

Hans Thoma und seine Rezeption im Nationalsozialismus – Ursachen einer ideologischen Vereinnahmung*

Simon Metz/Isabelle Löffler

1. Einleitung

„Mein letzter Stolz vor den Pforten der Ewigkeit ist der: ein Deutscher zu sein!“¹ diese Worte Hans Thomas sind als Motto dem Buch „Hans Thoma als Kämpfer für Deutsche Kunst“ von Edgar Schindler vorangestellt, das von der Hans-Thoma-Gesellschaft im Jahr 1941 herausgegeben wurde – 17 Jahre nach Thomas Tod. Es ist davon auszugehen, dass Schindler dieses Zitat bewusst ausgewählt hatte, um Thoma als einen Kämpfer für die „nationale Sache“ darzustellen. Schindlers Vorgehen ist ein gutes Beispiel für das Bemühen der Nationalsozialisten, Künstler für ihre kulturpolitischen Zwecke zu vereinnahmen. Zu den Leitfiguren einer nationalsozialistischen Kulturpolitik, vor allem im badischen Raum, zählte Hans Thoma. Seine Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten hatte verschiedene Ursachen und Gründe. Um die vielschichtige Instrumentalisierung Thomas durch die Nationalsozialisten verstehen zu können, ist es wichtig, bereits Thomas Rezeption im Kaiserreich aufzuzeigen, da dort die Ursprünge seiner späteren Vereinnahmung liegen. Dabei spielt die Thoma-Verehrung eine wichtige Rolle, die in dieser Zeit ihren Ausgangspunkt nahm und sich über die Weimarer Republik bis in das „Dritte Reich“ fortsetzte.

2. Hans Thoma im Kaiserreich und der Weimarer Republik

2.1 Hans Thomas künstlerischer Aufstieg: Biographie und Werk

Hans Thoma wurde am 2. Oktober 1839 in Bernau im Schwarzwald als zweites von drei Kindern von Franz Joseph Thoma und seiner Frau Rosa geboren.² Der Vater

* Dieser Beitrag basiert auf der Masterarbeit von Simon Metz und wurde von Isabelle Löffler für die vorliegende Publikation bearbeitet und erweitert.

¹ SCHINDLER, Kämpfer, Motto, S. 1. Der Leitspruch für das Buch, den Schindler ausgewählt hat, stammt ursprünglich aus einem Brief Hans Thomas an Daniela Thode vom 4.4.1917, vgl. THOMA, Briefe an Frauen, S. 227 f.

² Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Generallandesarchiv Karlsruhe (LA-BW, GLA) 56 425, Standes-Liste von Hans Thoma, o. D.

war gelernter Müller, der aber keine Mühle besaß und deshalb viele Jahre als Holzarbeiter seine Familie ernährte.³ Er starb 1855, als Thoma 16 Jahre alt war.⁴

Schon früh wurde Hans Thomas Zeichentalent erkannt und durch den Oberamtmann Otto Sachs aus St. Blasien gefördert. Er half Thoma bei der Suche nach Lehrstellen sowie schließlich bei der Aufnahme an der Karlsruher Kunstschule im Wintersemester 1859/60.⁵ Finanzielle Unterstützung erhielt Thoma während seines Studiums unter anderem vom badischen Großherzog Friedrich I., der die Kunstschule 1854 gegründet hatte.⁶

Während seines Studiums wurde Thoma vorwiegend von Ludwig des Coudres, Hans Canon und Johann Wilhelm Schirmer unterrichtet.⁷ Vor allem von Schirmer, dem Direktor der Kunstschule, erfuhr Thoma großen Zuspruch. „Schirmer hat mit seinem Lob nie zurückgehalten und unterschied sich dadurch wesentlich von mich später behandelnden Professoren, bei denen es Erziehungsprinzip zu sein scheint, auffallende Talente zu dämpfen, ängstlich zu machen mit allerlei Warnungen“, erinnerte sich Thoma an diese Zeit.⁸ Schirmer war jedoch einer der wenigen, der ihn lobte. Von seinen weiteren Lehrern und Mitstudenten erfuhr er viel Kritik und Ablehnung.

1866 verließ er Karlsruhe und ging nach Düsseldorf an die Kunstakademie in der Hoffnung, dort mehr Anerkennung zu erfahren. Einschneidend in seiner Düsseldorfer Zeit war die Begegnung mit dem Maler Otto Scholderer, der ihn bei einem gemeinsamen Parisaufenthalt im Frühjahr 1868 mit Gustave Courbet bekannt machte. „Von den neuern Franzosen machte den größten Eindruck die ‚Exposition Courbet‘ auf mich. Es waren etwa 200 Bilder vereinigt. Diese Freiheit des Schaffens tat mir wohl nach der Ängstlichkeit des Karlsruher und Düsseldorfer Professorentums. Das war etwas Ganzes, war für mich die Malerei. Die Sachen wurden mir so klar, als ob sie meine eignen Sachen wären. Nun glaubte ich, meine Bilder malen zu können.“, schrieb Thoma rückblickend.⁹ Trotz des tiefen Eindrucks, den Courbets realistische Werke auf Thoma gemacht hatten, war ihm die Darstellung gesellschaftskritischer Themen fremd. Im Gegenteil: „So erscheint bei Thoma das Leben der Landbevölkerung heiter, von Mühsal und sozialer Härte fehlt jede Spur.

³ Vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 16.

⁴ Vgl. ZIMMERMANN, Hans Thoma; siehe auch THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 34 ff. Da Hans Thomas neun Jahre älterer Bruder Hilarius bereits 1852 gestorben war, lebten nur noch seine Mutter Rosa (1804–1897) und seine Schwester Agathe (1848–1928) in Bernau.

⁵ Vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 37 f., 40. Nach der Schulzeit versuchte sich Hans Thoma in verschiedenen Lehrberufen: Zuerst bei einem Lithographen, nachdem er diese Ausbildung abgebrochen hatte, als Anstreicher und Lackierer in Basel und später bei einem Uhrenschildmacher in Furtwangen. Er schloss jedoch auch diese beiden Ausbildung nicht ab, LA-BW, GLA 441–3 805, Daten zu Hans Thoma Leben und Werk, o. D.

⁶ Vgl. BERINGER, *Aus achtzig Lebensjahren*, S. 17 ff.; siehe auch THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 48 f.: „[...] auch erhielt ich wieder 300 Gulden Staatsstipendium.“

⁷ Vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 43, 53.

⁸ THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 48.

⁹ THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 61.

Sauber und wohlgenährt gehen seine Protagonisten mit freudigem Ernst ihren Tätigkeiten nach [...]. Die Schönheit der heimischen Landschaft und das stille private Glück stehen im Fokus von Thomas Kunst.“¹⁰

1868 ließ sich Thoma wieder in Karlsruhe nieder und versuchte vom Verkauf seiner Bilder zu leben, was sich allerdings schwierig gestaltete. So reichten zum Beispiel Mitglieder des Karlsruher Kunstvereins beim Vorstand einen Brief ein, in dem sie darum baten, die Ausstellung von Thomas Bildern im Kunstverein „ein für allemal zu verbieten“¹¹. Der Vorstand ging auf dieses Gesuch nicht ein und „habe erklärt, daß meine Bilder zwar eigenartig, aber doch künstlerisch seien“.¹² Aus heutiger Sicht ist die Kritik an Thomas Stil und Sujets nur schwer nachvollziehbar, der Kunsthistoriker Felix Krämer erklärt die Ablehnung der Zeitgenossen: „Gerade die selbstbewusst vorgetragene Naivität und Innigkeit, mit der er [Thoma] harmlose Alltagssituationen schildert, frei von sozialem Pathos und konkreten historischen Zusammenhängen, verstörten viele seiner Zeitgenossen.“¹³

1870 verließ Thoma Karlsruhe und zog nach München. Ein Kunsthändler aus Manchester, Thomas Tee, wurde auf Thoma aufmerksam und kaufte in den folgenden Jahren immer wieder Bilder von ihm, was seinen Lebensunterhalt sicherte.¹⁴ Doch auch in München schlug ihm Kritik entgegen. So erhielt Thoma zum Beispiel anonym ein „Schmähgedicht“, das mit den Worten endete: „Streich‘ Kisten an und Schrein‘, doch das Malen, das laß sein!“¹⁵ Auch die Presse war ihm nicht gewogen: Ein Münchener Lokalblatt nannte Thoma „Meister Klex“.¹⁶

Allerdings erhielt Thomas künstlerische Entwicklung in seiner Münchner Zeit wichtige Impulse: Zum einen durch seine Bekanntschaft mit dem Schweizer Maler Arnold Böcklin, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. So finden sich zum Beispiel erst seit der Verbindung mit Böcklin „Werke mythologischer Thematik in Thomas Oeuvre“. Zum anderen prägte die Zugehörigkeit zum Kreis um Wilhelm Leibl Thomas Schaffen nachhaltig. Hier fand der Bernauer erstmals Gleichgesinnte in Bezug auf seine Naturauffassung und Malweise.¹⁷

Eine weitere wichtige Begegnung fand im Sommer 1873 statt. Thoma erhielt Besuch aus Frankfurt. Richard Wagners Leibarzt, Dr. Otto Eiser, suchte ihn in sei-

¹⁰ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 16.

¹¹ THOMA, Im Winter des Lebens, S. 66.

¹² THOMA, Im Winter des Lebens, S. 66.

¹³ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 16

¹⁴ Vgl. THOMA, Im Winter des Lebens, S. 77, S. 79; siehe auch BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 109f. Brief an Mutter und Schwester vom 6. Mai 1872: „Heute habe ich an einen Engländer 5 Bilder verkauft zu einem allerdings niedrigen Preise; ich bekomme für alle 5 nur 1100 fl. – aber es ist doch so viel, und ich hoffe, dadurch mit der Zeit eine gute Absatzquelle für meine Bilder zu bekommen. [...] Es freut mich umso mehr, da ich hier auch nach und nach recht viel angefeindet werde, weil ich male, wie ich will. – Die deutschen Schafsköpfe verstehen nichts von meinen Bildern [...].“

¹⁵ THOMA, Im Winter des Lebens, S. 80.

¹⁶ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 17.

¹⁷ Vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 17; vgl. KERN, Impressionismus, S. 42.

nem Atelier auf. Eiser wurde zu einem von Thomas eifrigsten Förderern. Im Laufe der Jahre bestellte er bei ihm zahlreiche Werke und vermittelte ihm auch weitere Käufer. Außerdem lernte Thoma durch Eiser – vermutlich im Jahr 1888 – Cosima Wagner, Richard Wagners Witwe, kennen und fand über sie Aufnahme in den Wagner-Kreis.¹⁸ Besonders die Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Henry Thode¹⁹, der 1886 Cosima Wagners Tochter aus erster Ehe, Daniela von Bülow, geheiratet hatte, war in vielerlei Hinsicht prägend. Thode vertrat wie seine Schwiegermutter und Ehefrau ein stark national-völkisches und antisemitisches Weltbild.²⁰ Von Thomas Kunst war Thode seit seinem ersten Atelierbesuch 1889 nachhaltig fasziniert.²¹

1874 unternahm Thoma, angeregt von Alfred Böcklin und seinem Freund Emil Lugo, der mit ihm an der Karlsruher Kunstschule studiert hatte, seine erste Studienreise nach Italien.²² Sechs Jahre später reiste Thoma ein weiteres Mal nach Italien, diesmal im Auftrag eines Sammlers, des Kaufmannes Charles Minoprio aus Liverpool, eines gebürtigen Frankfurters.²³ Zum dritten und letzten Mal besuchte Thoma 1887 Italien.

1877 ließ sich Thoma auf Drängen seiner Frankfurter Freunde und Förderer dauerhaft in der Stadt am Main nieder. Im selben Jahr heiratete er seine Schülerin, die 19 Jahre jüngere Malerin, Cella Berteneder.²⁴ Auch Thomas Mutter und Schwester lebten mit dem frischverheirateten Paar in Frankfurt.²⁵ Bereits 1901 starb Cella mit nur 43 Jahren an einer Blinddarmentzündung. Ihr früher Tod traf Thoma schwer.²⁶

¹⁸ Vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 81 ff.; vgl. auch THOMA, *Briefwechsel mit Henry Thode*, S. 11; vgl. THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 53 ff. Cosima und Richard Wagners Tocher, Eva (1867–1942), heiratete 1908 Houston Stewart Chamberlain.

¹⁹ Henry Thode (1857–1920), vgl. SZYLIN, Henry Thode.

²⁰ Vgl. HILMES, Herrin, S. 238–240; vgl. KIESEWETTER, Richard Wagner, S. 157–159.

