



1 Eugen Spiro, *Landschaft bei Spalato*, 1923, Öl auf Leinwand, 76,5 × 94,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 439. 1925 im Tausch gegen ein älteres Werk von Spiro erworben

Angelika Wesenberg

Plurale Moderne

„Seit dem 19. Jahrhundert gibt es eine pluralistische Gesellschaft und eine pluralistische Kunst. Es ist kein verbindlicher ‚Zeit‘-Stil mehr zu erkennen, sondern eine Stil-Vielfalt, die erst in der Gesamtheit höchst unterschiedlicher Erscheinungsformen zeit- und epochentypisch ist.“

Stephan Waetzoldt, Einleitung zum Ausstellungskatalog
Tendenzen der zwanziger Jahre, 1977 in Berlin¹

Zahlreiche Bestandskataloge zur Malerei des 19. Jahrhunderts, nicht nur jener der Nationalgalerie (Ost) von 1986² schließen Gemälde bis in die 1930er Jahre mit ein. Verständlich ist noch die Hereinnahme der Spätwerke von Liebermann, Corinth, Slevogt, Uhde und anderen. Doch sind in den Katalog der Nationalgalerie auch Künstler aufgenommen worden, die erst in den 1880er Jahren geboren wurden und von denen die Galerie erst ab den 20er Jahren entstandene Werke besitzt, wie etwa Charlotte Berend-Corinth, Franz Heckendorf, Waldemar Rösler. Der Titel *Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus* begründet das Phänomen: Bilder, die nicht in den vorherrschenden Kanon der Kunstgeschichte passen, der allein die provokanten und irritierenden Werke der Avantgarde in den Blick nimmt, werden gern dem 19. Jahrhundert zugeschlagen. Aber auch zahlreiche Bilder aus dem Sammlungsbereich des 20. Jahrhunderts kommen nahezu niemals zur Ausstellung. Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts ist heute Fortschrittsgeschichte, die alle abweichenden oder beharrenden Strömungen ausschließt. Meine These ist, dass es sich bei dieser Konzentration auf nur wenige Stilvarianten, unabhängig von der malerischen Qualität, um eine Nachkriegsrigorosität handelt, die weder Ludwig Justi in der Zeit der Weimarer Republik, noch gar das Preußische Kultusministerium, das in Absprache mit Justi für die Nationalgalerie zahlreiche Werke erwarb, so geteilt hätten.

Den Bestandskatalog zur Malerei des 19. Jahrhunderts der Nationalgalerie von 2017 ließen wir, nach langer Diskussion, mit den 1904 gemalten Bildern enden³, der in Vorbereitung befindliche Katalog zur Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts wird mit den ab 1905 entstandenen Werken beginnen. Und wir hoffen, dass dies für das frühe 20. Jahrhundert ein reiches, vielfältiges, auch ein realistisches Bild ergibt.

Die deutschen Impressionisten kämpften 1905 noch um offizielle Anerkennung, die *Berliner Secession* befand sich auf der Höhe ihres Erfolges, sie hatte namhafte Kunsthändler, Zeitschriften und Theoretiker an ihrer Seite. Gegenspieler war die akademische Kunst oder Salonkunst, wie sie massenhaft auf der jährlichen *Großen Berliner Kunstausstellung* zu sehen war, aber von den Museen nach Möglichkeit gemieden wurde. Die expressionistische Kunst entwickelte sich in diesen Jahren erst;

nach der Revolution von 1918 stand sie im Zentrum der Erwerbungsbemühungen. Auf den Expressionismus folgten die Neue Sachlichkeit und ein expressiver Realismus. Über gut drei Jahrzehnte hinweg existierten verschiedene Kunstströmungen nebeneinander, vielfach durchdrangen sie sich auch. Hier soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, den Bestand an Werken des frühen 20. Jahrhunderts im Besitz der Nationalgalerie, der heute gemeinhin nicht zur Moderne gezählt wird, nach Gruppen und nach Herkunft näher in den Blick zu nehmen.

Das Spätwerk der Impressionisten

Die späten Arbeiten der bekanntesten deutschen Impressionisten werden häufig in den Katalogen beim 19. Jahrhundert belassen und auch physisch in den entsprechenden Depots und Ausstellungsräumen. Eine Ausnahme machen die expressiven Werke von Lovis Corinth (1858–1925) nach dessen Schlaganfall von 1911. Er gehört mit Christian Rohlf (1849–1918) zu den wenigen Künstlern, deren Werk meist zwischen den Sammlungen des 19. und des 20. Jahrhunderts gesplittet ist. – Dabei würden auch die Werke von Max Liebermann (1847–1935) und Max Slevogt (1868–1932), noch mehr jene von Lesser Ury (1861–1931) aus den zwanziger/dreißiger Jahren zwischen den zeitgleichen Arbeiten anderer Künstler vielleicht eine überraschend neue Wirkung entfalten. Diese Künstler haben im Alter ihr Verhältnis zum Impressionismus immer wieder neu reflektiert. Liebermann erklärte Impressionismus und Expressionismus zeitlos mit der alten Unterscheidung von Schiller zwischen naiver und sentimentaler Kunst.⁴ Und Impressionismus ist für ihn natürlich naive Kunst, „Pietät vor der Natur“, die für ihn nicht aufgebbar war. Auf einer Akademierede von 1923 formulierte er, gegen den Expressionismus gewandt: „Eine neue, an der Gotik sich inspirierende Anschauung beherrscht augenblicklich die Kunst, deren Ziele umso schwerer zu erforschen sind, je mehr sie sich von der Nachahmung der Natur zu entfernen scheinen.“⁵ Auch Ludwig Justi ging von zwei konträren Welthaltungen aus. Er sah einen Unterschied zwischen einer romanischen Formtradition und einer germanisch-expressiven Kunst: „Statt der Linie guter ‚peinture‘ erscheint eine andere in sich geschlossene Reihe: zu Thoma hin und weiter zurück zu Caspar Friedrich, zu den Lukas-Brüdern und Carl Philipp Fohr und schließlich zu den Meistern der hohen und späten Gotik, zu Grünewald.“⁶ 1921 veröffentlichte Justi, der die ‚peinture‘ in ihren verschiedenen Ausformungen durchaus zu würdigen wusste, eine einsichtsvolle Studie über Liebermann, dessen Werke einen eigenen Raum im Kronprinzenpalais erhalten hatten. Er würdigte dessen langen Kampf für die Kunst und dass er gelehrt hätte, Malerei als Malerei zu sehen.

