu tun, den Frauen noch immer führen.¹ Der Zugang zu Kunstakademien bleibt ihnen lange verwehrt, auch wenn dies für Laserstein bereits nicht mehr gilt. Künstlerinnen sind bis in die unmittelbare Gegenwart hinein unterrepräsentiert. Der Anteil ihrer Werke ist auch in der Nationalgalerie nach wie vor niedrig. Doch ist dies im Fall von Laserstein nicht der einzige Grund für das jahrzehntelange Vergessen. Ihr realistischer Stil steht im Schatten der künstlerischen Avantgarden. *Abend über Potsdam* ist wie die anderen Werke der Malerin einem Realismus verpflichtet, der sich neben diesen Avantgarden als roter Faden durch die Moderne zieht, aber deutlich weniger Aufmerksamkeit erfährt. Zwar gibt es bei Laserstein durchaus atmosphärische Anklänge an die Neue Sachlichkeit, doch ist ihre malerische Haltung weder objektivierend unterkühlt noch betont gesellschaftskritisch.

Lasersteins Gemälde *Abend über Potsdam* ist gewissermaßen ein Gegenentwurf zu einem Wandbild des Historienmalers des Deutschen Kaiserreichs, Anton von Werner. Dieses entsteht 1899 für den Speisesaal der Villa des Zeitungsverlegers Rudolf Mosse am Leipziger Platz in Berlin. *Das Gastmahl der Familie Mosse* (Abb. S. 11) zeigt ein beschwingtes Gelage vor ländlicher Kulisse. Die Familie und ihr Freundeskreis sind dabei im Stil der spanischen und niederländischen Mode des 16. und 17. Jahrhunderts