²¹ Vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 20 f., 23–26, 47, 55; vgl. WALCHER, *Kunstkritik als Kulturkritik*, S. 264; siehe auch THODE, Böcklin und Thoma, S. 153–156. Thodes Brief an Thoma am 13. Mai 1889: „Die Eindrücke, die ich während der stillen Stunden in Ihrem Atelier erhalten, sind so stark bewegende gewesen, daß sie gleichsam zu einem dauernden, fortwirkenden Besitze mir geworden sind. [...] Und nun darf ich hoffen, daß dies nur ein schöner Anfang war zu einer lebensvollen, mir vielverheißenden näheren und dauernden Beziehung! Dies erfüllt mich wahrhaft mit Dankbarkeit.“, THOMA, *Briefwechsel mit Henry Thode*, S. 15.

²² LA-BW, GLA 441–3 805, Daten zu Hans Thoma Leben und Werk, o. D.; vgl. KRÄMER, *Lieblingmaler*, S. 18.

²³ Vgl. MAI, Thoma, Hans, S. 170 f.; vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 101–105.

²⁴ Bonicella (Cella) Berteneder (4.(?) 4.1858–23.11.1901), Blumenmalerin.

²⁵ Vgl. BUSSE, *Leben*, S. 241; vgl. THOMA, *Im Winter des Lebens*, S. 98 ff.; LA-BW, GLA 56 425, *Standes-Liste von Hans Thoma*, o. D.

²⁶ Vgl. BUSSE, *Leben*, S. 241; LA-BW, GLA 56 425, *Standes-Liste von Hans Thoma*, o. D. „[...] nur eins weiß ich, daß noch nie ein Mann sein Weib mehr geliebt hat, als ich meine Cella!“, schrieb Thoma am 1. Januar 1902 an Susanna Wucherer, THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 158.



Abb. 1: 1894 fotografierte Sophie Bergman-Küchler Hans Thoma in seinem Frankfurter Atelier. (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe)

In Frankfurt erfuhr Thoma zunehmend Anerkennung als Künstler. Neben Otto Eiser war Eduard Küchler ein begeisterter Sammler und Förderer.²⁷ Nicht nur Thomas Gemälde und Werke auf Papier waren gefragt, sondern auch Ausgestaltungen von Innenräumen. 1882 malte Thoma für das Haus des Architekten Simon Ravenstein Wandfresken mit Szenen aus Wagner'schen Opern²⁸. Mitte der 1880er Jahre erhielt er den Auftrag, die Wand- und Deckendekoration des Café Bauer zu gestalten, das sich damals am Schillerplatz befand, der heutigen Frankfurter Hauptwache.²⁹

²⁷ Vgl. BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 185, 198; vgl. KRÄMER/HOLLEIN, Lieblingsmaler, S. 10.

²⁸ Vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 19. Siehe auch Thomas Arbeiten zu Wagners „Ring des Nibelungen“, THOMA, Kostümentwürfe.

²⁹ Das Café Bauer wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Entwürfe der Wand- und Deckenmalereien sind im Besitz des Städel Museum Frankfurt, einige davon sind abgebildet in dem Band THODE, Des Meisters Gemälde, S. 252–257.

Auf Vermittlung seiner britischen Förderer veranstaltete im Mai 1884 der Liverpooler Art Club Thomas erste Einzelausstellung.³⁰ Seinen künstlerischen Durchbruch erlebte Thoma 1890 ausgerechnet in München mit einer Ausstellung des Münchner Kunstvereins. Am 22. Mai 1890 schrieb Thoma an Otto Eiser: „Meine Ausstellung in München ist ein vollständiger Sieg und übertrifft meine Erwartungen bei weitem!“³¹ Thoma verkaufte einen Großteil der 36 gezeigten Gemälde und erhielt gute Besprechungen in der Presse. Seine Bilder trafen jetzt „den Nerv der Zeit“.³²

In den folgenden Jahren verarbeitete Thoma zunehmend Motive und Themen seiner Werke für Postkarten sowie Kalenderblätter, und sogar „gegen den Abdruck auf Zigarrenschachteln hat er nichts einzuwenden“ und wird so einem breiten Publikum bekannt.³³ Lithographien und Radierungen mit bäuerlichen und mythologischen Themen wurden allein vom Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig zu Tausenden verkauft, wenn gewünscht sogar mit passendem Wechselrahmen.³⁴

Spätestens seit der Jahrhundertwende war der Maler so populär, dass er 1908 von „Meyers Großes Konversations-Lexikon“ in den Stand des „Lieblingsmaler[s] des deutschen Volkes“ erhoben wurde.³⁵ Er war für seine „urdeutsche“³⁶ – also volksnahe und traditionelle Kunst – beliebt.³⁷ Die Tatsache, dass Thoma aus einfachen Verhältnissen stammte, erleichterte die Identifikation breiter Bevölkerungsschichten mit seiner Person.³⁸ Ein Beispiel für das große Ansehen, das Thoma ge-

³⁰ Vgl. Hans-Thoma-Kunstmuseum, Stationen, S. 314. Siehe auch Anm. 135 in diesem Beitrag.

³¹ BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 219.

³² KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 19; vgl. LA-BW, GLA 441–3 805, Daten zu Hans Thoma Leben und Werk, o. D.; vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 68.

³³ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 22.; vgl. auch SZYLIN, Henry Thode, S. 68; LA-BW, GLA 441–3 805, Daten zu Hans Thoma Leben und Werk, o. D.

³⁴ Vgl. ANGERMEYER-DEUBNER, Kämpfer, S. 165 f. Zahlreiche Publikationen mit seinen Bildern, Skizzen oder Betrachtungen über seinen Kunststil wurden veröffentlicht. So zum Beispiel das 1910 herausgegebene Buch unter Mitwirkung von Beringer „Thoma der Malerpoet“, das zahlreiche Bilder des Malers enthält. Zu nennen sind hier auch der in gedruckter Form erschienene Vortrag von THODE, Geburtstag oder THODE, Betrachtungen.

³⁵ Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 19, Thoma, Hans, S. 493.

³⁶ SANTORIUS, Debatte, S. 29 f.

³⁷ Vgl. LA-BW, GLA 56 425, Broschüre der Kunstdruckerei Künstlerbund, November 1906.

³⁸ Das Narrativ seines entbehrungsreichen Lebens wurde im Kaiserreich begründet, blieb in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“ bestehen und setzte sich über die frühe Bundesrepublik bis in unsere heutige Zeit fort. Im Jahr 1904 schrieb Thoma über diese Lebensphase: „Die Erfahrung habe ich gemacht, daß Vereinigungen, seien sie staatlicher oder privater Art, mich nie gefördert oder beachtet haben [...]“, THOMA, Malerpoet, S. 18. 1929 schrieb Beringer über Thoma: „Dieser erste Aufstieg ist, wie alle späteren, getan worden aus einer unerschütterlichen Treue zur eingeborenen Lebensaufgabe trotz aller Nöte und Hemmungen [...]“, BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 7. Während des „Dritten Reiches“ schrieb Fritz Wilkendorf über Hans Thoma in einem Artikel zu einer Wanderausstellung Hans Thomas mit dem Titel „Bilderschau für Jugend und Volk“, die in den Jahren 1936/37 stattfand: „Unberührt von der Ablehnung der Karlsruher Kunst-



Abb. 2: Hans Thoma lieferte Vorlagen zum Ausmalen. (Städel Museum, Frankfurt a. M., CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a. M.)

noss, ist die Zahl der Glückwünsche, die er 1914 zu seinem 75. Geburtstag erhielt: Er musste mehr als 600 Dankesschreiben verfassen.³⁹

Wegen seines Renommées und weil der gebürtige Badener seit seiner Zeit an der Karlsruher Kunstschule in freundschaftlichem Kontakt mit dem badischen Großherzog Friedrich I. stand⁴⁰, wurde er von diesem im April 1899 zum Direktor der Karlsruher Kunsthalle ernannt. Thoma trat die Stelle am 1. Oktober des gleichen Jahres an.⁴¹ Die Versuche der Stadt Frankfurt, unter anderem von Oberbürger-

freunde ertrug der Maler fortan still die äußere Not eines entsagungsreichen Künstlerlebens“, LA-BW, GLA 441–3 1008, Artikel Fritz Wilkendorf über Hans Thoma, o. D.; Krämer schreibt in seinem 2013 erschienen Aufsatz über Thomas Aufenthalt in München: „Doch auch hier lehnen ihn die Professoren der Akademie, die Kunsthändler und das Publikum ab. Erneut spottet man eifrig über seine Kunst“, KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 17.

³⁹ „Zu meinem 75. Geburtstag kam aber dann eine mich fast erdrückende Last von Zuschriften und Gratulationen, daß ich Oktober bis gegen Weihnachten über 600 Dankeszeichen verschicken mußte.“, Hans Thoma an Luisa Erdödy im Januar 1915, THOMA, Briefe an Frauen, S. 215.

⁴⁰ Friedrich I. von Baden (1826–1907), Regent von Baden 1852 bis 1856 und Großherzog von 1856 bis zu seinem Tod, vgl. ZIER, Friedrich I. Thoma schrieb über seine Beziehung zu Friedrich I.: „Das schönste Vertrauen, welches Großherzog Friedrich zu mir in einem wirklich freundschaftlichen Verhältnis gehabt hat, hat nun auch meine Fürstin übernommen“, Hans Thoma an Luisa Erdödy vom 26.12.1910, THOMA, Briefe an Frauen, S. 203. Luisa Gräfin Erdödy (1853–1924), verheiratet mit einem ungarischen Adligen, war eine Freundin Thomas und besaß verschiedene Werke des Künstlers, vgl. The British Museum: Luisa Gräfin Erdödy, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG85411> (Letzter Zugriff 10.03.2021).

⁴¹ LA-BW, GLA 56 425, General-Intendanz der Großherzoglichen Civilliste, 12. April 1899.

meister Franz Adickes⁴², den Maler zum Verbleib zu überreden, schlugen fehl, da Thoma dem Großherzog sofort zugesagt hatte.⁴³ Allerdings fiel es Thoma nicht leicht, die Stadt am Main zu verlassen, auch hatte er erst im Herbst 1898 ein Sommerhaus in Kronberg im Taunus gekauft, um in der ländlichen Umgebung entspannter malen zu können.⁴⁴

Thoma hatte schon in seiner Frankfurter Zeit begonnen, Keramik zu entwerfen, und auf seine Anregung hin unterstützte der badische Großherzog 1901 die Gründung der Karlsruher Majolika-Manufaktur.⁴⁵

Im Mai 1905 verlobte sich der inzwischen 66-jährige Thoma mit der 35 Jahre jüngeren Schriftstellerin Frances Grun. Thoma lernte Frances Grun und ihre Familie bereits 1892 in Frankfurt kennen. Vermutlich war es die überraschende Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Ehefrau, die Thoma für die wesentlich jüngere Frau einnahm. Die Verlobung der beiden wurde heimlich vollzogen und nach reiflicher Überlegung wegen des großen Altersunterschieds im Sommer des gleichen Jahres wieder gelöst. Bis zu seinem Tod fühlte er sich der jungen Schriftstellerin jedoch verbunden.⁴⁶

Obwohl Hans Thoma ein eher zurückhaltender Mensch war und lieber malte, als sich an theoretischen Diskursen zu beteiligen, ließ er sich im Sommer 1905 in eine öffentlich geführte Debatte mit dem Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, einem wichtigen Fürsprecher des Impressionismus, hineinziehen. Meier-Graefe kritisierte die Maler Arnold Böcklin und Hans Thoma als unzeitgemäß und rückständig im Vergleich zu den französischen Impressionisten.⁴⁷ Thomas Freund, der Kunsthistoriker Henry Thode, der ein stark nationalistisches und antimodernes Weltbild vertrat, eröffnete daraufhin eine Vorlesungsreihe an der Universität Heidelberg mit abfälligen Bemerkungen über den Impressionismus und pries in den folgenden Vorlesungen Böcklin und Thoma als Bewahrer der deutschen Kunst, die sich gegen die modernen ausländischen, vor allem französischen, Einflüsse verwehrten.⁴⁸ Auf diesen Angriff folgte eine scharfe Antwort Max Liebermanns in der „Frankfurter Zeitung“, der Thode jegliche kunsthistorischen Fähigkeiten absprach und ihn als Antisemiten bezeichnete. Freunde drängten nun Thoma zu einer Stellungnahme, in der sich dieser für Thodes Ansichten und gegen die Einflüsse des

⁴² Franz Adickes (1846–1915), Oberbürgermeister von Frankfurt a. Main von 1891 bis 1912, vgl. GALL, Adickes.

⁴³ Frankfurter Zeitung, Jg. 43. Nr. 94, Erstes Morgenblatt vom 5.4.1899, S. 1.

⁴⁴ Vgl. GUGELER/STROBL, Griff nach der Welt, S. 91.

⁴⁵ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 22.