Die Kunst der jüngeren Sezessionisten

Bis 1937 existierte in zunehmend bedrängter Weise die *Berliner Secession*. Sie vereinigte sehr unterschiedliche Maler, die in der Mehrheit aber dem Impressionismus nahe blieben und gemeinhin als gemäßigt gelten. Nach Schillers/Liebermanns Unterscheidung würde man ihre Werke zur naiven Kunst zählen.

Werner Schmalenbach schrieb 1939 über die Malerei der zwanziger/dreißiger Jahre. „Seit einigen Jahren sind die extremen Richtungen abgeklungen und eine Malerei entstanden, die gleichsam die extremen Richtungen in sich gemischt und neutralisiert hat, eine mittlere, gemäßigte und außerordentlich einheitliche Malerei, die gegenwärtig in fast allen Ländern den meisten Raum innehat und jeder anderen Malerei etwas Peripherisches gibt.“⁷

Zahlenmäßig sind das die Werke, die noch heute die Sammlung zum frühen 20. Jahrhundert der Nationalgalerie dominieren. Diese Kunst, dem Impressionismus nahe und vom Expressionismus geprägt, ist darstellend und zugleich Malerei um ihrer selbst willen. Diese Malerei, ich spreche hier nur über Malerei, ist nicht Avantgarde, eher gepflegtes Handwerk. Etliche der Künstler haben ihre Prägung in Paris erhalten, wie Hans Purrmann, der die Matisse-Schule dort begründete. Sie kehrten mit dem ersten Weltkrieg nach Deutschland, oft nach Berlin zurück. In den zwanziger Jahren verbrachten viele dieser Maler lange Arbeitsaufenthalte in Frankreich oder in Italien. In den dreißiger Jahren emigrierten zahlreiche der Künstler oder suchten einen Ort der inneren Emigration.

Zu dieser gemäßigten Malerei gehören die Werke von Eugen Spiro (1874–1972). Das Bild *Landschaft bei Spalato* (Abb. 1) von 1923 hat Justi 1925 beim Künstler gegen ein älteres Bild ertauscht. Ein häufigerer Vorgang, das *Museum der Lebenden* im ehemaligen Kronprinzenpalais sollte möglichst aktuell bleiben. Justi war von den „leuchtenden Landschaften in gepflegtem Vortrag“⁸ von Spiro und seinen Freunden wohl nicht wirklich begeistert, aber sie waren für ihn vorzeigbare Beispiele der gegenwärtigen Kunstszene.

Von 1919 bis 1933 war Spiro in der Secession fest verankert. In den späten dreißiger Jahren emigrierte er wegen seiner jüdischen Herkunft zunächst nach Frankreich, dann in die USA. 1964 schrieb der 90jährige Spiro in seinem Beitrag für eine Einzelausstellung in der Galerie *St. Etienne* in New York: „Während der 19 Jahre, die ich dem Vorstand der Berliner Secession angehörte, legte ich großen Wert auf die Präsentation aller Formen und künstlerischer Ausdrucksweisen, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hatte, erlag aber niemals der Versuchung, meinen eigenen Stil den zeitgenössischen Strömungen anzupassen.“ Und er endete. „Wenn ich nun einen letzten Blick auf diese Ausstellung werfe, frage ich mich: Gehört mein Werk in das 20. Jahrhundert? Die Antwort darauf muss ich nicht geben.“⁹ – Diesen Gedanken von einem Künstler selbst zu hören ist zunächst irritierend, wird dann aber durch den Ort der Fragestellung, New York, verständlich. Die deutsche Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, die Moderne, vertraten in den USA die

Expressionisten und die emigrierten Bauhauskünstler, auch Beckmann. Secessionskunst war kaum jemals in die USA gelangt und so konnte Spiro, seit langem von seinem Umfeld getrennt, an seiner Zeitgenossenschaft zweifeln.

Leo von König (1871–1944), der eng mit Spiro für die Secession gewirkt hatte und von dem Justi das Bild *Die Mutter des Künstlers* von 1922 (Abb. 2) ebenfalls gegen ein älteres Bild ertauscht hatte, starb, bevor sich vielleicht auch ihm diese Frage in der Nachkriegszeit gestellt hätte. Leo von König und seine Kunst gerieten auf andere Weise in die Mühlen der Geschichte. Er war zu seiner Zeit ein hoch geschätzter Porträtmaler. Und so gibt es von ihm Auftragsbildnisse auch von Kultusminister Rust und von Propagandaminister Goebbels. Seine Malerei war weitgehend anschlussfähig (auch wenn Hitler voller Wut in eines der Bilder trat, und Goebbels daraufhin sein Bildnis aus dem Ministerium entfernte und in sein Privathaus nahm).¹⁰ Zugleich malte Leo von König eindrucksvolle Ansichten des Freundes Ernst Barlach, von Käthe Kollwitz und von Reinhold Schneider. Ein Bild der Nationalgalerie wurde als entartet beschlagnahmt. – 1949 gab es Gedächtnisausstellungen für den 1944 Verstorbenen, dann noch eine Reihe von Gedenkausstellungen zum dreißigsten Todestag im Jahre 1974 und eine letzte Ausstellung in den neunziger Jahren. Die Nationalgalerie (Ost) hat 1974 ein Porträt als Geschenk der Witwe des Künstlers erhalten, als Dank für Leihgaben in der Gedenkausstellung. Anna von König hatte dies früh mit der Begründung in Aussicht gestellt, dass ihr sehr „an einer guten Ausstellung gelegen ist, nachdem hier, infolge der neuen Kunstrichtungen 30 Jahre lang kein Interesse bestanden hat.“¹¹ Das Nichtinteresse in der Bundesrepublik betraf nicht Leo von König allein, sondern die gegenständliche Malerei als solche. Im Fokus standen, wie oft und ausführlich dargelegt, die abstrakte Kunst und der Expressionismus. Teilen der gegenständlichen Kunst hing ihre Duldung durch den Nationalsozialismus an, unbeachtet aber blieben lange auch die vielen verfolgten gegenständlichen Maler, wie die kürzlich neu entdeckte, wegen ihrer jüdischen Herkunft nach Schweden emigrierte Lotte Laserstein (1898–1993) oder der jüdische Maler Rudolf Levy (1875–1944), der sich schon in den zwanziger Jahren in Sanary-sur-Mer in Südfrankreich niederließ (Abb. 3) – in den dreißiger Jahren dann ein Zentrum der Emigranten – , der in Italien verhaftet wurde und auf dem Weg in ein deutsches Konzentrationslager ums Leben kam.