Lotte Laserstein, *Abend über Potsdam*, 1930

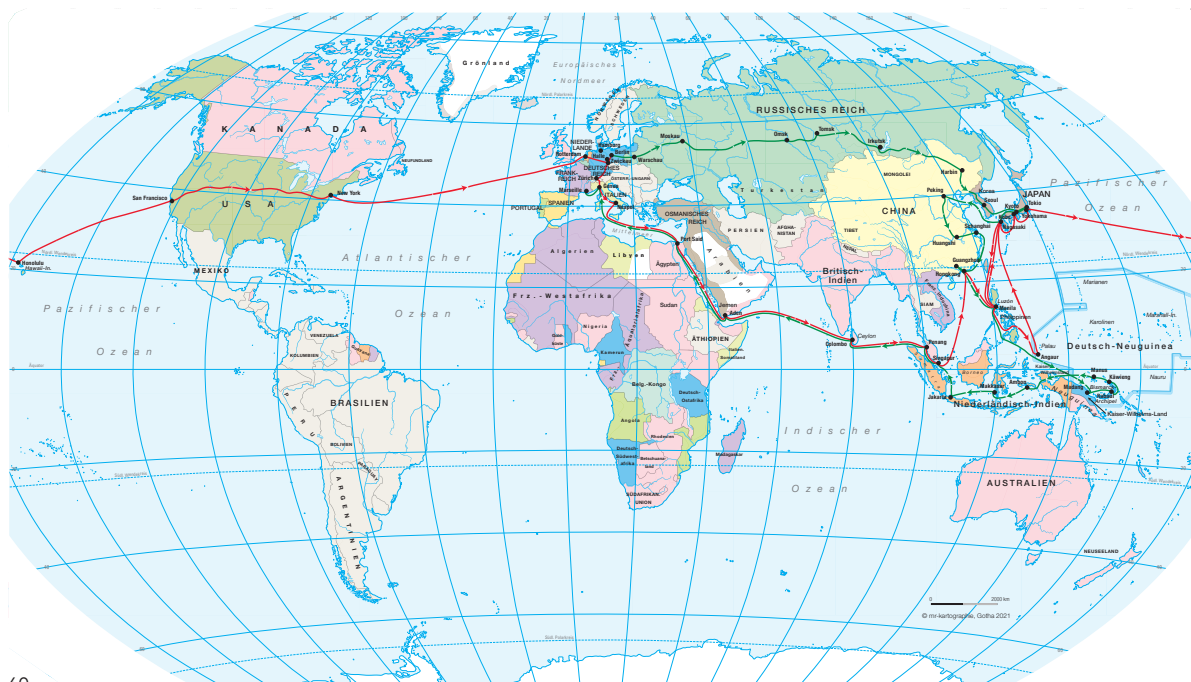
Öl auf Leinwand, 110 x 205 cm

Erworben 2010 aus Privatbesitz, Großbritannien, mit Unterstützung der Bundesrepublik Deutschland, der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, der Kulturstiftung der Länder, der Ernst von Siemens Kunststiftung und anderer

Was hat die *Brücke* mit der deutschen Kolonialgeschichte zu tun?

Die Künstler der *Brücke* sind um 1880 geboren, Emil Nolde bereits 1867. Sie wachsen zu einer Zeit auf, in der das Deutsche Reich zur drittgrößten Kolonialmacht der Welt wird. In Konkurrenz zu den Kolonialmächten Spanien, Portugal, den Niederlanden, Großbritannien und Frankreich beanspruchen auch die Deutschen Territorien in Afrika und im Südpazifik. Im Winter 1884/85 findet in Berlin die sogenannte Kongo-Konferenz statt, bei der die Kolonialmächte Gebiete in Afrika unter sich aufteilen.

Die deutschen Kolonien gründen vornehmlich auf Handelsniederlassungen deutscher Kaufleute, denen militärischer Schutz garantiert ist. Für die kolonisierten Menschen äußert sich die deutsche Herrschaft in Form von alltäglicher Unterdrückung, wirtschaftlicher Ausbeutung von Menschen und Ressourcen, bis hin zu brutalen Kriegshandlungen und Völkermord. In der deutschen Presse wird über die gewaltsamen Hintergründe der Kolonialpolitik wenig berichtet. Die außereuropäische Lebenswelt ist im Deutschen Reich vor allem präsent durch aus Übersee eingeführte Erzeugnisse. Produkte wie Tee, Reis, Kakao oder Gewürze gibt es, ohne Hinweise auf die Umstände der Herstellung, in „Kolonialwarenläden“ zu kaufen. Menschen aus außereuropäischen Kulturen werden in „Völkerschauen“ auf inhumane Weise zur Schau gestellt. Ihre rituellen Objekte und Gebrauchsgegenstände sind in Völkerkundemuseen zu sehen.





Der Erwerb vieler Objekte in den europäischen Museen im kolonialen Kontext muss heute als unrechtmäßig gelten, weil er auf unredlichem Tausch, Plünderung oder Raub des kulturellen Erbes beruht. In der europäischen Kunst entfalten diese Objekte jedoch große Wirkung. Insbesondere die Mitglieder der *Brücke* sind von ihnen fasziniert. Spätestens seit 1909 besuchen sie die ethnologischen Sammlungen in Dresden, Berlin und Hamburg. Sie begeistern sich für Skulpturen aus Kamerun, Bronzen aus Benin und Werke der indigenen Pueblo-Kultur aus Mexiko. Die afrikanische Kultur ist im Kreis der *Brücke* auch deshalb präsent, weil Erich Heckels Bruder Manfred als Ingenieur im heutigen Tansania (dem damaligen Deutsch-Ostafrika) arbeitet und von dort Objekte mitbringt. In vielen *Brücke*-Malereien ist der Einfluss durch figürliche Schnitzereien auf Balken von Versammlungshäusern der Palau-Inseln zu sehen. Die Künstler greifen deren markant vereinfachte Formen auf.