⁴⁶ Frances Grun (1874–1946) war mit ihrer Mutter und den drei Geschwistern 1888 von London nach Frankfurt gezogen und verkehrte bald freundschaftlich mit Thoma und seiner Familie. Vgl. KREUZBURG, Hans Thoma und Frances Grun, S. 57 ff. Zum 25. Jahrestag ihres Kennenlernens veröffentlichten die beiden das Buch „Zauberwald“ mit Gedichten von Grun und teilweise eigens dafür geschaffenen Bildern von Thoma.

⁴⁷ Vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 31.

⁴⁸ Vgl. KUHN, Wanderer, S. 33 und ECHTE, Zeitungskrieg, S. 16.

Impressionismus sowie die von Liebermann vorgebrachten Vorwürfe aussprach.⁴⁹ Aufgrund Thomas Haltung in dieser Kontroverse wandten sich die jungen und modernen Künstler des Kaiserreichs von ihm ab, jedoch in einzelnen frankophoben Schriften wurde er als der Inbegriff des deutschen Malers gepriesen, der sich mit seinen Werken gegen die französischen Einflüsse stellte. Zwar revidierte Thoma seine Aussage bezüglich des Impressionismus kurz darauf, sein Ruf hatte nach dieser Auseinandersetzung in progressiven und liberalen Künstlerkreisen jedoch Schaden genommen.⁵⁰

Seiner Popularität in der Bevölkerung tat diese kunsthistorische Auseinandersetzung jedoch keinen Abbruch und auch der badische Großherzog hielt weiter an Thoma fest. Er ließ ihm in den folgenden Jahren zahlreiche Würdigungen zukommen. So verlieh er dem Maler am 29. Dezember 1900 das Kommandeurkreuz II. Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen⁵¹ und berief ihn 1902 zum Professor der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste⁵² sowie 1904 in die Erste Kammer des badischen Landtags. Im Frühjahr 1907 drängte er den Direktor der Kunsthalle dazu, mit dem Bau eines an die Kunsthalle angeschlossenen Hans-Thoma-Museums, der sogenannten Hans-Thoma-Kapelle, zu beginnen.⁵³ Dieses wurde wenige Wochen nach dem Tod Friedrichs I., am 2. Oktober 1909, dem 70. Geburtstag des Künstlers, eröffnet.⁵⁴ Im Zentrum der „Kapelle“ steht der von Thoma eigens dafür gemalte Zyklus vom Leben Christi. In der Ausgestaltung des Raumes kommt die tiefe Gläubigkeit Thomas besonders zur Geltung.

Sein Nachfolger, Friedrich II.,⁵⁵ setzte die Förderung Thomas fort. So wurde Thoma zu seinem 70. Geburtstag das Großkreuz des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen und der Maler zu seinem 75. Geburtstag am 2. Oktober 1914 mit dem Prädikat Exzellenz ausgezeichnet und zum Wirklichen Geheimen Rat ernannt.⁵⁶

Der Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 belastete Thoma sehr und löste ein Gefühl der Haltlosigkeit aus: „[...] aber ich bin selber durch diese Zeit und durch das allgemeine Menschenelend in der großen Gefahr, allen inneren Halt zu verlieren.“⁵⁷

⁴⁹ ECHTE, Zeitungskrieg, S. 16.

⁵⁰ Vgl. GRENKE, Geleit, S. 6; KUHN, Wanderer, S. 33 und SANTORIUS, Debatte, S. 32.

⁵¹ LA-BW, GLA 56 425, General-Intendanz der Großherzoglichen Civilliste, 29.12.1900.

⁵² LA-BW, GLA 56 425, Schreiben des Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts vom 4.10.1902.

⁵³ LA-BW, GLA 56 425, Brief des Präsidenten der General-Intendanz der Großherzoglichen Civilliste an Hans Thoma vom 16.1.1907.

⁵⁴ LA-BW, GLA 56 425, General-Intendanz der Großherzoglichen Civilliste, 30.9.1909.

⁵⁵ Friedrich II. von Baden (1857–1928), Großherzog von Baden von 1907 bis 1918, vgl. MÜLLER, Friedrich II.

⁵⁶ LA-BW, GLA 56 425, General-Intendanz der Großherzoglichen Civilliste, 16.9.1914; Karlsruher Zeitung, Jg. 157 Nr. 270 vom 3.10.1914, S. 3; ähnlich in Badische Landeszeitung, Jg. 73 Nr. 458, Mittagsblatt vom 3.10.1914, S. 3. Auch wurde 1909 die Straße vor der Kunsthalle in Karlsruhe nach Thoma benannt, vgl. ASCHE/BRÄUNCHE/MEHLDAU, Straßennamen in Karlsruhe, S. 97 f.

⁵⁷ THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 323.



Abb. 3: Hans Thoma, „Wotan I“, 1913. (Städel Museum, Frankfurt a.M., CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a.M.)

Trotzdem wirkt der Krieg sich nicht auf seine künstlerische Produktivität aus, wie er im Dezember 1916 seinem Freund Thode berichtete: „Aber seltsamerweise habe ich in meinem Leben noch nie so viel gearbeitet, wie in diesen Kriegsjahren. Ich konzentriere mich so ganz auf das Handwerkliche, und da kommt mir die erworbene Sicherheit zustatten; sie wird zur Leichtigkeit, d.h. ich variiere fast nur noch ältere Motive.“⁵⁸

1919 mit fast 80 Jahren gab er seine Stellung als Direktor der Kunsthalle auf.⁵⁹ Im Sommer vor seinem 80. Geburtstag schloss er die Arbeit an seinen Lebens-

⁵⁸ THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 327.

⁵⁹ THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 347f., Brief an Henry Thode zu Pfingsten 1919: „Daß ich die Last als Galeriedirektor los bin, ist mir aber sehr erfreulich; nur bedaure ich, daß ich diese Last nicht schon vor zehn Jahren abgelegt habe; aber ich bin halt damit so dahingetroddelt.“



Abb. 4: Hans Thoma, „Siegfried“, Kriegskarte 1914. (Städel Museum, Frankfurt a.M., CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a.M.)

erinnerungen „Im Winter des Lebens“ ab.⁶⁰ Eine besondere Würdigung erlebte Thoma 1922, als Ludwig Justi, der Direktor der Nationalgalerie in Berlin, eine große Retrospektive veranstaltete.⁶¹ Bereits seit Jahren herzkrank starb Hans Thoma kurz nach seinem 85. Geburtstag, am 7. November 1924, in Karlsruhe.⁶²

2.2 Die politische Dimension der modernen Kunst um 1900

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Auseinandersetzung um die moderne Kunst von Anhängern konservativer und fortschrittlicher Kreise immer erbitterter

⁶⁰ Vgl. BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S.320.

⁶¹ Vgl. BETTHAUSEN, Schule, S. 191 ff.

⁶² Vgl. BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 326 f.

geführt. Diese Auseinandersetzung gipfelte schließlich in den Streit um den französischen Impressionismus. „Der Impressionismus spielte im Wilhelminischen Zeitalter eine herausragende Rolle, an ihm schieden sich die Geister, um ihn wurde mit größter Heftigkeit gestritten, die Debatte um ihn steigerte sich von einer kunst- zu einer weltanschaulichen Auseinandersetzung.“⁶³ Meist war die konservative Kunstauffassung eng verbunden mit einer nationalistischen Haltung.

An der Spitze des konservativen Lagers stand Kaiser Wilhelm II., der die moderne Kunst und vor allem den aus Frankreich stammenden Impressionismus vollkommen ablehnte.⁶⁴ Im März 1899 kam es zu einem Eklat, weil Hugo von Tschudi, der Direktor der Berliner Nationalgalerie, zahlreiche Gemälde der französischen Malerei der Gegenwart erworben hatte und diese an prominenter Stelle hängen ließ. Kaiser Wilhelm II. verfügte daraufhin zum einen, dass die ursprüngliche Hängung wieder hergestellt werden solle und die französischen Werke an weniger herausragender Stelle gezeigt werden sollten. Zum anderen ordnete der Kaiser an, dass alle Neuerwerbungen der Nationalgalerie – inklusive Schenkungen – vorher von ihm genehmigt werden müssen.⁶⁵

In seiner Rede „Die wahre Kunst“ vom 18. Dezember 1901 brachte Kaiser Wilhelm II. seine Kunstauffassung unmissverständlich zum Ausdruck: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr [...]. Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann veründigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, [...] und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.“⁶⁶

In dieser anschließend im Reichstag durchaus kontrovers diskutierten Rede zeigt sich eine „ebenso antimodernistische wie nationalbestimmte Kunstauffas-

⁶³ KERN, *Impressionismus*, S. 2; vgl. auch VOM BRUCH, *Kaiser und Bürger*, S. 48 und WALTHER, *Kunstkritik als Kulturkritik*, S. 261 f.

⁶⁴ Auch antisemitische Ressentiments spielten hier mit hinein. „Kaiser Wilhelm II. vermochte in „Dans la serre“, [„Im Wintergarten“ von Édouard Manet] das 1896 als Geschenk verbucht werden konnte, nicht viel mehr zu sehen, als „eine Jüdin auf einer Bank und einen Juden dahinter“, und so fragte er sich, was ein solches Bild in der Nationalgalerie zu suchen habe.“, KERN, *Impressionismus*, S. 178. Wilhelm II. war ein begeisterter Leser von Houston Stewart Chamberlains Buch „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“, in dem der Autor alle Kulturschöpfung den „Ariern“, besonders den „Germanen“ und alles Minderwertige den „Semiten“ zuschrieb, vgl. OSTERLOH, *Ausschaltung*, S. 57. Auch hielt Kaiser Wilhelm II. es für wichtig, „Armee und Verwaltung von jüdischen Einflüssen freizuhalten und diese in Kunst und Literatur einzuschränken“, OSTERLOH, *Ausschaltung*, S. 69.

⁶⁵ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 25.

⁶⁶ Zitiert nach ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 25.

sung“, die nicht nur die offizielle Kunstpolitik beeinflusste, sondern auch Teile des Bürgertums.⁶⁷

In Opposition zu dieser konservativ-nationalen Kunstauffassung standen Künstler um Walter Leistikow und Max Liebermann. Sie hatten bereits im Mai 1898 die Berliner Secession gegründet, eine Vereinigung von mehr als 60 Künstlerinnen und Künstlern der Avantgarde – unter ihnen Lovis Corinth, Lesser Ury, Max Slevogt, Käthe Kollwitz, Heinrich Zille und Hans Baluschek –, die einen Gegenpol zur traditionellen Königlichen Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler bildete.⁶⁸ Ihr Fokus lag darauf, Künstlern allein aufgrund ihrer hervorragenden Leistungen ein Forum zu bieten. Daher befürwortete die neue Gruppierung auch den Impressionismus. Daneben war es ein zentrales Anliegen der Berliner Secession, das „gebildete Publikum mit den besten Leistungen einheimischer und ausländischer Kunst vertraut zu machen“.⁶⁹

So standen sich nun zwei gegensätzliche Rezeptionsverhalten gegenüber, „nämlich ein von nationalen Ideen bestimmtes, und – auf der anderen Seite – jenes, das auf der Einsicht in die Internationalität der Kunst beruhte“.⁷⁰

Diese Kunstdebatte im Kaiserreich bewegte keineswegs nur eine kleine elitäre Gruppe, sondern weite Teile des Bürgertums; sie war auch Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen. Rüdiger vom Bruch konstatiert eine Kulturkrise um 1900, die ihren Ausgangspunkt in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft hatte.⁷¹ Der Sozialhistoriker spricht von einer tiefen kulturellen Zerklüftung im Kaiserreich, die ihren Ursprung in der starken sozialen und politischen Fragmentierung der deutschen Gesellschaft hatte.⁷² Besonders das „soziale Wertkollektiv ‚Bildungsbürgertum‘“ franste aus und ein „Krisendenken mit vorwiegend kulturpessimistischem Einschlag“ bekam Konjunktur.⁷³

⁶⁷ VOM BRUCH, Kaiser und Bürger, S. 41 f.

⁶⁸ Vgl. PARET, Die Berliner Secession, S. 17. „Die Akademie war eines der Instrumente, mit denen der Staat das verwirklichen konnte, was er für seine kulturelle Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft hielt. [...] Dafür legte die Akademie die ästhetischen Maßstäbe der Gesellschaft fest und half, sie durchzusetzen.“, PARET, Die Berliner Secession, S. 19. Sprecher dieser Konservativen war der Maler Anton von Werner, der Leiter der Akademie, der großen Einfluss auf Kaiser Wilhelm II. in Kunstbelangen ausübte, vgl. KERN, Impressionismus, S. 184.

⁶⁹ PARET, Die Berliner Secession, S. 60 f.

⁷⁰ KERN, Impressionismus, S. 131. Josef Kern führt das auf S. 185 weiter aus: „Die Malerei des Impressionismus, die dem Dogma einer ‚haargenauen‘ Wiedergabe, die keine Nebensache ausläßt, in der alles exakt, aber auch idealisiert dargestellt sein mußte, konträr gegenüberstand, konnte in den Augen Anton von Werners [Direktor der Hochschule für die bildenden Künste, Berlin] und den Vertretern der sog. Kaiserkunst keine Gnade finden.“

⁷¹ Vgl. VOM BRUCH, Kaiser und Bürger, S. 45.