2 Leo von König, *Die Mutter des Künstlers*, 1922, Öl auf Leinwand, 82 × 62 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 460. 1923 im Tausch gegen ein älteres Werk vom Künstler erworben



3 Rudolf Levy, *Dorflandschaft (Sanary-sur-Mer)*, 1926, Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 664. Ankauf aus der Berliner Secessionsausstellung 1926 durch das Preußische Kultusministerium, 1927 der Nationalgalerie überwiesen

Justi und die Secessionisten

Richten wir unseren Blick auf die Nationalgalerie und betrachten die Ankaufspolitik Ludwig Justis, zunächst seine Bemühungen zwischen dem Amtsantritt 1909 und der Revolution vom November 1918. In den Erinnerungen liest man über den Anfang: „Als meine wichtigste Aufgabe erschien es mir, [...] bedeutende Beispiele der neuen deutschen Kunst in die Galerie zu bringen. [...] Außer jenen älteren Bildern von Liebermann war nichts da, nicht ein Stück von Slevogt oder Corinth.“¹² Der viel beachtete Hauptankauf von 1913 war das große Bild von Slevogt *Francisco d' Andrade als Don Giovanni*, 1912. Es hängt heute im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie. Noch vor der Revolution erwarb Justi bewusst und mit Nachdruck weitere moderne Werke: „Ferner wurden Werke von den tüchtigsten Mitgliedern der Secession erworben, die bisher sämtlich, gleich Slevogt und Corinth, in der Galerie



4 Hans Purrmann, *Stilleben*, 1908, Öl auf Leinwand, 80 × 99,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 262. 1918 Ankauf vom Bruder des Künstlers

gefehlt hatten: Leo von König und Fritz Rhein, Ulrich Hübner und Kardorff, Linde-Walther und Oppler, Baluschek und Büttner, Rössner und Röhricht, Jaeckel und Krauskopf, Rösler und Brockhusen, Curt Herrmann und Purrmann, das frühe, noch in Paris gemalte *Stilleben* von Purrmann gegen erheblichen Widerstand¹³ (Abb. 4). Mehr als die Hälfte dieser Künstler gehören mit ihren Werken noch heute zum von der Alten Nationalgalerie betreuten Bestand. Dazu gehören auch die Bilder von Waldemar Rösler (1882–1916), einem engen Freund von Max Beckmann. Röslers Bilder drücken in ihrer spröden Malweise und den Motiven der unwirtlichen Vorstadt das Lebensgefühl einer jüngeren Generation aus, sie sind aber nicht innovativ oder provokant. Rösler hat nicht wie Max Beckmann ein autonomes künstlerisches Werk geschaffen und blieb damit außerhalb des Kanons der Moderne.

Etliche der Bilder der vorgenannten Künstler, wie jenes von Rösler (Abb. 5), wurden 1917/1918, zum Ende des Krieges hin, aus verschiedenen Ausstellungen oder dem Kunsthandel erworben. Der Einfluss von Kaiser und Ankaufskommission hatte



5 Waldemar Rösler, *Frühlingslandschaft*, 1910, Öl auf Leinwand, 74,5 × 93 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 199. 1918 im Kunsthandel erworben

zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich nachgelassen. Für den erhofften Ankauf eines Bildes von Waldemar Rösler hatte Justi im August 1917 der Kommission vier Bilder in Vorschlag gebracht, sie wurden abgelehnt. In der folgenden Sitzung im Dezember stellte er vier andere Bilder von Rösler vor, von denen schließlich die *Frühlingslandschaft* ausgewählt wurde.¹⁴ (Abb. 5) Bis zur Revolution hatte die Nationalgalerie so wieder halbwegs den Anschluss an die zeitgenössische moderne Kunst gefunden. – Das galt aber nicht für die Expressionisten, deren Werke schon über zehn Jahre auf dem Markt waren, unter dem Blick von Kaiser und Ankaufskommission jedoch nicht erworben werden konnten.

Mit der Revolution und der Abdankung des Kaisers entstand eine gänzlich neue Situation, es bildete sich auch ein neues Kultusministerium. Generell ging es in der Kulturarbeit nun um einen deutlichen Gegensatz zur autoritären Wilhelminischen Kunstpolitik. Dafür gab es zwei Möglichkeiten: In Anträgen an das Ministerium wurde gefordert, den Expressionismus zur Kunst der neuen Republik zu erklären, und damit letztlich die eine stilistische Doktrin durch eine andere zu ersetzen. Andere

erwarteten von der Republik eine demokratische Grundhaltung und Freiheit für die Kunst, dieser Auffassung folgte das Ministerium, auch mit eigenen Ankäufen. Die stilistische Vielfalt galt hier gerade als kultureller Reichtum.¹⁵

Justi gelang es, sich das ehemalige Kronprinzenpalais als Dependance der Nationalgalerie für ein *Museum der Lebenden* überweisen zu lassen. Und ganz ausdrücklich forderte das Ministerium auch hier stilistische Vielfalt. Diese blieb bei allen Veränderungen bis zu Justis Suspendierung 1933 im Wesentlichen erhalten. Die erste Ausstellung zeigte im Mittelgeschoß impressionistische Werke, das Obergeschoß Arbeiten jüngerer Richtungen: postimpressionistische Kunst und Positionen des Expressionismus.