Die Vorstellung der *Brücke* von einem „irdischen Paradies“ ist besonders durch die auf Tahiti und den Marquesas-Inseln entstandenen Werke von Paul Gauguin geprägt. Seinem Vorbild folgend reisen 1913/14 sowohl Emil Nolde als auch Max Pechstein in den Südpazifik. Nolde malt das Gemälde *Papua-Jünglinge*, während er privat an der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ teilnimmt. Diese ist vom deutschen Reichskolonialamt unterstützt. Das weitere historische Umfeld, in dem das Gemälde entsteht, ist das einer scheinbar wissenschaftlich legitimierten „Rassenkunde“, die von „primitiven“ Zivilisationsstufen ausgeht. In vielen auf der Reise entstehenden Aquarellen ist ein Bezug auf die ethnografische Fotografie zu erkennen, indem Nolde die Dargestellten in Frontalansicht und Profil wiedergibt. Ein Reflex dessen ist auch im Gemälde *Papua-Jünglinge* zu sehen.

Dieter Scholz

- ↑ Kolonien des Deutschen Reiches 1914
- ← Route der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“, an der Emil und Ada Nolde 1913–14 teilnehmen, in Grün, sowie der Reiseroute Max Pechsteins von 1914 in Rot
- Ada Nolde auf der Insel Manus, 23. April 1914

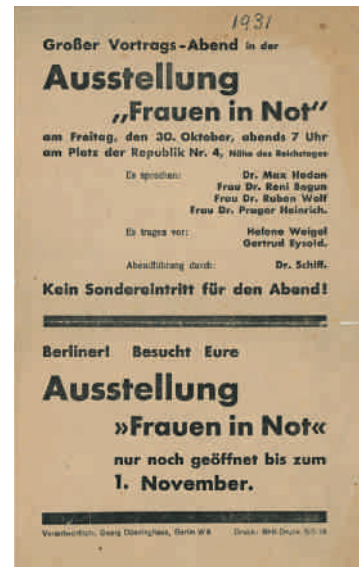


Frauen in Not.

Die Debatte um den Abtreibungsparagrafen

In der Weimarer Republik entbrennt eine breite gesellschaftliche Debatte um den seit 1871 im Strafgesetzbuch verankerten Paragraphen 218. Dieser verbietet Schwangerschaftsabbrüche und droht im Falle einer Zuwiderhandlung mit einer Strafe von bis zu fünf Jahren Zuchthaus. Während die christlichen Kirchen sowie konservative und völkische Parteien das Abtreibungsverbot verteidigen, setzen sich Frauenverbände, die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) und die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) für eine Abschaffung ein. Im Vordergrund steht für sie die Notlage der Arbeiterfamilien, denn jedes Neugeborene vergrößert die Armut.

Viele Kunstschaffende engagieren sich im Kampf für eine Legalisierung des Schwangerschaftsabbruchs. So setzt Käthe Kollwitz in ihrem 1924 für die KPD entworfenen Plakat *Nieder mit den Abtreibungsparagraphen* den Zusammenhang von vielfacher Mutterschaft und wirtschaftlichem Elend ins Bild. Das Plakat zeigt eine schwangere, frühzeitig gealterte Arbeiterfrau mit zwei kleinen Kindern in einem Ausdruck von Hoffnungslosigkeit. Alice Lex-Nerlinger gestaltet 1931 ein Bild in Spritztechnik, in dem sich eine Gruppe von Frauen gegen ein monumentales Kreuz stemmt, das den Schriftzug § 218 trägt, während die schemenhafte Gestalt einer Schwangeren aufragt. Lex-Nerlingers Werk wird 1931 in der Berliner Ausstellung *Frauen in Not* gezeigt, an der sich zahlreiche Kunstschaffende aus dem In- und Ausland beteiligen.



- Handzettel zur Ausstellung *Frauen in Not*, Berlin, 1931
- Käthe Kollwitz, *Nieder mit den Abtreibungs-Paragraphen!*, Plakat der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD), 1924
- Alice Lex-Nerlinger, *Paragraf 218*, 1931

Auch Heinrich Ehmsens Gemälde *Frauen in Not* von 1932 steht zweifellos im Zusammenhang mit der Ausstellung, zu deren Arbeitsausschuss der Künstler gehört. Da es aber zur Eröffnung noch nicht existiert, ist Ehmsen selbst in der Ausstellung nicht vertreten. In dem heute in der Nationalgalerie befindlichen Bild ist ein unter roten Fahnen marschierender Demonstrationszug dargestellt. Er besteht aus Männern und Frauen, von denen manche ihre Mutterbrust entblößen. Aus der Menge stechen zwei ausgehungerte Säuglinge hervor. Die Gesichter der Demonstrierenden sind zuweilen zu Fratzen oder Totenköpfen verzerrt. Das Tragen von Gasmasken soll auf die eigentliche Absicht der Abtreibungsgegner verweisen, denn Kinder werden auch als „Kanonenfutter“ für den Krieg benötigt.