⁷² Vgl. VOM BRUCH, Kulturbegriff, S. 88.

⁷³ VOM BRUCH, Gesellschaftliche Funktionen, S. 53; VOM BRUCH, Kulturbegriff, S. 89.

2.3 Thoma, ein „Kämpfer für Deutsche Kunst“?

1905: Die Kontroverse von Henry Thode und Julius Meier-Graefe

Ein Höhepunkt im Streit um die Moderne war die Auseinandersetzung der Kunsthistoriker Henry Thode und Julius Meier-Graefe im Jahr 1905.⁷⁴ Henry Thode war nicht nur aufgrund seiner verwandtschaftlichen Beziehung zur Familie Richard Wagners ein glühender Verehrer des Bayreuther „Meisters“, sondern auch ein Anhänger der national-völkischen Ideologie.⁷⁵ Julius Meier-Graefe, Kunsthistoriker und Schriftsteller, gehörte dem liberalen Spektrum an und war ein ausgewiesener Fürsprecher des Impressionismus. Der Streit um die deutsche Kunst entzündete sich an zwei Publikationen von Julius Meier-Graefe.⁷⁶ Er hatte in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ aus dem Jahr 1904 und in „Der Fall Böcklin“ von 1905 den Impressionismus und die neue französische Malerei verteidigt und die „deutsche Kunst“ um Arnold Böcklin⁷⁷ angegriffen.⁷⁸ Böcklin war jedoch nach Meinung des national-völkischen Milieus einer der maßgeblichen bildenden Künstler des 19. Jahrhunderts und wurde entsprechend verehrt.⁷⁹ Meier-Graefe hingegen hielt Böcklin für maßlos überschätzt – eine Meinung, die übrigens auch Hans Thoma vertrat.⁸⁰ Thoma war wohl über den Inhalt des Buches des Kunsthistorikers nicht umfassend informiert, denn dessen Kritik richtete sich nicht nur gegen Böcklin, sondern auch gegen ihn selbst. So schrieb Meier-Graefe: „Der Fall Böcklin ist der Fall Thoma. Man kann die ganze Untersuchung, die wir dem einen widmeten, auf den anderen übertragen.“⁸¹ Meier-Graefe warf damit beiden Künstlern eine Beschränktheit vor, die zu einer Entfremdung von der Kunst der Moderne, also des französischen Impressionismus führen würde, die der

⁷⁴ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S.27. Die Debatte wurde durch außenpolitische Spannungen im Zuge der Ersten Marokkokrise zwischen dem Deutschen Reich und Frankreich 1905 noch verschärft, vgl. WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 192–196.

⁷⁵ Zur weiteren Vertiefung eignet sich der Aufsatz des Germanisten Walcher, der aber Henry Thode in den Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Analyse stellt, vgl. WALCHER, Kunstkritik als Kulturkritik. Der Streit wird auch ausführlich beschrieben in der Thode-Biographie von SZYLIN, Henry Thode, S. 144–160. In diesem Buch wird auch das Ende des Streits dargestellt, der hier jedoch nicht thematisiert wird, da er keinen wissenschaftlichen Mehrwert in Bezug auf die Fragestellung bietet.

⁷⁶ Julius Meier-Graefe (1867–1935), vgl. BEYER, Meier-Graefe, S. 646.

⁷⁷ Arnold Böcklin (1827–1901) war eigentlich Schweizer, vgl. HOLENWEIG/ZELGER, Böcklin.

⁷⁸ „Man machte aus Menzel und Böcklin, aus Persönlichkeiten, die im Grunde ihres Wesens der ästhetischen Beurteilung gleich wenig darbieten, die Pfeiler zweier Künste“, MEIER-GRAEFE, Entwicklungsgeschichte, S. 406.

⁷⁹ Vgl. WALCHER, Kunstkritik als Kulturkritik, S. 272; vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 17; vgl. HOLENWEIG/ZELGER, Böcklin, S. 112.

⁸⁰ „Nur aus dieser Gesinnung heraus konnte ein Buch erscheinen wie Meyer-Gräfes „Fall Böcklin“. Natürlich hat die etwas maßlose Überschätzung Böcklins auch etwas dazu beigetragen“, Hans Thoma an Maria La Roche vom 9.8.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 178.

⁸¹ MEIER-GRAEFE, Der Fall Böcklin, S. 261.

Kunsthistoriker als den „mächtigsten Entwicklungsstrang der Malerei“⁸² jener Zeit betrachtete. Mit Blick auf die politische Dimension zog Meier-Graefe folgendes Resümee: „Was Böcklin abging, was diesem Deutschtum fehlt, ist in letzter Hinsicht dasselbe. Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland.“⁸³ Nach Ansicht des progressiven Kunsthistorikers ging es bei der Debatte um den Impressionismus in Wahrheit darum, dass die reaktionären und progressiven Kräfte in Deutschland um die politische Deutungshoheit im Kaiserreich konkurrierten.

Die Antwort auf Meier-Graefes Kritik erfolgte bereits im Sommer 1905. Am 5. Juni begann Henry Thode in Heidelberg eine Vorlesungsreihe über Böcklin und Thoma, die als Antwort auf Meier-Graefes Werke verstanden werden sollte.⁸⁴ Der Kunsthistoriker Thode war von 1889 bis 1891 Direktor der Sammlungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main gewesen. Nach internen Differenzen war er aus seinem Dienst ausgeschieden. Nachdem ihm beim Verfassen eines Aufsatzes über Albrecht Dürer schwere wissenschaftliche Fehler unterlaufen waren, verlor er in akademischen Kreisen zunehmend an Reputation.⁸⁵ Dennoch wurde ihm aufgrund persönlicher Kontakte eine außerplanmäßige Professur in Heidelberg angeboten, die er im April 1894 antrat.⁸⁶

In seiner Vorlesung, deren überarbeitete Fassung 1905 unter dem Titel „Böcklin und Thoma acht Vorträge über neudeutsche Malerei“ als Druckwerk veröffentlicht wurde,⁸⁷ echauffierte sich Thode darüber, dass Meier-Graefe „Thoma [...] ganz nebensächlich und wegwerfend behandelt“⁸⁸ und dieser damit die deutsche Kunst im Vergleich zur französischen herabsetzen würde. Diesen kunsthistorischen Ansatz hielt Thode für unerträglichen und griff daher den von Meier-Graefe gelobten Impressionismus offen an.⁸⁹ Laut Thode waren die vier herausragenden Merkmale der deutschen Kunst, die die Überlegenheit über die französische markierten, „starker Gefühlsausdruck, Universalismus des Schauens, größte Naturtreue oder sagen wir lieber Naturliebe und reichste Erfindungskraft.“⁹⁰

Die Abwertung des französischen Impressionismus entsprang einem übersteigerten Nationalismus. Damit zeigte Thode – neben dem rein kunsthistorischen

⁸² MEIER-GRAEFE, Der Fall Böcklin, S. 60.

⁸³ MEIER-GRAEFE, Der Fall Böcklin, S. 270.

⁸⁴ „Ich bin hierzu bewogen worden durch die Veröffentlichung eines umfänglichen Werkes von J. Meier-Graefe: 'Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst', dem der Verfasser jüngst ein zweites: 'der Fall Böcklin' hat folgen lassen,“ THODE, Böcklin und Thoma, S. 2.

⁸⁵ Vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 65–68.

⁸⁶ Vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 76–79.

⁸⁷ THODE, Böcklin und Thoma, S. V.

⁸⁸ THODE, Böcklin und Thoma, S. 4.

⁸⁹ „In einer einzigen Richtung, die nicht einmal aus unserem deutschen Wollen und Schaffen hervorgegangen, sondern unter ganz bestimmten Bedingungen der Kultur und Kunst Frankreichs in den sechziger und siebziger Jahren erwachsen ist, soll die Zukunft unserer Deutschen Malerei beruhen, die Zukunft der Malerei überhaupt?“, THODE, Böcklin und Thoma, S. 4.

⁹⁰ PARET, Die Berliner Secession, S. 253 f.



Abb. 5: Hans Thoma, Sophie Bergman-Küchler und Henry Thode (v. l.). (Städel Museum, Frankfurt a.M., Fotograf unbekannt, CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a.M.)

Diskurs – nationalistische Isolierungstendenzen und betrat den Weg eines deutschen Kunstextremismus.⁹¹ Thode stand schließlich auch im Zentrum derer, die der Ansicht waren, diese „fremde proklamierende Kunstauffassung [werde] vornehmlich von Berlin aus Deutschland aufgezwungen“.⁹² Thode war vor allem der Meinung, dass die Vertreter einer deutschnationalen Kunstauffassung dazu bestimmt seien, Kulturträger der deutschen Gesellschaft zu werden.⁹³ In dieser Auseinandersetzung wurde offensichtlich, dass die Vorlesungen von Thode politisch konnotiert waren und keine Debatte über einzelne Aspekte der Kunst darstellten.

In dieser politisch aufgeladenen Situation veröffentlichte am 7. Juli Max Liebermann, etwa zwei Wochen nach Beginn der Vorlesung Thodes, einen Artikel in der

⁹¹ So urteilt auch WALCHER, *Kunstkritik als Kulturkritik*, S. 259f. Er bezeichnet den Vortrag Thodes als Form des radikalen Kunstnationalismus, der nicht viel mit einem akademischen Vortrag gemein habe, sondern dessen primäre Ambition es sei, ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu erschaffen, gegen jegliche äußeren Einflüsse.

⁹² THODE, Böcklin und Thoma, S. 3.

⁹³ Vgl. WALKENHORST, *Radikaler Nationalismus*, S. 168.

„Frankfurter Zeitung“.⁹⁴ In seinem auf der Titelseite der „Frankfurter Zeitung“ veröffentlichten polemischen Beitrag mit dem Titel „Liebermann gegen Thode“ bezog er Position gegen den Heidelberger Kunsthistoriker. In diesem Artikel sprach Liebermann Thode jegliches Kunstverständnis ab, wobei ihm die von Thode unterlaufenen wissenschaftlichen Fehler als Grundlage seiner Kritik dienten.⁹⁵ Neben diesem „argumentum ad hominem“ befasste sich Liebermann auch mit dem von Thode in seiner Vorlesung vorgetragenen Vorwurf, dass die deutsche Kunstszene von einigen wenigen Personen, vornehmlich aus Berlin, gelenkt würde, und wies diesen als vollkommen unsinnig und konstruiert ab.⁹⁶ Zum Schluss kam Liebermann auf die politische Verortung Thodes zu sprechen und warf ihm vor, mit verrosteten Waffen aus der „Rüstkammer der Antisemiten“⁹⁷ zu argumentieren. Zwar finden sich in der Vorlesung Thodes keine explizit antisemitischen Aussagen, dennoch hatte Liebermann mit seiner Zuschreibung nicht ganz unrecht, da Thode als Schwiegersohn Wagners sich in einem ausgesprochen antisemitischen Umfeld bewegte. Hinzu kam im Kaiserreich die Nähe des extremen Nationalismus, wie er von Thode vertreten wurde, zum Antisemitismus.⁹⁸

Die Person, die den Angriff auf Thode erwiderte, war nicht Thode selbst – dieser zog es vor, auf Liebermanns Anwürfe in seiner Vorlesung zu antworten⁹⁹ –, son-

⁹⁴ Der Maler Max Liebermann (1847–1935) stammte aus großbürgerlichem jüdischem Haus und war seit 1897 Professor, seit 1898 Mitglied der Akademie der Bildenden Künste in Berlin sowie seit 1899 Präsident der Berliner Secession. Vgl. KUNISCH, Liebermann, S. 482–484; vgl. PARET, Die Berliner Secession, S. 7074.

⁹⁵ Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 186, Erstes Morgenblatt vom 7.7.1905, S. 1. Siehe auch Max Liebermanns persönliche Haltung zu Henry Thode im Brief vom 10.7.1905 an den niederländischen Maler Jan Veth: „[...] habe ich mit Thode, dem Schwiegersohn Wagner's, nach Bode [Generaldirektor der Berliner Museen] und Tschudi [Direktor der Berliner Nationalgalerie] einer der grös[s]ten Ignoranten in alter Kunst [...] Streit angefangen. Der Kerl ist der schleimige, frömmelnde Aesthet von vor 50 Jahren, der mit dem Gemüth, vous comprenez. Persönlich kenne ich ihn nicht: es ist auch kein persönlicher sondern ein sachlicher Widerspruch zwischen uns: er Teutscher, der nur Böcklin u Thoma gelten lässt [,] ich, der ich meine dass Malerei Formensprache ist und nicht gemalte Poesie.“, BRAUN, Max Liebermann, Briefe, Bd. 3, S. 325.