Die Ankäufe ab 1919 waren verständlicherweise auf die Expressionisten konzentriert, hier lag das Defizit, das es auszugleichen galt. Erst 1923 begann Justi auch wieder Werke von Künstlern der Secession anzukaufen. Sein Ziel war es, die Zeitgrenze, mit der die Ausstellung im Kronprinzenpalais begann, sukzessive auf 1900 zu verschieben. Je drei Werke von Corinth, von Slevogt und von Leo von König wurden damals erworben, bzw. bei den Künstlern gegen ältere Werke getauscht. 1923/24 überführte Justi mit größtem Aufwand die gefährdeten Wandmalereien von Slevogt aus dem Musikpavillon von Johannes Guthmann in Neucladow in das Kronprinzenpalais und ließ sie dort fest einbauen. Mehrfach schrieb er über das Kunstwerk und seine Bergung.¹⁶ 1926 erwarb Justi das expressionistisch beeinflusste *Zitronenstilleben* Slevogts von 1921 (Abb. 6) und richtete dem Künstler 1928, zum 60. Geburtstag, eine Ausstellung im Kronprinzenpalais aus.¹⁷

Noch in der letzten Hängung Justis, die im Februar 1933 eröffnet wurde - die Werke von Liebermann und der französischen Impressionisten waren in das Stammhaus zurückgekehrt - gab es im Mittelgeschoß eine Abteilung „Kolorismus“ mit Werken von Heinrich Nauen, Oskar Moll, Lesser Ury, Curt Herrmann, Leo von König, Reinhold Lepsius, Dora Hitz, Ulrich Hübner, Eugen Spiro. Nach Justis Gliederung des Bestandes, wie er sie in seinem Ausstellungsführer *Von Corinth bis Klee* vornahm, gehören sie alle in die Gruppe *Veredelte Wiedergabe des Gesehenen*, er würdigte diese „Linie guter 'peinture'“ in einem Drittel seines Buches.

Ludwig Justis persönliche Vorliebe, wie auch die seiner wichtigsten Museumskollegen, aber galt den neuen Werken, die bewusst wieder einen geistigen Inhalt, ein Nichtgesehenes wiedergeben wollten, und die dann bald verboten und beschlagnahmt werden sollten. Justi stand dem Expressionismus gefühlsmäßig näher als dem „Kolorismus“. „Der Künstler soll nicht mehr den Eindruck einer Wirklichkeit wiedergeben, wie man es Jahrzehnte hindurch gepredigt hatte, sondern den Eindruck inneren Erlebens gestalten.“¹⁸ Diese Hochschätzung der neuen „geistig vertieften“ Kunst im Gegensatz zu den unproblematischen Werken guter Malerei, zu den schönen Bildern, trug mit zur Nachkriegsverachtung „der Linie guter 'peinture'“ bei, wie der Kategorie der 'Schönheit' selbst.



6 Max Slevogt, *Zitronenstillleben*, 1921, Öl auf Leinwand, 64 × 80 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 500. 1926 von der Kunsthandlung Bruno Cassirer, Berlin, erworben

Neuromantiker

Wie im Bereich des 19. Jahrhunderts hatte Justi einen ausgeprägten Sinn für Einzelgänger, für Naive und Ungelernte. In seinem Museumsführer *Von Corinth bis Klee* erfasste er sie in dem Kapitel *Festhalten und Wiederfinden der Erscheinung* und formulierte einfühlsam deren angenommene Intension als Abwendung „von allem Aufgeblähten und Unwahren, nüchtern wollen wir sein und fleißig, gutes Handwerk pflegen.“¹⁹

Extremstes Beispiel für die Richtung des fleißigen, guten Handwerks sind die Blumenstücke von Ludwig Bartning (1876–1956). Ein 1932 durch die Nationalgalerie beim Künstler erworbenes Blumenstück von Bartning zeigt ohne Fernsicht den engen Ausschnitt eines Sommergartens, alle dargestellten Pflanzen sind botanisch genau erfaßt. Der Künstler gab zu dem Ankauf ein zweites Bild als Geschenk hinzu. (Abb. 7) Dieser Gartenblumenstrauß in leuchtender Farbigkeit auf dunklem Grund erinnert in der Feinheit und Präzision der Darstellung an Malerei des frühen



7 Ludwig Bartning, *Gartenblumen*, 1931, Öl auf Holz, 42 × 54 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 779. 1932 Geschenk des Künstlers, als Zugabe zum Ankauf des Bildes *Garten im Juli*, 1932

19. Jahrhunderts, etwa an die Blumenbilder des Porzellanmalers Gottfried Wilhelm Voelcker, wie sie auch in der Nationalgalerie vorhanden sind. – Ludwig Bartning, der seine erste Ausbildung und Prägung bei Paul Schultze-Naumburg erhielt, gehört zum konservativen Flügel der deutschen Neuromantik. Ab 1913 war er an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums tätig, mit Beginn der 1920er Jahre wurde Ludwig Bartning, Bruder des Architekten Otto Bartning, Professor an den *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* in Berlin-Charlottenburg. Als Lehrkraft hielt er dort im März 1931, zur Entstehungszeit unserer beiden Blumenbilder, den stringent aufgebauten Vortrag „Was ist lehrbar in der Kunst?“ Mit dem Siegeszug der Skizze seit dem Impressionismus, wie der Absolutsetzung des seelischen Gestus mit dem Expressionismus, ist nach seiner Sicht alles Lehrbare stark zurückgedrängt. Einen Ausweg sieht er in der Rückkehr zur Werkstatt, zum soliden Handwerk, sowie eine erneuerte, respektvolle Sicht auf die Natur, wie an den beiden kunstreich auf eine Holztafel gemalten, nahsichtigen Blumenbildern der



8 Edmund Steppes, *In den Gatterwänden*, 1911, Öl auf Leinwand, 70,5 × 90,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 172. 1917 Ankauf vom Künstler

Nationalgalerie ablesbar. „Vielleicht ist doch noch ein neues Wunder zu entdecken, das kein Auge je gesehen hat, obwohl es vor aller Augen lag“, ermunterte er zum Schluß seine Zuhörer.²⁰

Wie Ludwig Bartning wandte sich auch Edmund Steppes (1873–1968) in seinem Schaffen wie auch mit dem agitatorischen Text: *Die deutsche Malerei. Den Freunden der deutschen Kunst gewidmet*²¹ bewusst gegen moderne Kunstströmungen. Er reagierte auf die Moderne und ist damit Teil dieser Szene. Steppes bewunderte die Phantastik und Naturnähe der spätgotischen Malerei, etwa von Albrecht Altdorfer und Matthias Grünewald. Wenn er deren Stil sowie die sorgfältige Malweise preist, beschreibt er zugleich die eigenen künstlerischen Ambitionen.