Alle Bemühungen, den Abtreibungsparagrafen in der Zeit der Weimarer Republik zu Fall zu bringen, scheitern. Die nationalsozialistische Ideologie verherrlicht die Mutterrolle und verschärft die Strafen für einen Schwangerschaftsabbruch zusätzlich. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird der Paragraf 218 fast unverändert in das Strafgesetzbuch der Bundesrepublik übernommen. Erst in den 1970er Jahren tritt die Frauenbewegung mit der Parole „Mein Bauch gehört mir!“ erneut für die Aufhebung des Paragrafen ein, was heftige Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit und im Bundestag auslöst. Doch auch die sozialliberale Koalition erreicht keine Gesetzesänderung. Nach der heute gültigen Regelung ist ein Schwangerschaftsabbruch weiterhin grundsätzlich rechtswidrig. Er bleibt aber straffrei, wenn er innerhalb der ersten drei Monate sowie nach einer Beratung durchgeführt wird.

Irina Hiebert Grun





ALB 1155 62

Wege der Abstraktion

Die Abstraktion gilt als größte Errungenschaft der bildenden Kunst in der Klassischen Moderne. Der Begriff ‚Abstrahieren‘ bedeutet zunächst nur, von der konkreten Form abzusehen und sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Radikal wird der Prozess erst, wenn der Gegenstand ganz verschwindet und die Elemente Form und Farbe vollkommen unabhängig davon eingesetzt sind. Erst dann wird von „ungegenständlicher Kunst“ gesprochen, als einer Spielform der Abstraktion.

Für die Kunstgeschichte der westlichen Welt mündet eine Abfolge immer gewagterer Experimente in der Abstraktion. Nicht nur in der bildenden Kunst ist dies mit einer gesellschaftlichen Vision der Moderne verbunden. Abstrakte Kunst wird als eine vollkommen neue Sprache verstanden, die universell erscheint. In außereuropäischen Kulturen und als kunstgewerbliches Ornament ist Abstraktion jedoch schon viel früher zu finden. Ein bedeutendes Labor der Abstraktion ist das Bauhaus, an dem Kunst und Kunsthandwerk gleichberechtigt gelehrt werden. Wassily Kandinsky ist hier „Meister“, ebenso wie Paul Klee, für den Abstraktion noch immer Anklänge an Gegenständliches enthält. 1915 bezeichnet er sich als „abstract mit Erinnerungen“.



Scharfe Blicke

Mit der Neuen Sachlichkeit etabliert sich in der Weimarer Republik eine Malerei, die das Gegenständliche gestochen scharf ins Bild setzt. Es entstehen nüchtern wirkende Porträts, Stillleben und Landschaften, die gesellschaftliche Entwicklungen der Zeit präzise reflektieren. Mit seinem Bildnis einer emanzipierten Frau in einem Berliner Café gibt Christian Schad das moderne Lebensgefühl der 1920er Jahre wieder. Auch die Integration neuer Technologien in Arbeitswelt und Alltag findet ihren Ausdruck: Kurt Günther zeigt den Radiohörer zu Hause, Georg Schrimpf Rundfunksendemasten in der Landschaft.

Neben klaren Verweisen auf den technischen Fortschritt finden sich Bildelemente, deren versteckt politische, melancholische Aussage erst entschlüsselt werden muss. So malt Curt Querner 1933 ein Selbstbildnis, in dem er eine Brennnessel in der Hand hält: als Symbol des Widerstandes gegen den gerade zur Macht gelangten Nationalsozialismus. Ebenfalls 1933 zeigt Wilhelm Lachnit eine Allegorie des Frühlings, der traditionell mit Jugend und Schönheit verbunden wird und hier in Gestalt einer alternden, welkenden Frau erscheint. „Der traurige Frühling“ ist ein Sinnbild der Künste zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur.