⁹⁶ „Thode schildert den Einfluss des Impressionismus mit den lapidaren Worten: 'Die meinungsbildende Kraft der modernen Kunst ist ein kleiner Kreis in Berlin, der in inniger Beziehung zum Kunsthändler steht'. Als ob ich behaupten würde, daß Richard Wagner seine Berühmtheit nur dem Umstande zu verdanken hätte, daß Henry Thode sein Schwiegersohn geworden ist“, Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 186, Erstes Morgenblatt vom 7.7.1905, S. 1. Mit „kleiner Kreis in Berlin“ und „Kunsthändler“ spielt Thode v. a. auf die Berliner Secession und die jüdischen Cousins Bruno und Paul Cassirer an, die seit 1898 eine führende Berliner Kunsthandlung betrieben und seit 1899 als Sekretäre die Geschäfte der Berliner Secession leiteten.

⁹⁷ Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 186, Erstes Morgenblatt vom 7.7.1905, S. 1.

⁹⁸ Vgl. WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 281.

⁹⁹ In einer seiner Vorlesung dieses Sommers sagte Thode über Liebermann: „[...] Fragen wir uns aber vom Standpunkt unserer allgemeinen Betrachtungen aus: ist er [Liebermann] in seiner Kunst von deutscher Eigenart? so müssen wir diese Frage verneinen. Liebermann könnte gerade so gut in Holland oder in Frankreich arbeiten und zu Hause sein, etwas

dern der bereits vorher von Meier-Graefe attackierte Thoma. In einem Brief an Cosima Wagner machte Thoma deutlich, warum er sich entschlossen hatte, Thodes Haltung zu rechtfertigen „Wenn ich meine Sache gut gemacht habe, so hat die Freude mitgewirkt, für meinen guten Freund eintreten zu können.“¹⁰⁰ Auch Elise Küchler, der Ehefrau von Thomas Förderer Eduard Küchler und Teil des Wagnerumfeldes, hatte Thoma geschrieben, dass die Verteidigung Thodes „notwendig“ gewesen sei, „ja, daß ich geradezu die Pflicht hatte, dies zu tun“.¹⁰¹ In diesem Brief erklärte Thoma auch, dass der letzte Anstoß für die Verteidigungsrede von dem Maler Momme Nissen gekommen sei: „Übrigens hat [...] Momme Nissen mich auch zuerst darauf aufmerksam gemacht, ob ich nicht gegen Liebermann auftreten wolle – und hat meine Schwerfälligkeit, als ob es sich für mich nicht schicke, weil Thode neben Böcklin auch mich in seinen Vorträgen nennt, über den Haufen geworfen.“¹⁰² Ebenso in einem Brief an seinen Freund Thode betonte Thoma, dass Nissen ihn ermuntert hatte, gegen Liebermann Position zu beziehen.¹⁰³

Momme Nissen war Mitarbeiter und Vertrauter von Julius Langbehn,¹⁰⁴ einem Nationalisten und Antisemiten. Langbehn hatte durch sein „völkisches Manifest“¹⁰⁵ „Rembrandt als Erzieher“ von 1890 Berühmtheit erlangt, in dem er ein Bild von Deutschland als letzter Kulturnation zeichnete, die eine Bastion gegen die Moderne bildete. Dabei stand anfänglich der Antisemitismus bei Langbehn nicht im Vordergrund, sondern das „Buch bediente vor allem die Modernisierungsfeinde im Bürgertum“.¹⁰⁶

Bereits sechs Tage nach dem Erscheinen von Liebermanns Artikel erfolgte am 13. Juli die Antwort von Thoma, ebenfalls in der „Frankfurter Zeitung“ im unteren Teil der Titelseite. Es ist anzunehmen, dass sich beide Kontrahenten persönlich kannten, denn Thoma war Ehrenmitglied der Berliner Secession und Liebermann ihr Präsident. In seinen Ausführungen begann Thoma, Liebermann in einem väterlichen Ton zurechtzuweisen. Da er acht Jahre älter als dieser war, konnte er auf die

ausgesprochen Deutsches ist bei ihm nicht zu finden. Bei aller Geschicklichkeit der Technik und Finesse des Lichtes zeigt seine Kunst keine Originalität.“, PARET, *Berliner Secession*, S. 259. Peter Paret kritisiert hier „Thodes selbstgefällige Gleichsetzung von ‚deutsch‘ mit ‚Originalität‘“ und ist der Ansicht, diese Einschätzung entspräche Thodes „selbstherrlicher Entscheidung, daß einige deutsche Künstler deutsch seien, andere aber nicht“.

¹⁰⁰ Hans Thomas Brief an Cosima Wagner vom 25.7.1905, THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 175 f.

¹⁰¹ THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 173; SZYLIN, *Hans Thoma und Henry Thode*, S. 1–7.

¹⁰² Benedikt Momme Nissen (1870–1943), vgl. BROCKMÖLLER, *Momme Nissen*. Hans Thoma an Elise Küchler vom 14.7.1905, THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 174.

¹⁰³ Brief von Thoma an Thode vom 18.7.1905: „An meiner Tapferkeit, ich muß es Dir gestehen, ist eigentlich doch nur Momme Nissen schuld, er schrieb mit, daß es jetzt eigentlich an mir sei, einzutreten für die gute Sache“, THOMA, *Briefwechsel mit Henry Thode*, S. 244.

¹⁰⁴ Julius Langbehn (1851–1907), vgl. IBACH, *Langbehn*, S. 544 f. Vgl. SZYLIN, *Henry Thode*, S. 149; PIEFEL, *Antisemitismus*, S. 86 f.; BERINGER, *Aus achtzig Lebensjahren*, S. 196 f., 202 ff., 213 ff.

¹⁰⁵ PARET, *Die Berliner Secession*, S. 257.

¹⁰⁶ OSTERLOH, *Ausschaltung*, S. 54.

Autorität des Alters setzen:¹⁰⁷ „Herr Liebermann hat in seinem maßlosen, deshalb unsachlichen Angriff auf Herrn Geheimrat Thode [...] vor allem eines übersehen, daß nämlich das Meier-Graefe Buch *Der Fall Böcklin* eine Herausforderung ist, gerichtet gegen das eigentlichste Wesen der deutschen Kunst, wie eine solche kaum je vorgekommen ist, — eine Herausforderung, die gerade das Beste, was aus der deutschen Volksseele herausgewachsen ist, mit Füßen oder eigentlich Phrasen tritt.“¹⁰⁸

Thoma bezeichnete den Angriff Liebermanns als übertrieben und deshalb nicht der Sache der bisherigen kunsthistorischen Auseinandersetzung dienlich, da sich dieser nur gegen die Person Thodes und dessen politische Einstellung richtete. Jedoch verkannte Thoma die Tatsache, dass es sich bei Thodes Vorlesung ebenfalls nicht um eine kunsthistorische Erörterung und Betrachtung von den Werken Böcklins und Thomas handelte, sondern im Kern um die Darstellung der eigenen kunstpolitischen Ansichten in Abgrenzung zu Meier-Graefe.¹⁰⁹ Im Folgenden bezeichnete Thoma das Werk Meier-Graefes als eine Provokation, da es für ausländische – also französische – Einflüsse in der deutschen Kunst werbe. Thomas Ansicht nach würde damit jedoch die deutsche Kunst diffamiert und dessen deutsche Wesensart verunglimpft, also „das Beste, was aus der deutschen Volksseele herausgewachsen ist.“

Es war offensichtlich, dass Thoma, wie Thode vor ihm, eine deutschnationale Perspektive einnahm und die Einflüsse aus dem Ausland nicht als Chance, sondern als Gefahr ansah: „Thode in seiner mannhaften Tat will nur helfen, uns Deutschen das Recht zu wahren, unsere Kunst so zu gestalten, wie wir sie haben wollen.“¹¹⁰ Thoma bezeichnete die Ansichten Thodes nur als Hilfestellung, die es den Deutschen ermöglichen sollte, ihre Kunst selbst zu erschaffen. Im Prinzip bestätigte er jedoch nur den von beiden favorisierten isolationistischen Denkansatz, der vor allem das „Deutsche“ als elementaren Bestandteil der deutschen Kunst begriff. Thomas Ablehnung der französischen Kunst, besonders des Impressionismus, war zwar auch dessen marktökonomischen Ansichten geschuldet, denn ihm war bewusst, dass die Überschwemmung des deutschen Kunstmarktes mit günstigeren französischen Bildern die wirtschaftlich schwierige Situation der deutschen Künstler verschärfte.¹¹¹ Dennoch darf die Tragweite seiner Argumentation nicht unter-

¹⁰⁷ Vgl. ECHTE, *Zeitungskrieg*, S. 16.

¹⁰⁸ *Frankfurter Zeitung*, Jg. 49 Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹⁰⁹ Die Malerei von Böcklin und Thoma wird erst in den beiden letzten Vorlesungen von Thode behandelt. Dort werden jedoch nur biographische Angaben und allgemeine Aspekte erörtert, die malerischen Faktoren werden jedoch nur rudimentär behandelt, vgl. WALCHER, *Kunstkritik als Kulturkritik*, S. 266 f.

¹¹⁰ *Frankfurter Zeitung*, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹¹¹ „Was soll aus der deutschen Kunst werden, wenn Bilder für 27 Mark aus Frankreich eingeführt werden? Da bleibt den deutschen Künstlern nichts anderes übrig, als Gänse, Ischiasse und anderes Sumpfgestier für billiges Geld dem französischen Fabrikat beizufügen; denn die eigenen Bilder verkaufen die einheimischen zu schönen Preisen nicht mehr. Nur ein Schutzzoll von 1000 Mark kann die Sache wieder einigermaßen in Ord-

schätzt werden, bezog er doch eindeutig Position zugunsten deutschnationaler Kreise. Mit dem Eintreten für Thode verteidigte er schließlich nicht nur dessen Person, sondern auch dessen Auffassungen. Hinzu kam, dass Thoma mit dieser Argumentation die Anliegen des deutschnationalen Milieus unterstützte und er aufgrund seiner Popularität den öffentlichen Diskurs im Kaiserreich zu Gunsten dieses Milieus beeinflusste.

Thoma glorifizierte in seinem Beitrag das Deutschtum regelrecht, was durch den fast schon inflationären Gebrauch des Wortes „deutsch“¹¹² in den ersten beiden Absätzen seines Artikels deutlich wird. Durch die Aufladung verschiedener Begriffen mit dem Wort „deutsch“, wie zum Beispiel „[...] deutsche Malerkunst [...] deutsches Gemüt [...] Deutsche Bescheidenheit [...] deutsche Abenteurer, deutsche Helden [...] deutsches Volk [...]“,¹¹³ stellt Thoma klar, dass diese Termini nur durch das „Deutsche“ zu etwas Besonderem werden. Mithilfe dieses demonstrativen Chauvinismus, argumentiert er gegen die französischen Einflüsse in der Kunst an. Diese Gefahr sollte durch die Integrationskraft des Adjektivs „deutsch“ abgewendet werden, um damit den Glauben an die eigene Nation und deren Überlegenheit zu beschwören.

Nach seiner Fürsprache für die nationale Kunst widmete sich Thoma schließlich der Verteidigung seines Freundes Thode. Er warf Liebermann Unsachlichkeit vor und versuchte die kunsthistorischen Fehler Thodes unbeholfen zu relativieren, indem er behauptete, diese seien auf subjektive Wahrnehmungen zurückzuführen,¹¹⁴ eine Aussage, die wissenschaftlich jedoch nicht haltbar war.¹¹⁵ Auch dass Thoma Liebermann in der Debatte eine von Unsachlichkeit geprägte Argumentation vorwarf, gibt die tatsächlichen Begebenheiten falsch wieder. So war die Kritik an Thode durchaus zutreffend, und Liebermann hatte sich nur an einer bereits völlig unsachlichen Diskussion mit denselben Argumentationsmustern beteiligt. Dass es in dieser Debatte schon lange nicht mehr um ästhetische Kunstfragen, sondern um eine öffentliche Auseinandersetzung – der progressiven Moderne auf der einen und der reaktionären Antimoderne auf der anderen Seite – ging, war offensichtlich.¹¹⁶

nung bringen“, Hans Thoma an Lotte Schumm vom 23.12.1891, THOMA, Briefe an Frauen, S. 58 f.

¹¹² Die Wörter „deutsch“, „deutschen“ und „Deutschen“ werden von Thoma in den ersten beiden Absätzen neunzehn Mal gebraucht, Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹¹³ Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹¹⁴ „Liebermann meint in blinder Wut Thode vernichten zu können, wenn er anführt, was von einem seiner Berufsgenossen über ihn Mißgünstiges, ja Haßvolles ausgesagt worden ist. Was ist F. Wickhoff? Professor der Kunstgeschichte! also das was Thode auch ist. Wenn Ersterer nun in Bezug auf die Echtheit oder Namensbezeichnung verschiedener Werke anderer Meinung ist als Thode, so sagt dies doch noch gar nichts, als daß derselbe maßlos unsachlich schimpfen kann und daß nun Herr Liebermann ihm ebenso nachschimpft“, Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹¹⁵ Vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 65–68.