Steppes pflegte eine altmeisterliche Malerei, wie sie auch der Kunsthistoriker Henry Thode propagierte. Im September 1917 schrieb Thode an den befreundeten Hans Thoma, dass er sich bei mehreren Museen und auch in Berlin für Steppes verwendet habe: „Zu meiner Freude kaufte die Nationalgalerie jetzt zwei Landschaften von ihm (Abb. 8). Der maßlos Fleißige [...] bedurfte einer solchen Freude und Genug-

tuung.“²² – Ludwig Justi aber hat die so seltsam unzeitgemäßen Bilder von Bartning und Steppes später kaum noch erwähnt, geschweige denn ausgestellt. Doch hat er sie sicher auch nicht ganz gegen seine Überzeugung erworben. Steppes wurde später ob seiner feinen, altertümlichen Zeichnungen und Bilder auch von den Nationalsozialisten geschätzt, Ludwig Bartning behielt seine Professur bis 1945 bei.

Ankäufe durch das preußische Kultusministerium

Während der Jahre der Weimarer Republik, die durch Nachkriegszeit, Inflation und Weltwirtschaftskrise geprägt waren, entstanden verschiedene Formen der Künstlerhilfe. Zum wichtigsten Unterstützer wurde das preußische Kultusministerium, das nach Absprache mit Justi aus den verschiedenen Ausstellungen, aber auch von den Künstlern selbst Arbeiten erwarb. Viele dieser Werke wurden der Nationalgalerie überwiesen. In ähnlicher Weise erfolgten schon vor der Revolution durch das königlich preußische Kultusministerium Ankäufe für die staatlichen Galerien. Das ist bis heute bei den Provenienzanangaben vermerkt. Zur Zeit der Weimarer Republik versuchte das Ministerium nun verschiedene Ziele zu vereinbaren: Die Vielfalt der Sammlung sollte gesichert sein – es gab ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Pluralität der Gesellschaft – und es ging um Künstlerförderung und Künstlerunterstützung. Besonders viele und vielfältige Erwerbungen erfolgten 1925/1926, mehrfach gab es Kritik an der Qualität der Neuerwerbungen.

Ab Anfang 1926 vergab das preußische Kultusministerium in lockerer Folge auch Gelder an verschiedene Ober- und Regierungspräsidenten (Königsberg, Breslau, Stettin, Magdeburg, Hannover, Kiel, Koblenz, Münster, Kassel), sie konnten damit eigenständig Werke lebender Künstler zur Förderung des Kunstschaffens ihrer Region erwerben. Ab 1928 hieß der entsprechende Fonds: *Zur Förderung heimischen Kunstschaffens*. Die Bilder verblieben in Staatsbesitz, wurden aus diesem Grund in der Nationalgalerie inventarisiert und erhielten rückseitig einen entsprechenden Aufkleber. Sie wurden ansonsten aber als Leihgabe bei den Präsidenten belassen und sollten an öffentlichen Orten sichtbar sein. Ende 1930 schließt das eigens dafür eingerichtete Inventar, das Ministerium führte fortan eigene Listen. Auch zur Ausschmückung ihrer Diensträume hatte das Ministerium aus diesem Fonds Bilder erworben. Die 262 von 1926 bis 1930 in dem Inventar der Nationalgalerie erfassten Werke zählen fast gänzlich zu den Kriegsverlusten.

Nach der berüchtigten Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ in den Museen, gab es eine vergleichbare, weniger bekannte Aktion in den Ministerien. Im Juli 1938 wurden etwa 200 Kunstobjekte (überwiegend Grafik und Skulptur) aus dem Bestand des unterdessen nationalsozialistisch umgebildeten, auch umbenannten Kultusministeriums in der Nationalgalerie zwischengelagert, ihr Verbleib ist unbekannt. Im April 1939 wurden zwanzig weitere Werke in die Nationalgalerie verbracht und als „Verfalls- und Judenkunst“ magaziniert (Abb. 9). Sie entgingen der weiteren Verwertung oder Vernichtung.²³ In späteren Jahren wurden die Werke als

7+4/39

Verzeichnis

AAA/Werte der durch die Firma Knauer vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung abgehalten und in der National-Galerie magazinierten Werke der Verfalls- und Juden-kunst.

Inu.Nr.	G	184	Jankel	Sitzender Mann im Klubsessel
"	G	467	Dressler	Mühlen bei Wustrow
"	G	185	Kardorff	Bildnis Adolph Goldschmidt
"	G	66	Krauskopf	Blumen am Fenster
"	G	1080	Schwurr	Brotstilleben
"	G	324	Hoffmann, A.	Hafen
"	G	45	Mosson	Herbstblumen
"	G	107	Niegner	Dünenlandschaft
"	G	299	Horn, Jos.	Stadtlandschaft (Freiburg i. Breisgau)
"	G	23	Fuhr	Hafen (Aquarell)
"	G	109	Peppinghage	Blumenstilleben
"	G	121	Rohlf, Chr.	Blumen (Aquarell)
"	G	108	Horn, Jos.	Huttenberg
"	G	298	Jorsig	Vorstadtstraße
"	G	344	Strübe	Märkische Landschaft
"	G	101	Krauskopf	Königsberg, Blick auf die Schloßdebrücke
"	G	147	Levin	Hafenbild (Aquarell)
			Bondy	Männliches Porträt
			Behrend, Charl. Toledo	
			Helz	Schloßhof (Kopie nach Canaletto)

9 Liste der im April 1939 aus dem Kultusministerium in die Nationalgalerie zur Magazinierung überwiesenen Kunstwerke, SMB-ZA I/NG 949 Bl. 260

Erwerbungen des preußischen Staates in der Nationalgalerie inventarisiert. Überwiegend stammten diese Bilder aus der Ausstattung des Ministeriums selbst, wie das Bild *Herbstblumen* des damals schon verstorbenen, jüdischen Künstlers George Mosson (1851–1933) oder wie die duftigen *Blumen am Fenster* (Abb. 10) von Bruno Krauskopf (1892–1960), der zu dieser Zeit, 1939, schon lange nach Norwegen emigriert war. „Verfallskunst“ meinte damals überwiegend die Kunst der Weimarer Republik.