Rudolf Schlichter, *Porträt Géza von Cziffra*, 1926/1927
Öl auf Pappe, 100 × 74 cm
Erworben 1948 von der Galerie Meta Nierendorf, Berlin,
für die Galerie des 20. Jahrhunderts, 1951. Schenkung
des Magistrats von Groß-Berlin an die Nationalgalerie,
Berlin (Ost)

Das neue weibliche Selbstverständnis

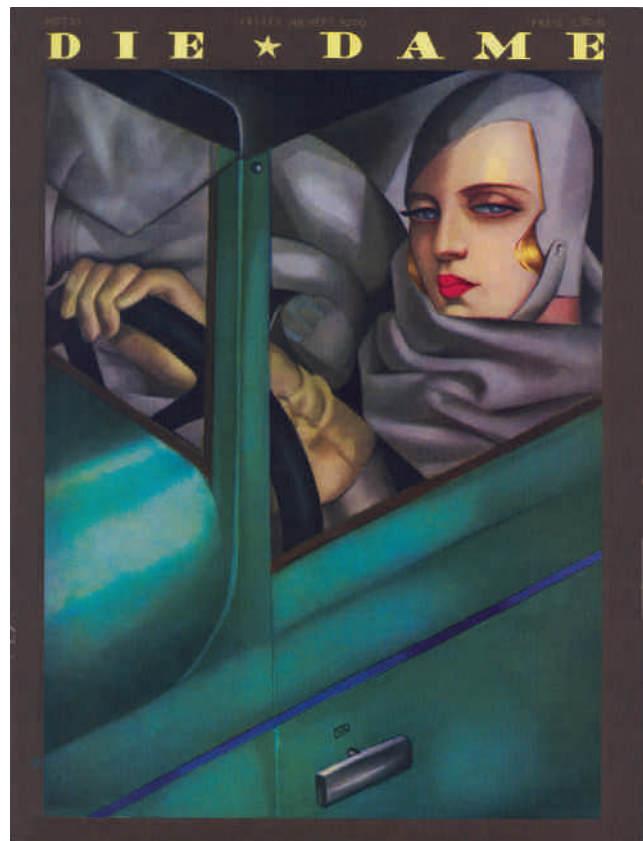
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt ein gesellschaftlicher Modernisierungsprozess ein, der mit einem veränderten Rollenverständnis der Geschlechter einhergeht. Im Ersten Weltkrieg übernehmen die Frauen, bedingt durch die Abwesenheit der Männer an der Front, neue eigenverantwortliche Aufgaben in der Gesellschaft und in der Arbeitswelt. Nach Kriegsende wollen sich viele junge Frauen nicht an ihre angestammten Plätze zurückdrängen lassen und brechen mit traditionellen weiblichen Lebensentwürfen. Die Einführung des Frauenwahlrechts 1918 ist ein weiterer wichtiger Schritt für die Emanzipation der Frauen.

Die zunehmende Verstärkung bringt eine moderne Massengesellschaft hervor und der steigende Bedarf an Angestellten eröffnet auch Frauen aus unteren Gesellschaftsschichten neue Verdienstmöglichkeiten. Das neue weibliche Selbstverständnis führt zum Erscheinen der sogenannten „Neuen Frau“ im städtischen Alltag, wie sie Christian Schad mit *Sonja* ins Bild setzt. Romane, Zeitschriften, Film und Werbung prägen und vermitteln dieses neue Frauenbild.