¹¹⁶ WALCHER, Kunstkritik als Kulturkritik, S. 273 resümiert hingegen, dass es in dieser Debatte nicht nur um ein Muster zweier sich gegenüberstehender Weltanschauungen, einer

Thoma bezog hier eindeutig Stellung: „Es handelt sich nur darum, daß wir nicht gewillt sind, uns von Berlin aus aufgewärmten Kohl als Kunstgesetz diktieren zu lassen, und darum, daß wir uns deutsche Art und deutschen Wesen nicht wollen beschimpfen lassen durch Proklamierung einer in Paris schon abgewirtschafteten Mode“. ¹¹⁷ Thoma stimmte wie Thode in den Kanon mit ein, dass die deutsche Kunstszene von einer kleinen Clique aus Berlin gelenkt werde. Somit warf er diesen Kreisen, zu denen er auch Liebermann zählte, eine Art „Meinungsdiktatur“ in der Kunst vor. Diese würden mit Zwang ausländische Einflüsse, besonders den französischen Impressionismus, in die deutsche Kunst einbringen und somit die Kunst und das ganze deutsche Volk diffamieren. Mit dieser Verteidigungsschrift vollzog Thoma den Schulterschluss mit Thode.

Der Vorwurf einer konspirativen Beeinflussung des Kunstmarktes lässt sich jedoch nicht belegen und offenbart eher ein von Stereotypen und monokausalen Deutungsmustern geformtes Weltbild. ¹¹⁸ Mithilfe der Argumentation, dass der vermeintliche Schwächezustand der deutschen Kunst allein äußeren Faktoren geschuldet sei, wird die Verantwortung für den Bedeutungsverlust der deutschen Kunst weit von sich gewiesen. Festzuhalten bleibt, dass diese Deutungsmuster Ausdruck national-völkischer Denkvorstellungen und im Kaiserreich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges weit verbreitet waren. ¹¹⁹ Letztendlich vertrat Thoma in seiner Verteidigungsschrift Positionen, die in weiten Teilen der Bevölkerung akzeptiert waren. ¹²⁰

konservativen und einer modernen, ging. Er begründet dies damit, dass es problematisch sei, Böcklin zum Symbol der fortschrittsfeindlichen Kreise zu machen, da dessen Stil durchaus auch modern und unakademisch war. Man kann ihn also nicht ausschließlich als Bewahrer eines reaktionären Kunststils bezeichnen. Dazu ist jedoch anzumerken, dass es gerade bei der von Thode, Liebermann und Thoma geführten Debatte nur noch sehr begrenzt um kunstästhetische Fragen, sondern vielmehr um politische Positionen ging, in der die Kunst Böcklins eigentlich nur in einer bestimmten Sichtweise, also der reaktionären, wahrgenommen werden konnte. – Auch Max Liebermann war sich bewusst, dass es längst nicht mehr nur um Kunst ging, wie aus seinem Brief an Wilhelm Bode vom 15.7.1905 hervorgeht: „In dieser ganzen Affaire platzen nicht nur 2 verschiedene Kunst- sondern Weltanschauungen auf einander.“, BRAUN, Max Liebermann, Briefe, Bd. 3, S. 331.

¹¹⁷ Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13.7.1905, S. 1.

¹¹⁸ Thodes Kritik zielte vor allem auf die Berliner Kunsthändler Bruno und Paul Cassirer. Laut Josef Kern schufen die Cassirers jedoch nicht die Nachfrage nach den französischen Impressionisten, sondern im Gegenteil reagierten auf sie, vgl. KERN, Impressionismus, S. 82. Allerdings verkauften die Cassirers in ihrem damals neu eröffneten Kunstsalon nicht nur Impressionisten, sondern boten eine große Bandbreite an Kunstwerken unterschiedlicher Stilrichtungen an. Im Jahr seines 60. Geburtstags widmeten sie Hans Thoma eine umfangreiche Retrospektive, vgl. ECHTE, Symptome, S. 29 und ECHTE/FEILCHENFELDT, Kunstsalon, Bd. 1, S. 103–122.

¹¹⁹ Vgl. AGARD/BESSLICH, Einleitung, S. 11; vgl. auch PARR, Interdiskursive As-Sociation, S. 49 oder WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 284.

¹²⁰ Vgl. WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 68–74.

Neben diesen Angriffen auf die französische Kunst ging Thoma auch auf Liebermanns Antisemitismusvorwurf ein: „Für höchst bedenklich halte ich es, daß Liebermann bei dieser Gelegenheit von der Rüstkammer des Antisemitismus spricht. Es würde mir herzlich leid tun, wenn diese Frage sich in das Künstlerische hineinmischen sollte, in einer Sache, in der Thode nur die Abwehr gegen die Verunglimpfung der deutschen Kunst, des deutschen Wesen im Auge hat und dafür mutig eintritt“.¹²¹ Thoma verurteilte Liebermann dafür, dass er Thode antisemitische Rhetorik vorwarf. Zwar hatte dieser in seiner Vorlesung, wie bereits erwähnt, nie antisemitische Ressentiments geäußert, jedoch ist von einer ideellen Verbindung von national-völkischem Gedankengut, wie es Thode vertrat, und antisemitischen Stereotypen auszugehen. Denn eine kulturell homogene „Volksgemeinschaft“ setzte darauf, die in der Gesellschaft vorhandenen jüdischen Einflüsse auszugrenzen.¹²² Es war offensichtlich, dass Thoma versuchte, die antisemitischen Anklänge bei Thode zu bagatellisieren, indem er dessen Äußerungen auf den künstlerischen Aspekt reduzierte. Thoma selbst konstatierte, es gehe hier nur um die Verteidigung des Deutschtums und um die Verbreitung nationaler Phrasen, die Liebermann als „antisemitisches Rüstzeug“ bezeichnet hatte. Neben dieser Überbetonung des Deutschen lassen sich jedoch in Thomas Artikel keine antisemitischen Stereotypen erkennen.

Allerdings wird in seinen Aussagen deutlich, dass er von Thode und dem Wagner'schen Freundeskreis angeregt wurde, für deutschnationale Kreise Position zu beziehen. Auch waren diese Ansichten damals weit verbreitet. Die Behauptung des Kunsthistorikers Philipp Kuhn, dass Thoma Thodes national-völkisches Gedankengut nicht wahrnahm, ist dagegen nur schwer nachzuvollziehen.¹²³ Überdeutlich sind Thomas deutschnationale Deutungsmuster in seiner Erwiderung in der „Frankfurter Zeitung“, auch wenn er diese erst auf Drängen seiner Freunde öffentlich darlegte. Entscheidend ist jedoch, dass seine öffentlichen Äußerungen in der „Frankfurter Zeitung“ dazu beitrugen, dass er im national-völkischen Lager deutlich an Ansehen gewann.¹²⁴ Hinzu kommt, dass die völkisch-nationale Kunstkritik um 1900 die „Grundlage [bildete] für die große Wertschätzung, die Thoma während des „Dritten Reichs“ entgegengebracht wurde“.¹²⁵

1905/1906: Thoma revidierte seine Haltung zur französischen Kunst

Kehrseite seines wachsenden Ansehens im national-völkischen Lager war die zunehmende Ablehnung in progressiven Kunstkreisen. Thomas Positionierung im

¹²¹ Frankfurter Zeitung, Jg. 49. Nr. 192, Erstes Morgenblatt vom 13. Juli 1905, S. 1.

¹²² WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 281–284.

¹²³ In Philipp Kuhns Aufsatz wäre eine kritischere Betrachtung Thomas und der gesamten Debatte durchaus angebracht gewesen, vgl. KUHN, Wanderer, S. 33.

¹²⁴ Vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 22; KUHN, Wanderer, S. 33.

¹²⁵ SANTORIUS, Debatte, S. 37; vgl. auch PARET, Die Berliner Secession, S. 261.

Streit von Thode und Meier-Graefe hat ihm nachhaltig geschadet.¹²⁶ Thoma selbst war im Nachhinein nicht zufrieden mit seiner Rolle in dieser Auseinandersetzung. Bereits wenige Wochen nach seinem öffentlichen Angriff auf Liebermann bekannte Thoma in einem Brief an eine Freundin, dass er diesen Schritt nicht gerne gemacht habe.¹²⁷ Zwar hatte er schon zuvor an seinem Einschreiten für Thode gezweifelt, nun traten diese Bedenken aber deutlicher zutage. Eine noch drastischere Wendung seiner Ansichten wurde dann im Juli 1905 sichtbar. In einem Artikel der Zeitschrift „Die Rheinlande. Monatsschrift für Deutsche Kunst“ behauptete Thoma plötzlich: „Von allen Dingen will ich das Bekenntnis ablegen, daß ich von jeher der eifrigste Anhänger des Impressionismus gewesen bin, schon ehe das Wort als französische Münze bei uns im Umlauf war – und daß ich jetzt noch und jederzeit für die Eindrucksmalerei eintreten werde“.¹²⁸

Thoma bekannte sich hier eindeutig zum Impressionismus beziehungsweise der „Eindrucksmalerei“, wie dieser Kunststil anfangs in Deutschland auch genannt wurde. Entweder wollte Thoma mit dieser Kehrtwende die Wirkung seines Artikels in der „Frankfurter Zeitung“ auf die breite Öffentlichkeit abmildern, oder ihm war im Nachhinein klar geworden, dass seine voreilige Parteinahme für Thode seinen eigenen künstlerischen Standpunkt konterkarierte.¹²⁹ Außerdem wurde durch das Relativieren seiner vorherigen Ansichten deutlich, dass Thoma sich über die politische Tragweite seiner Aussagen wohl bewusst war, was Kuhns These, er habe kein Gespür für das deutschnationale Gedankengut gehabt, schwächt.¹³⁰

Auch im darauf folgenden Jahr schien es Thoma ein Bedürfnis gewesen zu sein, seine klare Ablehnung der französischen Kunst zurückzunehmen. In der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Süddeutsche Monatshefte“ von 1906 bezog Thoma in dem Artikel „Frankreich, England und Deutschland“ klar Position für internationale Kunstausstellungen in Deutschland und erläuterte seine Einstellung zur europäischen Kunst im Allgemeinen und zur französischen im Besonderen.¹³¹ Abschnittsweise liest sich dieser Artikel wie eine Abbitte: „Die moderne europäische Kunst ist doch, wenn man genauer zusieht gar nicht so gegensatzvoll, wie manche annehmen wollen, die vorzüglichsten Franzosen finden lebhaften Anklang und

¹²⁶ Vgl. FORSSMAN, Kunsttheorie, S. 117.

¹²⁷ „Der Angriff gegen Liebermann und Meyer-Gräfe in der Frankfurter Zeitung war notwendig. Ich habe es nicht gerne getan; [...]“, Thoma an Maria La Roche vom 9.8.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 178.

¹²⁸ THOMA, Impressionismus, S. 336.

¹²⁹ So argumentierte zumindest auch Scheffler in einem Artikel zu Thomas 80. Geburtstag im Jahr 1919: „Nimmt man das Wort nun weit genug, wendet man es nicht ausschliesslich an auf eine verhältnismässig kleine Malergruppe in Deutschland und Frankreich, bezeichnet man damit überhaupt den neuen, den schöpferischen Geist der Kunst im letzten halben Jahrhundert, so erscheint Hans Thoma keineswegs ausgeschlossen. Im Gegenteil, auch er ist im wesentlichen ein Vertreter dieses Geistes, dieser Weltanschauung“, SCHEFFLER, Geburtstag, S. 4.

¹³⁰ Vgl. KUHN, Wanderer, S. 33.

¹³¹ Vgl. THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 315.