Eine Besonderheit der Überweisung von 1939 sind die Bildnisse von Repräsentanten der preußischen Kultur der Weimarer Jahre, wie jenes des Kunsthistorikers und Lehrstuhlinhabers für Kunstgeschichte in Berlin Adolph Goldschmidt (1863–1944) von Konrad von Kardorff. Während der Weimarer Republik stand Goldschmidt in enger Beziehung zum Kultusministerium. In dessen Auftrag gehörte er der Ankaufskommission der Nationalgalerie an. Spätestens ab 1930 verfolgte das Kultusministerium zudem den Plan, mit einer Porträtgalerie die Reihe der



10 Bruno Krauskopf, *Blumen am Fenster*, 1929/30, Öl und Tempera auf Leinwand, 81 × 100 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 194. 1931 durch das preußische Kultusministerium zur eigenen Verwendung erworben. 1939 durch das nationalsozialistisch umgebildete Ministerium als „Verfalls- und Judenkunst“ der Nationalgalerie zur Magazinierung übergeben

traditionellen Ministerbüsten fortzusetzen. 1930 hatte Eugen Spiro ein Bildnis von Carl Heinrich Becker gemalt, 1931 Charlotte Berend-Corinth eines des derzeitigen Kultusministers Adolf Grimme. Anfang April 1932 empfahl die Akademie der Künste dem Kultusministerium auf dessen Bitte hin vier mögliche Maler für ein geplantes Bildnis von Otto Boelitz, der von November 1921 bis Januar 1925 als Vertreter der Deutschen Volkspartei Kultusminister war.²⁴ Willy Jaeckel, der zu den vier vorgeschlagenen Malern für das Bildnis Boelitz gehörte, muss nach Auftragserteilung unverzüglich mit der Arbeit begonnen haben. Vermutlich aber fand das Bild (Abb. 11) niemals die vorgesehene Anbringung in der Reihe der Minister und damit auch keine Beschriftung, denn mit dem sogenannten Preußenschlag am 20. Juli 1932 wurde die Regierung des Ministerpräsidenten Otto Braun nach einer im April gegen eine Mehrheit aus Nationalsozialisten und Kommunisten verlorenen Wahl, die nicht zu einer neuen Regierungsbildung geführt hatte, durch Reichskanzler von Papen entmachtet und Preußen unter Reichsaufsicht gestellt.



11 Willy Jaeckel, *Kultusminister Otto Boelitz*, 1932, Öl auf Leinwand, 120 × 110 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 192. 1932 für das preußische Kultusministerium beauftragt. 1939 als „Verfalls- und Judenkunst“ der Nationalgalerie zur Magazinierung übergeben

Auch Kultusminister Grimme wurde entlassen. Als das Bildnis 1939 ausgesondert und in der Nationalgalerie magaziniert wurde, waren weder der Künstler noch der Dargestellte mehr bekannt, auf der Übergabeliste ist es verzeichnet als: „Jankel: Sitzender Mann im Klubsessel“.

Auch das unten auf der Liste verzeichnete *Männliche Porträt* von Walter Bondy zeigt einen Kultusminister, Konrad Haenisch (1876–1925), von November 1918 bis 1921 erster Kultusminister der Weimarer Republik. Seit Ende 1918 gab es im Ministerium Überlegungen, Bondy eine Meisterklasse für Bildnismalerei an der Berliner Hochschule für Bildende Künste zu übertragen, das zerschlug sich, auch der angefragte Ludwig Justi hatte abgeraten.²⁵ In diesem Kontext könnte die Bildnisstudie Konrad Haenischs entstanden sein, die spätestens mit dem Plan einer Minister-Porträtreihe in das Ministerium gelangt ist. - Die autoritäre Herrschaft des Nationalsozialismus, dem es keineswegs um Kontinuität ging, sondern die sich als revolutionärer Neuanfang verstand, bekämpfte die Errungenschaften der Weimarer Republik und suchte die Erinnerung an ihre Repräsentanten zu tilgen, selbst deren bildliche Darstellungen mussten weichen.

Erwähnt werden soll unbedingt noch das *Bildnis Otto Braun* von Max Liebermann (1847–1935) (Abb. 12). Liebermann wurde der ehrenvolle Auftrag, den preußischen Ministerpräsidenten Braun (1872–1955) zu porträtieren, anlässlich seiner Feier zum 85. Geburtstag vom Gratulanten des Kultusministeriums, Wilhelm Waetzoldt, überbracht. Am selben Tag noch, am 20. Juli 1932, kam es zum erwähnten „Preußenschlag“. Beim vormittäglichen Empfang war die dramatische, politische Wende wohl noch nicht bekannt. Auf der Akademie-Ausstellung im Oktober 1932 war das Porträt, noch aus dem Besitz des Malers, zu sehen. Liebermann fügte einem Brief an Otto Braun die Rezension von Max Osborn in der Vossischen Zeitung bei, der daran erinnerte, dass der Auftrag erfolgte „da in Berlin die Exekution gegen diese Regierung in Szene gesetzt wurde. So wuchs das Bildnis zu erhöhter Bedeutung: der Künstler malte nicht nur den hervorragenden Staatsmann, sondern zugleich den von rücksichtslosem Schicksal gezausten Menschen.“²⁶ 1933 wurde das für das Ministerium gedachte Werk der Nationalgalerie überwiesen, und ist daher nicht Bestandteil obiger Liste geworden. Doch wurde das Porträt 1937 in der Nationalgalerie im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ beschlagnahmt und 1939 in Luzern versteigert. 1960 konnte es zurückerworben werden.