Die typische moderne Frau geht einem Beruf als Angestellte nach und ist Verkäuferin, Stenotypistin oder Telefonistin. Sie bewegt sich auch ohne männliche Begleitung in Cafés und Nachtlokalen und wählt ihre Geliebten – gleich welchen Geschlechts – selbst. Insbesondere in der Mode zeigt sich das Spiel mit Geschlechtergrenzen, denn Frauen entledigen sich ihrer Korsetts und tragen neben knielangen Röcken und Kleidern auch Hosenanzug, Krawatte und Hut. So zeigt sich Kate Diehn-Bitt in ihren Selbstbildnissen mit modischem Kurzhaarschnitt und als



- Wahlaufzug des Ausschusses der Frauenverbände Deutschlands, Plakat mit einem Bildmotiv von Martha Jäger, Berlin, 1918
- ➔ Telefonfräulein, 1926
- Tamara de Lempicka, Titelseite *Die Dame*, Jg. 56, H. 21, 1929.



androgyn wirkende Gestalt. Tamara de Lempicka gelangt Ende der 1920er Jahre in Paris zu großer Popularität mit Werken, die ein neues, emanzipiertes Frauenbild visualisieren. Ihre weiblichen Modelle strahlen eine melancholische Eleganz aus oder posieren stolz, zuweilen in männlichen Posen, und stellen ihre Sinnlichkeit selbstbewusst zur Schau.

Damit fügt sich Lempickas Kunst optimal in die Unterhaltungskultur der Zeit ein. Für *Die Dame*, ein mondänes Berliner Frauenmagazin, gestaltet die Künstlerin mehrere Titelblätter. Das hierin vorgeführte konsumorientierte Bild der „Neuen Frau“ kann aber meist nur von denjenigen Frauen gelebt werden, die über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügen. Auch wenn der aktuelle Modestil für die Frauen aller gesellschaftlichen Schichten gilt, ist die uneingeschränkte Teilhabe an Bildung, Mode, Sport und Kultur in der Regel den Frauen aus großbürgerlichen Kreisen vorbehalten, während der Kinobesuch oder der neue Mantel für die einfache Angestellte hart erarbeitete Ausnahmen bleiben.

Mit der Weltwirtschaftskrise 1929 und ihren sozialen Folgen verschwindet das gesellschaftliche Phänomen der „Neuen Frau“ zunehmend aus dem Alltag. Die 1933 an die Macht gelangten Nationalsozialisten bekämpfen das Bild der selbstständigen und unabhängigen Frau und propagieren stattdessen die Rückkehr zu einem Frauenbild, das sich auf die Rolle der Ehefrau und Mutter beschränkt.

Irina Hiebert Grun

Was ist „Entartete Kunst“?

Mit dem Begriff „entartet“ diffamiert die nationalsozialistische Diktatur Kunstwerke, die sie als nicht vereinbar mit ihrer Ideologie ansieht. Adolf Hitler spricht sich grundsätzlich gegen „Modernität“ aus und so werden alle avantgardistischen Kunstrichtungen verfolgt. Darüber hinaus gibt es Arbeits- und Ausstellungsverbote für jüdische und kommunistische Künstlerinnen und Künstler.

Bereits 1933 findet in Dresden eine Ausstellung mit dem Titel *Entartete Kunst* statt. Wieder aufgegriffen wird der Begriff, als im Juli 1937 zahlreiche Kunstwerke aus deutschen Museen beschlagnahmt werden. Einige werden kurze Zeit später in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München als „Ausdruck des Kulturverfalls“ angeprangert. Bis 1941 wandert die Ausstellung durch weitere Städte und wird von über drei Millionen Menschen gesehen.

Die Kriterien für „Entartete Kunst“ sind unscharf und die mit der Beschlagnahme beauftragten Kommissionen entscheiden willkürlich. So wird etwa eine Bronzefigur von Wilhelm Lehmbruck in einem Museum konfisziert, in einem anderen aber bleibt ein identisches Exemplar verschont. Und der Bildhauer Rudolf Belling ist sowohl in der Ausstellung *Entartete Kunst* vertreten als auch in der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, die zur selben Zeit in München das nationalsozialistische Kunstideal vor Augen führen soll.