Verständnis bei jeder kunstsinnigen Seele – ohne alle Voraussetzung. Wir Deutschen haben in der Malerei der Franzosen gar viel zu danken, sie hat manchmal wie eine Befreiung gewirkt [...].“ Allerdings nimmt Thoma den Impressionismus aus seiner Lobrede aus: „Nun muß ich aber einen großen Unterschied machen zwischen französischer Kunst und Pariser Mode – gegen letztere haben die großen französischen Künstler einen harten Kampf gehabt, um das Wesen der Kunst durchzusetzen.“¹³² Das lag allerdings weniger am impressionistischen Malstil an sich, sondern daran, dass sich Thoma mit zunehmendem Alter mit den modernen Strömungen in der Malerei schwer tat und schließlich „das Interesse an der modernen Kunst verlor“.¹³³

Grundsätzlich bekannte sich Thoma in diesem Artikel zur europäischen Malerei und sah im Austausch der unterschiedlichen nationalen Kunstauffassungen eine Bereicherung: „Die Völker Europas sind zu sehr aufeinander angewiesen, sie sind durch den Verkehr zu nahe beisammen, als daß jedes derselben eine eigne Kunstanschauung haben könnte – und wenn, so ist das Kennenlernen dieser Unterschiede doch gar oft eine fördernde Wirkung zum Guten.“¹³⁴ Besonders den Engländern zollte Thoma gebührenden Dank, weil er Anfang der 1870er Jahre wegen der Bilderkäufe von Thomas Tee und Charles Minoprio von seiner Kunst leben konnte.¹³⁵ Thoma zog das Fazit, dass gerade die Kunst die Völker verbinde: „Wenn es ein Ding gibt, das über die Nationalitäten hinausragt und als allgemeines Menschheitsgut die Völker verbinden kann in ihren schönsten Daseinsregungen, sie wenn sie sich auch noch so fremd sind, einander als im Grunde doch gleichen Wesens zeigt, so ist es die Kunst.“¹³⁶

Thoma war klar, dass Thode mit diesem Aufsatz in den „Süddeutschen Monatsheften“ alles andere als zufrieden sein würde, daher rechtfertigte er sich in einem Brief an ihn im März 1906: „Mein Aufsatz über internationale Ausstellungen hat Dir jedenfalls nicht gefallen. Aber bedenke, daß in einer Zeit, in der ich mich in meiner Kunst entwickelt habe, mein größter Feind, der Feind aller Kunst überhaupt, der deutsche Philister war, und daß mir erkennende und werktätige Hilfe nur von solchen kamen, die auch die französische und englische Kunst, ich möchte fast sagen, hochschätzen. Es wäre nun unrecht von mir, wenn ich die Kunst, die in anders gearteten Nationen in anderer Form sich äußert, nicht auch sehen und anerkennen wollte; – ich war doch immer ein lernbegieriger Mensch und freute mich

¹³² THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 315.

¹³³ FORSSMAN, Kunsttheorie, S. 117.

¹³⁴ THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 318.

¹³⁵ „Von einem weiß ich es gewiß – in einer kritischen Zeit, als in Deutschland gar niemand etwas vom ihm kaufen wollte, hat in der Münchner Ausstellung anfangs der 70er Jahre ein Engländer zwei Sommer hinter einander mehrere Bilder von ihm gekauft und ihn dadurch über Wasser gehalten, auch wurde die erste Kollektivausstellung seiner Bilder zu einer Zeit, da er in Deutschland allenthalben auf den Ausstellungen refüsiert wurde, 1884 vom Kunstverein Liverpool veranstaltet, es waren 60 Bilder; und er ist doch gewissermaßen ein deutscher Maler.“, THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 319.

¹³⁶ THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 316.

so innig, als ich in Paris die Werke einiger moderner Maler sah, die mir als Bestätigung gelten konnten, daß ich nicht vom Wege der Kunst abgewichen sei, Werke, von denen ich wußte, daß sie „ja“ zu mir sagten.“¹³⁷ Deutlich wird hier, worum es Thoma wirklich ging: Sein größter Feind waren nicht französische Maler, sondern der „deutsche Philister“.¹³⁸ In letzter Konsequenz kämpfte Thoma gegen die Engstirnigkeit der deutschen Kleinbürger, die zu Beginn seiner Karriere als Maler seine Bilder ablehnten und deren Ausstellung sogar verbieten lassen wollten.¹³⁹

1910/1911: Die Kontroverse um Carl Vinnen – der „Bremer Kunststreit“

Im Jahr 1910 kam es erneut zu einem Skandal und einer erbitterten Auseinandersetzung um französische Werke der Moderne. Allerdings wurde dieser Streit nicht unter Kunsthistorikern, sondern vorrangig unter deutschen Malern geführt. Als der Direktor der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, Van Goghs Gemälde „Mohnfeld“ erwarb, brach ein Sturm der Entrüstung über ihn herein. Ein gebürtiger Bremer, der Landschaftsmaler Carl Vinnen, klagte in zwei Artikeln öffentlich die Ankaufspolitik deutscher Museen an, sowie das Geschäftsgebaren deutscher Kunsthändler, die seiner Ansicht nach bevorzugt mit Werken der französischen Moderne handelten¹⁴⁰. Der um künstlerische Anerkennung kämpfende und wirtschaftlich erfolglose Vinnen war der Meinung, dass die Ursache für die schwierige finanzielle Lage vieler deutscher Künstler in der Manipulation des Marktes durch die Kunsthändler läge. „Angesichts der großen Invasion französischer Kunst, die sich seit einigen Jahren in den sogenannten fortgeschrittenen deutschen Kunstkreisen vollzieht, scheint es mir ein Gebot der Notwendigkeit zu sein, daß deutsche Künstler ihre warnende Stimme erheben. [...] Und wo fremde Einflüsse hier nicht nur verbessern, sondern von Grund aus umgestalten wollen, da liegt eine große Gefahr für unser Volkstum vor. [...] Bedenkt man nun die ins Riesenhafte gesteigerten Preise, so gehen jährlich Millionen der vaterländischen Kunst verloren.“¹⁴¹

Da Vinnen viel Zuspruch von konservativen Künstlerkollegen erhalten hatte, veröffentlichte er im April 1911 die Broschüre „Ein Protest deutscher Künstler“. Sie enthielt seine beiden überarbeiteten Artikel sowie die Namen und in Auszügen die Zuschriften von 138 Befürwortern seiner Thesen, wie zum Beispiel Fritz Boehle, Hans am Ende, Max Feldbauer, Käthe Kollwitz, Fritz Mackensen, Momme Nissen, Fritz von Ostini, Paul Schultze-Naumburg und Franz von Stuck. Vinnens Ma-

¹³⁷ THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 255.

¹³⁸ FORSSMAN, Kunsttheorie, S. 119.

¹³⁹ Siehe Kapitel 2.1 zur Forderung der Mitglieder des Karlsruher Kunstvereins die Ausstellung von Thomas Bildern im Kunstverein zu verbieten.

¹⁴⁰ Laut Peter Paret akzeptierte Carl Vinnen (1863–1922) die Bedeutung des Impressionismus, aber lehnte den Neoimpressionismus und besonders den Expressionismus ab, PARET, Die Berliner Secession, S. 283.

¹⁴¹ Zitiert nach ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 27.

nifest machte deutlich, dass es vielen deutschen Künstlern, Museumsdirektoren und Kunstkritikern nicht nur um den finanziellen Aspekt ging, also um die Sorge, dass französische Kunstwerke deutsche vom Markt verdrängten, sondern ganz klar um chauvinistische Motive: „[...] zur Höhe wird ein Volk nur gebracht durch Künstler seines Fleisches und Blutes.“¹⁴² Carl Vinnen und seine Mitstreiter positionierten sich deutlich als Befürworter einer national-völkischen Kunstideologie.

Vinnens Anhänger waren auch an Hans Thoma herangetreten und hatten versucht, ihn als Fürsprecher zu gewinnen. Doch Thoma war nicht gewillt, sich abermals in eine Auseinandersetzung hineinziehen zu lassen. Bereits im Juni 1910 schrieb der inzwischen 71-Jährige an Thodes Ehefrau Daniela, man habe ihn um eine Stellungnahme für Vinnen gebeten, was er jedoch abgelehnt habe: „Die protestierenden Maler scheinen etwas enttäuscht zu sein, daß ich nicht mittun wollte; ich wurde mehrfach zur Rede gestellt, aber ich habe wirklich nicht mittun können. Man meinte, ich müßte jetzt direkt Cassirer, Meier-Graefe, Liebermann angreifen – was gehen mich aber die an und die hohen Bilderpreise für van Gogh, Greco, Manet und wie sie alle heißen – da wäre ich schön dumm; wenn ich mir nichts, dir nichts mir eine solche Unruhe aufhalsen würde.“¹⁴³ In diesem Brief klingt bei dem seit einiger Zeit auch mit Herzproblemen kämpfenden Thoma eine Müdigkeit und Abgeklärtheit an.¹⁴⁴

Im Sommer 1911 erschien auf Initiative von Franz Marc die Erwiderung auf Vinnens Veröffentlichung mit dem Titel „Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘“. 44 Künstler, unter ihnen Wassily Kandinsky, Max Liebermann, August Macke, Max Pechstein und Max Slevogt, stellten sich Vinnen entgegen, sowie neun Museumsdirektoren, 15 Kunstkritiker und mehrere Kunsthändler, darunter auch Paul Cassirer.¹⁴⁵ In zahlreichen Beiträgen legten die Befürworter einer modernen und internationalen Kunst, die allein an ihrer Qualität gemessen werden sollte, ihre Ansichten dar. Auch deckten sie die Fehler und inkonsequente Argumentation in „Ein Protest deutscher Künstler“ auf. „Selbst völkische Kritiker klagten nun über die Unzulänglichkeit des Pamphlets.“¹⁴⁶ Vinnen ging als Verlierer aus dieser Kontroverse hervor und zog sich zurück. Sein Name tauchte kaum noch in Katalogen und Kunstzeitschriften auf.¹⁴⁷

Der „Bremer Kunststreit“ offenbarte ebenso wie zuvor die Kontroverse von Thode und Meier-Graefe die Zerrissenheit in der Haltung zur modernen Kunst im

¹⁴² KERN, Impressionismus, S. 98.

¹⁴³ THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 294 f.

¹⁴⁴ „Ja, alt bin ich geworden seit einem Jahr, und das Herz hat jedenfalls seinen Knacks [...]. Wenn das Alter doch auch sein Gutes noch haben kann, so gehört dazu, daß man all den Zänkereien, von denen man in jüngeren Jahren doch oft glaubt, daß sie die Welt bewegen, in Ruhe zusehen kann – ja, daß sie einem zum Schauspiel werden, das man genießt in einem fast frohen Gefühl, daß man nicht mehr mitzuspielen braucht.“, THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 294 f.

¹⁴⁵ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 27.

¹⁴⁶ PARET, Die Berliner Secession, S. 281.

¹⁴⁷ Vgl. PARET, Die Berliner Secession, S. 281.

willhelminischen Deutschland. Die Anhänger einer völkisch-nationalen Kunstauffassung, die das Deutsche in der Kunst betonte, standen den Befürwortern einer Moderne jenseits nationaler Grenzen unversöhnlich gegenüber.¹⁴⁸ „Der radikale Konservatismus, die Fremdenfeindlichkeit, der Antisemitismus – alle drei Richtungen betrachteten moderne und internationale Elemente der Kunst als symptomatisch für einen bedenklichen Verfall der geistigen Gesundheit des deutschen Volkes.“¹⁴⁹ Die öffentlich geführten Kontroversen von Thode und Vinnen, die sich stark machten für eine völkisch-nationale Kunstauffassung, „zeigten die Richtung an, die der politische Hauptstrom nahm; und zugleich verrieten sie etwas von der Kraft dieser Strömung.“¹⁵⁰

2.4 Ein Leben im Widerspruch? Der Versuch einer politischen Verortung Hans Thomas

Thomas zunächst klare Positionierung für Thode in der Kontroverse von 1905 und seine Kehrtwende mit seinem Bekenntnis zur französischen Kunst kurz darauf zeigen, dass Thoma Zweifel an seiner Beteiligung an diesem Streit hatte, wie unter anderem auch der Brief an Maria La Roche belegt.¹⁵¹ Eine Erklärung, warum Thoma zunächst für Thode Partei ergriff und sich anschließend inhaltlich von seiner Haltung zum Impressionismus distanzierte, ist, dass Thoma dazu neigte, sich an der öffentlichen Meinung und den Ansichten seiner Freunde zu orientieren. Besonders Thode und die Familie Wagner übten einen großen Einfluss auf Thoma aus.¹⁵² Daraus resultierte ein stark ambivalentes Verhalten des Malers in Bezug auf seine Haltung zur künstlerischen Moderne. Diese Ambivalenz zeigte Thoma auch in den folgenden Jahren.

Bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts meldeten sich konservative Kulturvereine verstärkt zu Wort, die sich von einem kunstpolitischen Programm „die Erneuerung des „Deutschtums“ versprochen, um damit zugleich den vielfältigen Irritationen der Moderne zu begegnen.“¹⁵³ Der 1902 gegründete Dürer-Bund war einer von diesen, ebenso wie der im Mai 1907 gegründete Werdandi-Bund.¹⁵⁴ Angeregt von Henry Thode, der Ehrenbeirat war und einer der ersten Unterzeichner des

¹⁴⁸ Vgl. KERN, Impressionismus, S. 92.

¹⁴⁹ PARET, Die Berliner Secession, S. 285.

¹⁵⁰ PARET, Die Berliner Secession, S. 285.

¹⁵¹ Vgl. Thoma an Maria La Roche vom 9.8.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 178.