Unter den im Ministerium ausgesonderten Bildern befinden sich auch einige der Ankäufe für die Provinz, wie das durch den Oberpräsidenten in Stettin erworbene Bild *Alter Schiffer am Hafen* (Abb. 13) des gemäßigten Expressionisten Wolf Hoffmann (1898–1979). Das Hafenbild war seinerzeit in das Museum der Stadt geliehen worden, dort in die Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ geraten und an den Eigentümer, das Kultusministerium, zurückgegangen.²⁷ 1939 gelangte es bei oben genannter Aktion in die Nationalgalerie. Wolf Hoffmann fiel, wie so viele, in den dreißiger Jahren aus dem Kunstgeschehen. „Ich war mitbetroffen, da ich im Künstlerbund, in der Sezession, in den Galerien Müller, Gurlitt und bei Cassirer ausgestellt hatte. Ich hatte kein direktes Malverbot, doch war ich aufs Ausstellen angewiesen.“²⁸



12 Max Liebermann, *Ministerpräsident Otto Braun*, 1932, Öl auf Leinwand, 120 × 96,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 10/60. 1932 für das preußische Kultusministerium entstanden. 1933 der Nationalgalerie überwiesen. 1937 beschlagnahmt und versteigert, 1960 zurück-erworben



13 Wolf Hoffmann, *Alter Schiffer am Hafen*, um 1929/30, Öl auf Leinwand, 117 × 62 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 189. 1930 Ankauf durch den Oberpräsidenten von Pommern, in der Nationalgalerie inventarisiert. 1937 im Museum der Stadt Stettin als „entartet“ ausgesondert und an das Kultusministerium in Berlin zurückgesandt, 1939 der Nationalgalerie als „Verfalls- und Judenkunst“ zur Magazinierung übergeben



14 Charles Crodel, *Erfurter Dom und Severikirche*, um 1929, Öl auf Leinwand, 130 × 110 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 186. 1929 vom Oberpräsidenten der Provinz Sachsen zur Ausstattung des Sitzungssaales in Magdeburg beauftragt, mit Geldern des Preußischen Kultusministeriums bezahlt. In der Nationalgalerie inventarisiert und 1963 dorthin überwiesen

Ein besonderer Fall auch ist das Bild von Charles Crodel (1894–1973), *Erfurter Dom und Severikirche* (Abb. 14). Es entstand 1929 als Auftragswerk des Oberpräsidenten der Provinz Sachsen, Heinrich Waentig, für den Sitzungssaal des Präsidiums in Magdeburg. Feininger malte zur gleichen Zeit für denselben Ort eines der Halle-Bilder. Waentig, der damals der SPD angehörte, hatte die Werke im Zusammenhang mit dem Kampf um die politische Vorherrschaft in Thüringen beauftragt – im Januar 1930 war dort der nationalsozialistische Wilhelm Frick Innen- und Volksbildungsminister geworden; er ging alsbald massiv gegen Werke Crodels vor. – Crodel, 1894 geboren, gehört wie viele der vom Ministerium geförderten Künstler, wie Krauskopf und Hoffmann, zu der sogenannten „verschollenen Generation“. Der Kunsthistoriker Rainer Zimmermann hat besonders über die in den 1890er Jahren geborenen Künstler geforscht. Künstler, die in den 1920er Jahren erste Erfolge verzeichneten, zumeist mit Werken im Stil des von ihm so benannten „expressiven Realismus“, deren Ruf aber noch nicht gefestigt war und die nach Nationalsozialismus und Krieg ihre Karriere nicht wirklich fortsetzen konnten. Zimmermann zählt zu dieser Gruppe namentlich Charles Crodel: In den zwanziger Jahren war dieser Lehrer an der Burg Giebichenstein in Halle, 1933 wurde er entlassen, seine Wandmalereien übermalt und Bilder beschlagnahmt. Nach dem Krieg hatte Crodel wieder ein Lehramt an der Burg Giebichenstein inne, auch an der Kunsthochschule Weißensee, er war an beiden Orten geradezu schulbildend. Er geriet dann in die verheerende Formalismusdebatte in der DDR. 1951 folgte er einer Berufung an die Münchner Akademie der bildenden Künste, konnte dort als gegenständlicher Maler aber nicht wirklich Fuß fassen.

Ausstellungen nach 1945

Infolge von Hitlers Idee einer völkischen Kunst, insbesondere seit der Aktion „Entartete Kunst“ mit all ihren schrecklichen Folgen, gab es einen Vorbehalt gegen jede gegenständlich abbildende Kunst. Die erste *Documenta* in Kassel 1955 zeigte das deutlich. Sie knüpfte an die verfemte Moderne an, und allein an diese – ein paradigmatischer Bruch mit der Vergangenheit für einen kulturellen Neuanfang. Die Entartung war zu einer Auszeichnung geworden und die Abstrakte wurde zur neuen Weltsprache der Kunst.

Die Werke der späten Impressionisten oder expressiven Realisten standen während des Nationalsozialismus weit weniger als andere im Fokus der Verfolgung, das hat diese Kunst in den Verdacht gebracht, konventionell und irrelevant zu sein. Für eine Darstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts kam sie nicht mehr in Frage. Die Werke der entsprechenden Künstler, ob angepasst oder selbst Opfer, waren nach 1945 allenfalls auf regionalen Ausstellungen zu sehen.

1974 gab es in der Nationalgalerie (Ost) die Ausstellung *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933*, 1977 in Westberlin die Europaratsausstellung *Tendenzen der zwanziger Jahre*. In beiden Ausstellungen kamen die oben

genannten Künstler nicht vor. Beide Ausstellungen betrachteten allein die prononciert neuen Tendenzen: Konstruktivismus, Dada, Surrealismus und Neue Sachlichkeit. Die Ausstellung in Ostberlin setzte einen Schwerpunkt bei der proletarisch-revolutionären Kunst. Aber beide Ausstellungen erweiterten die enge Nachkriegssicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und brachten wieder gegenständliche Kunst in das öffentliche Bewusstsein.