In weiteren Säuberungsaktionen ab August 1937 werden insgesamt etwa 20.000 Kunstwerke aus über 100 deutschen Museen entfernt. Viele der beschlagnahmten Werke werden ins Ausland verkauft oder gegen ältere Kunst getauscht. Was hingegen nicht als „international verwertbar“ eingestuft ist, wird in großem Umfang vernichtet. 1939 verbrennt das NS-Regime im Hof der Berliner Hauptfeuerwache vermutlich etwa 5.000 Werke.



- *Dreiklang und Kopf in Messing* von Rudolf Belling im Sammeldepot für *Entartete Kunst* in der Köpenicker Straße 24a in Berlin. Besichtigung durch Adolf Hitler und Joseph Goebbels am 13. Januar 1938
- *Dreiklang und Kopf in Messing* von Rudolf Belling auf der Ausstellung *Entartete Kunst* in München, 1937
- Max Beckmann, *Selbstbildnis im Smoking*, 1927



In den Sammlungen der Museen hinterlassen die Beschlagnahmen bis heute Leerstellen. Die Nationalgalerie verliert über 500 Werke, von denen fast die Hälfte ins Ausland gelangt. Seit Kriegsende wird versucht, die Lücken im Bereich der modernen Kunst durch die Erwerbung gleichwertiger Stücke zu schließen. So können von Max Beckmann zwischen 1949 und 1988 zehn Werke angekauft werden. Für das von den Nationalsozialisten konfiszierte Gemälde *Selbstbildnis im Smoking*, das sich seit 1941 im Busch-Reisinger Museum of Germanic Culture in Cambridge/Massachusetts befindet, kommt 1993 zunächst ein Selbstbildniskopf aus Gips in die Sammlung.

Aber erst 2018 kann das verlorene Werk durch das Gemälde *Selbstbildnis in der Bar* angemessen ersetzt werden. Dieses gelangt, zusammen mit dem *Bildnis Erhard Göpel*, als Schenkung in die Nationalgalerie. Entstanden im Kriegsjahr 1942, während Beckmanns Zeit im Amsterdamer Exil, stellt sich der Künstler darin in einer melancholischen Denkerpose dar. Links im Bild von einer dunklen Gitterform bedrängt und rechts vor einer schwarzen Fläche platziert, wirkt sein Körper eingeeengt, geradezu eingesperrt. Es zeigt sich, den Umständen geschuldet, ein ganz anderer Beckmann als in dem 1927 entstandenen Selbstbildnis im eleganten Abendanzug.

Irina Hiebert Grun



Die Bildhauerin Renée Sintenis

Schlafende Rehe, springende Gazellen, sich aufbäumende Pferde, übermütige Fohlen, spielende Hunde oder Bären, sie alle gehören zum Repertoire der 1888 im schlesischen Glatz geborenen Bildhauerin Renée (Renate Alice) Sintenis. Aufgewachsen in Neuruppin, Stuttgart und Berlin, beginnt die junge Frau 1907 ihr Studium der Bildhauerei an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums. Aufgrund familiärer Streitigkeiten führt sie es nicht zu Ende. Doch statt wie vom Vater gewünscht Stenotypistin zu werden, steht sie ab 1910 dem Bildhauer Georg Kolbe Modell und schafft ab 1913 ihre ersten eigenen künstlerischen Arbeiten. Zwei Jahre später entstehen erste Tierfiguren, die bald zu ihrem Markenzeichen werden. In diesen kleinformatischen, meist in Bronze gegossenen Plastiken geht es der Künstlerin darum, das Charakteristische des jeweiligen Tieres einzufangen. Dies gelingt ihr in momenthaften, flüchtigen Darstellungen, in denen sie die Reflexe und ureigenen Instinkte der Tiere, ihre freudige Begrüßung, ihre ängstlichen Augen, das erschreckte Aufbäumen, die gebannte Aufmerksamkeit, das Beschnuppern oder entspannte Ausruhen wiedergibt.