1979/80 gab es dann die große Liebermann-Ausstellung mit Unterstützung der Berliner Festspiele in Berlin und München, mit der der Künstler nach langer Zeit gleichsam neu entdeckt wurde.²⁹ 1980 veröffentlichte Rainer Zimmermann erstmals sein wichtiges Werk *Die Kunst der verschollenen Generation: deutsche Malerei des Expressiven Realismus*,³⁰ das insbesondere die in den 1890er Jahren geborenen Maler in den Blick nahm.

Es gab in den folgenden Jahren große Einzelausstellungen verschiedener deutscher Impressionisten und Ausstellungen neu gewürdigter Künstler wie Werner Heldt und Lotte Laserstein. Eine Aufnahme der „Linie guter 'peinture'“ (Justi), wie sie sich in den Secessionen, im Umkreis des *Cafés du Dôme* und der Matisse-Schule in Paris ausprägte, in das Gesamtbild der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts steht noch aus. Aber der Kanon weitet sich, und man darf hoffen, dass in Zukunft weitere Richtungen bedacht, erforscht und in den Blick genommen werden als die bisher übliche Avantgarde.

¹ Stephan Waetzoldt, Einleitung, in: *Tendenzen der zwanziger Jahre*. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977, S. 24.

² *Die Gemälde der Nationalgalerie. Verzeichnis. Deutsche Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. Ausländische Malerei von 1800 bis 1930*, Berlin (Ost) 1986.

³ *Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, Bilderatlas mit einführenden Texten zu Werken der Nationalgalerie vom späten 18. Jahrhundert bis 1904*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe und Regina Freyberger, 2 Bände, Petersberg 2017. Nähere Angaben zu Literatur, Ausstellungen und Provenienz auf recherche.smb.museum und www.smb-digital.de

⁴ Max Liebermann, „Ein Credo“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 20 (1922), S. 335–338, hier S. 335.

⁵ Max Liebermann, Rede zur Eröffnung der Akademieausstellung im Herbst 1923, in: ders. *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, Berlin 1986, S. 205.

⁶ Ludwig Justi, „Volkstum und öffentliche Kunstsammlung“, in: *Deutsches Volkstum* 1, 1933, H. 1 (Januar), S. 1–7, hier S. 3, zit. nach: Kurt Winkler: „Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationaler Repräsentation“, in: *„Der deutschen Kunst“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Leipzig 1998, S. 74.

⁷ Fritz Schmalenbach, „Gegenständliche“ Malerei, in: ders., *Kunsthistorische Studien*, Basel 1941, S. 47.

⁸ Ludwig Justi, *Von Corinth bis Klee*, Berlin 1931, S. 75.

⁹ Eugen Spiro, *Ein Querschnitt durch das malerische und graphische Werk*, Ausst.-Kat. Berlin 1969, S.26 f.

¹⁰ Alfred Hentzen, *Die Berliner National-Galerie im Bildersturm*, Köln/Berlin 1971, S. 26.

- ¹¹ Brief Anna von König an Willi Geismeyer, 20. Juni 1974, SMB-ZA, II A/NG 0281, Schenkungen und Vermächtnisse.
- ¹² Ludwig Justi, *Werden – Wirken – Wissen; Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten* (aus dem Nachlass hrsg. von Thomas W. Gaehtgens) Berlin 1999, Bd. I, S. 277.
- ¹³ Ebd., S. 300.
- ¹⁴ SMB-Zentralarchiv, I/NG 466/467.
- ¹⁵ Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministerium 1918 bis 1932*, Berlin 2008, S. 26 f.
- ¹⁶ Ludwig Justi, *Im Dienste der Kunst*, Breslau 1936, S. 151–160, Abb. 43 zeigt das im Kronprinzenpalais eingebaute Ensemble.
- ¹⁷ Angelika Wesenberg, „Slevogt, Justi und das Kronprinzenpalais“, in: Ausst.-Kat. *Max Slevogt. Eine Retrospektive zum 150. Geburtstag*, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2018, S. 161–167.
- ¹⁸ Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die Nationalgalerie*, Bd. II: *Von Corinth bis Klee*, Berlin 1931, S. 104.
- ¹⁹ Ebd., S. 177
- ²⁰ Die Rede als Manuskript gedruckt, Charlottenburg 1932 (Kunstbibliothek der SMB).
- ²¹ Edmund Steppes, *Die Deutsche Malerei*, München 1907.
- ²² Thode an Thoma, 19. 9. 1917, in: Hans Thoma, *Briefwechsel mit Henry Thode* (Hrsg. Josef August Beringer), Leipzig 1928, S. 336.
- ²³ SMB-ZA, I/NG 949, Blatt 180 (Liste von Juli 1938) und Blatt 260 (Liste von April 1939)
- ²⁴ Kratz-Kessemeier, wie Anm. 15, S. 518.
- ²⁵ Ebd., S. 92.
- ²⁶ Max Liebermann, Brief an Otto Braun, 18.10.1932, in: *Max Liebermann. Briefe*, hrsg. von Ernst Braun, Bd. 8 (1927–1935), Baden-Baden 2019, S. 491.
- ²⁷ SMB-ZA, I/NG 949, S. 175 f.
- ²⁸ Wolf Hoffmann, „Bericht über meine künstlerisch verlorenen Jahre 1933 bis 1945“, in: Ausst.-Kat. *Zwischen Widerstand und Anpassung*, Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 162.
- ²⁹ Ausst.-Kat. *Max Liebermann in seiner Zeit*, München 1979
- ³⁰ Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation: deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 - 1975*, Düsseldorf 1980. 1993/94 gab es zu dem Thema mehrere Ausstellungen in kleineren Museen und Galerien. 1994 erschien eine überarbeitete Neuauflage unter dem Titel: *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation*, München 1994.