- Der *Berliner Bär* von Renée Sintenis im Mittelstreifen der Bundesautobahn A115, kurz vor dem Kreuz Zehlendorf, um 1980
- Renée Sintenis im Pelzmantel mit Magdalena Goldmann und Foxterrier Philipp vor der Amelang'schen Buch- und Kunsthandlung in der Kantstraße 164, Berlin, 1931
- Renée Sintenis mit *Böckchen*, um 1927



Bald schon feiert die Bildhauerin erste Erfolge und ist spätestens Mitte der 1920er Jahre bestens in der Berliner Gesellschaft etabliert. Sie wird durch den Galeristen Alfred Flechtheim vertreten, verkauft gut und ist ein gern gesehener Gast auf den verschiedensten Veranstaltungen und Festen der Stadt. Sie reitet auf ihrem Pferd durch den Berliner Tiergarten, flaniert in Anzug und mit ihrem Terrier über den Kurfürstendamm oder fährt mit ihrem Sportwagen zur Bildgießerei Noack. Mit ihren modisch kurzen Haaren, ihrem androgynen Aussehen und selbstbewusstem Auftreten ist sie der Prototyp der modernen Frau der Weimarer Republik. Ihre zahlreichen Selbstbildnisse, die sie zwischen 1916 bis 1944 modelliert, sind ein eindrückliches Zeugnis ihrer eigenen Wahrnehmung und ihres Empfindens. Mit ihrer Berufung an die männerdominierte Preußische Akademie der Künste 1931, als zweite Bildhauerin nach Käthe Kollwitz, befindet sie sich auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Seit dem Beginn der nationalsozialistischen Diktatur 1933 wird sie zunehmend in ihrem künstlerischen Schaffen eingeschränkt, auch wenn sie weder von einem Arbeitsverbot noch von der Aktion „Entartete Kunst“ direkt betroffen ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kann Renée Sintenis an ihre früheren Erfolge als Künstlerin anknüpfen. Dabei ist der *Berliner Bär* sicher die populärste Plastik, die die Künstlerin überhaupt schafft. 1956 fertigt sie den ersten Entwurf für den *Großen Berliner Bären*, der 1957 auf dem Mittelstreifen der Autobahn nahe dem damaligen Grenzübergang Dreilinden zwischen West-Berlin und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) aufgestellt wird. Seit 1960 dient die kleine Version des aufrecht stehenden Bären als Preis der Berlinale, der Internationalen Filmfestspiele Berlin.

Maike Steinkamp





15th June 45

Krieg und Vernichtung

Nicht erst mit Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 erfordert es Mut, unter den Bedingungen der nationalsozialistischen Diktatur weiterhin moderne Kunst zu schaffen. Dennoch sind einzelne Fälle bekannt. In Berlin ist es Karl Hofer, dessen Atelier 1943 durch Bomben zerstört wird und der vier Tage später trotzig damit beginnt, verlorene Gemälde wie *Die schwarzen Zimmer* neu zu malen. In Augsburg arbeitet Karl Kunz im Schutz der väterlichen Holz- und Furnierwerkstatt. Er nutzt das dort verfügbare Material als Bildträger. Die Platten aus Sperrholz lassen sich bei Gefahr einfach umdrehen und fallen in der Werkstatt nicht auf.

Für sein Gemälde *Deutschland erwache!* lässt sich Kunz 1942 durch eine unter dem Ladentisch erworbene Abbildung von Pablo Picassos *Guernica* anregen. Picasso selbst ist zu dieser Zeit bereits weltberühmt und arbeitet im 1940 von den Deutschen besetzten Paris unbehelligt weiter. Er ist dabei durchaus gefährdet, bleibt aber unbehelligt. Horst Stempel hingegen verarbeitet seit 1941 seine eigenen Internierungserfahrungen bildlich. Unmittelbar nach Kriegsende thematisiert er die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in den NS-Konzentrationslagern in seinem Triptychon *Nacht über Deutschland*.

Horst Stempel, *Nacht über Deutschland* (1. Skizze), 1945
Öl auf Spanholz, 60 × 48,5 cm
Erworben 1985 vom Staatlichen Kunsthandel der DDR mit
Mitteln des Kulturfonds der DDR aus dem Nachlass des
Künstlers; 1986 der Nationalgalerie, Berlin (Ost) übergeben