¹⁵² Briefe an Cosima Wagner und deren Töchter, Daniela Thode und Eva Maria Chamberlain, belegen dies, vgl. THOMA, Briefe an Frauen, S. 54f., 61f., 133, 175f., 180f., 194f., 225f., vgl. auch THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 277. Thoma befasste sich auch künstlerisch mit Wagners Werk, so entwarf er auf Wunsch Cosima Wagners Kostüme für die Neuinszenierung des „Ring des Nibelungen“ 1896, vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 38.

¹⁵³ PARR, Interdiskursive As-Sociation, S. 5.

¹⁵⁴ Werdandi ist eine der drei Frauen, die in der nordischen Mythologie das Schicksal bestimmen. Die drei sogenannten Nornen sind Urd (Vergangenheit), Verdandi (Gegenwart) und Skuld (Zukunft), vgl. SIMER, Lexikon der germanischen Mythologie, S. 290f.

Gründungsaufrufs, trat Thoma diesem Verein im Gründungsjahr bei.¹⁵⁵ Der Werdandi-Bund hatte sich der Förderung nationaler Kunst – vor allem der Malerei und bildenden Kunst – verschrieben und positionierte sich klar gegen ausländische Einflüsse in der Kunst.¹⁵⁶

Anfangs äußerte sich Thoma noch positiv über den Werdandi-Bund. In einem Brief vom 18. Dezember 1907 schrieb Thoma an Thode über den Bund: „Auf die Weiterentwicklung des Werdandibundes bin ich sehr gespannt, und ich denke, daß er doch Gutes bewirken kann.“¹⁵⁷ Thoma gefiel vor allem die Forderung des Werdandi-Bundes, deutsche Kunst gezielt durch staatliche Unterstützung, d. h. durch Museumsankäufe, zu fördern. Die Idee war, dass vorzugsweise Kunstwerke von Künstlern, die sich im Werdandi-Bund zusammengeschlossen hatten, erworben werden sollten.¹⁵⁸ Dieser Absicht stand Thoma wohlwollend gegenüber, hatte er sich doch schon 1891 für den Schutz und damit eine Förderung der deutschen Kunst ausgesprochen. Jedoch änderte sich Thomas Meinung über den Werdandi-Bund bereits im darauffolgenden Februar grundlegend. Er schrieb in einem Brief an eine Freundin: „Nun muß ich es wohl gestehen, daß mir die Sache mit dem Werdandibund von Anfang an höchst unsympathisch war, weil ich überhaupt einen Widerwillen gegen Bünde habe, und ich auch bis in die späteren Jahre, wo ich oft dazu genötigt wurde, nie einem Bunde angehören mochte. In bezug auf die Kunst, die so ganz etwas Persönliches ist, können nur Einzelmenschen etwas bewirken.“¹⁵⁹

Widersprüchlich wirkt auch Thomas Aussage wenige Zeilen weiter: „Etwas Sympathie kann ich noch für Bünde haben, welche es offen eingestehen, daß sie die materielle Unterstützung von Kunst und Künstlern bezwecken.“ Da der Werdandi-Bund sich unter anderem die Förderung deutscher Künstler auf die Fahnen geschrieben hatte, ist diese Äußerung Thomas schwer nachvollziehbar.

Mehr Aufschluss über Thomas Beweggründe, dem Bund beizutreten, bietet folgende Aussage im gleichen Brief: „Ich konnte die Notwendigkeit desselben durchaus nicht einsehen, bin aber in einer gewissen gutmütigen Gleichgültigkeit mitgegangen, durch die ich mich immer zu allem Möglichen bestimmen lasse.“¹⁶⁰ Auch in einem früheren Brief klingt an, dass er sich nicht als Kämpfer für eine bestimmte Sache eigne: „Wie ich sehe und wie alle sehen, die irgend in der Art eine Meinung gehabt haben, bin ich keine Kämpfernatur, ich nehme wohl einmal einen Anlauf

¹⁵⁵ Vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 170; vgl. PARR, Interdiskursive As-Sociation, S. 116.

¹⁵⁶ Vgl. PARR, Interdiskursive As-Sociation, S. 59.

¹⁵⁷ Hans Thoma an Henry Thode vom 18.12.1907, THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 270.

¹⁵⁸ Vgl. PARR, Interdiskursive As-Sociation, S. 55.

¹⁵⁹ Hans Thoma an Margarete Strauß vom 29.2.1908, THOMA, Briefe an Frauen, S. 190.

¹⁶⁰ Hans Thoma an Margarete Strauß vom 29.2.1908, THOMA, Briefe an Frauen, S. 191.

und brülle; – aber gleich darauf kommt das lähmende Gefühl über mich: wozu der Lärm? – Es geht ja doch alles seinen Gang, [...]“¹⁶¹

Voller Selbstkritik und Einsicht bekennt Thoma in einem Brief vom Mai 1909 Henry Thode: „[...] ich bin ein Jasager aus Bequemlichkeit“, „zu feig [...], nein zu sagen“ und schließlich „Wahrhaftig, ich lerne das Neinsagen erst dann, wenn ich einmal auch nicht mehr ja sagen kann – wenn ich eingegangen bin in den unerforschlichen Abgrund“¹⁶²

Diese einsichtigen Worte Thomas legen nahe, dass er dem Werdandi-Bund nur beitrug, weil er vor allem von Thode dazu gedrängt worden war und sich der Gunst seines Freundes versichern wollte. Dieses ambivalente Verhalten – einerseits zunächst den Werdandi-Bund gutzuheißen und andererseits kurz nach seinem Beitritt über ihn zu klagen – zeigte Thoma häufig bei politischen Themen, wie auch die Kunsthistorikerin Nerina Santorius konstatiert: „Derlei Widersprüchlichkeiten finden sich mehrfach in Thomas Äußerungen [...]“¹⁶³

Grundsätzlich vertrat Thoma in der Debatte um die deutsche Kunst deutsch-nationale Positionen. Hinzu kam die tiefe Verankerung seiner Freunde aus der Familie Wagner, Thode und Chamberlain, in diesen Strukturen, die Thoma nachhaltig beeinflussten. In verschiedenen Quellen finden sich deutsch-nationale Äußerungen Thomas. So schrieb er in seinen Glückwünschen für das neue Jahr an Cosima Wagner im Dezember 1905: „Möge es für uns alle ein Jahr werden, das durch Bayreuth aufs neue ein Segen werde für unser Deutschtum, für eine Kultur, die unser eigen ist. Es ist nach und nach ganz unglaublich geworden, wie das Deutschtum in Deutschland selbst geradezu angegriffen wird; ich glaube, so etwas wäre in einem andern Land nicht möglich.“¹⁶⁴ An deren Schwiegertochter Daniela Thode schrieb Thoma während des Ersten Weltkriegs: „An der in diesem Kriege hervorgetretenen Heldenkraft des deutschen Volkes kann ich mich aber aufrichtig freuen; es hat das Leiden, das ihm von Feinden und Hassern, von einer ganzen Welt aufgeladen worden (ist), mutig auf sich genommen und ihm seine Tatkraft entgegengesetzt. – Gott verlässt dieses Volk nicht [...]“¹⁶⁵ Thoma vertrat in diesem Brief die in weiten Teilen der deutschen Gesellschaft etablierte These, das Deutsche Reich sei 1914 gezielt von feindlichen Mächten eingekreist und angegriffen worden.¹⁶⁶ Der Maler vertrat hier die Argumentationslinie von Kaiser Wilhelm II. Dieser verkündete in einem Aufruf an das deutsche Volk am 6. August 1914: „Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß, und wir werden

¹⁶¹ Hans Thoma an Henry Thode vom März 1906, THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 256.

¹⁶² Hans Thoma an Henry Thode vom Mai 1909, THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, S. 283.

¹⁶³ SANTORIUS, Debatte, S. 32.

¹⁶⁴ Hans Thoma an Cosima Wagner vom 28.12.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 180.

¹⁶⁵ Hans Thoma an Daniela Thode vom 28.2.1915, THOMA, Briefe an Frauen, S. 217.

¹⁶⁶ Vgl. KRUMEICH, Einkreisung; vgl. CLARK, Sleepwalkers, S. 168–225.

diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden.¹⁶⁷ Beide bedienten sich hier eines nicht nur in nationalen Kreisen gängigen Deutungsmusters, das den Ersten Weltkrieg als Endkampf um das Dasein der deutschen Nation interpretiert.¹⁶⁸

Im Deutschen Reich war die Legende eines von feindlichen Nationen vorbereiteten Angriffskrieges, die Deutschland zum Opfer stilisierte, weitverbreitet. Nach heutigen wissenschaftlichen Erkenntnissen hatte jedoch das Deutsche Reich mit seiner unklugen Außenpolitik vor dem Ersten Weltkrieg in erheblichem Maße zur eigenen Isolierung beigetragen.¹⁶⁹

Dieses Deutungsmuster erreichte mit Beginn des Krieges eine große Akzeptanz in der deutschen Bevölkerung. Eine breite Front von Intellektuellen, unter ihnen Schriftsteller, Journalisten, Professoren und Künstler, sah im Ausbruch des Krieges ein alle sozialen Divergenzen aufhebendes Gemeinschaftserlebnis, das die Verwirklichung einer „Volksgemeinschaft“ und damit den Triumph über die Feinde möglich werden ließ.¹⁷⁰ Thoma, der diese Position ebenfalls verinnerlicht hatte, war mit seiner Auffassung einer aus dem Krieg hervortretenden „Heldenkraft des deutschen Volkes“ keine Ausnahmeerscheinung, sondern vertrat mit seinen nationalistischen Ansichten die Meinung der Mehrheit. Es wäre falsch, vor dem Erfahrungshorizont des 21. Jahrhunderts Thomas nationalistische Ansichten als radikal einzuordnen. Das würde den zeitgenössischen Gegebenheiten nicht gerecht und sogar den geschichtlichen Sachverhalt verfälschen. Sich selbst bezeichnete Thoma übrigens als unpolitisch.¹⁷¹ Dessen ungeachtet verstärkten seine politischen Ansichten die Verehrung im national-völkischen Milieu erheblich, und, auch wenn sie oft widersprüchlich waren, trugen sie in Kombination mit seiner traditionellen Kunst zu seiner Vereinnahmung in deutschnationalen Kreisen bei.¹⁷²

2.5 Hans Thoma und der Antisemitismus

Neben seinen, zwar oft widersprüchlichen, im Kern aber deutschnationalen Ansichten vertrat Thoma auch antisemitisches Gedankengut. Dies wird in einem

¹⁶⁷ JOHANN, Reden des Kaisers.

¹⁶⁸ Vgl. WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 119f.

¹⁶⁹ Vgl. KRUMEICH, Einkreisung, S. 100, 102, 104f.

¹⁷⁰ WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 333.

¹⁷¹ So schrieb er über seine Berufung ins badische Parlament in einem Brief: „Nun ist es freilich eines der seltsamsten Ereignisse für mich, daß ich in meinen alten Tagen zu einem Sitz im Parlamente komme, ich, der ich mich nie um Politik gekümmert habe.“ Hans Thoma an Maria La Roche vom 28.12.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 181–183. Siehe auch den Brief an den Verleger Eugen Diederichs vom 1.5.1911, BUSSE, Leben, S. 280: „Um Politik und andere öffentliche Angelegenheiten habe ich mich meiner Lebtag nicht gekümmert, und wenn in meinem vierundsechzigsten Jahre mein Landesherr aus persönlichem Vertrauen zu mir mich in die Erste Ständekammer berufen hat, so war diese Fügung doch auch nur eine Gelegenheit, der kaum vorausbestimmte Absicht zugrunde lag. Denn so unpolitisch wie ich ist wohl kaum noch jemand in einem Parlament gesessen [...]“.

¹⁷² Zur weiteren Vertiefung der Frage, warum die national-völkisch gesinnten Thomas Kunst vereinnahmten, siehe SANTORIUS, Debatte, S. 32–39.

Schreiben an Cosima Wagner deutlich, die eine ausgewiesene Antisemitin war.¹⁷³ Thoma hatte Cosima Wagner einen Brief geschrieben, in dem er Bezug nahm auf seinen Artikel in der „Frankfurter Zeitung“ vom 13. Juli 1905. In diesem Brief begründete Thoma nicht nur seine Entscheidung, in die Auseinandersetzung um die deutsche Kunst einzugreifen, sondern erläuterte seine Ansichten zum Beitrag von Liebermann: „Wie willkommen eigentlich den Juden der Antisemitismus ist, hat wieder die Bemerkung Liebermanns gezeigt. – Sie ziehen eben aus allem Nutzen, und so war ich aufrichtig bemüht, diese Finte abzuschlagen.“¹⁷⁴ Thoma ging hier auf den Vorwurf Liebermanns ein, der Thode beschuldigte, antisemitisch zu argumentieren. Thoma unterstellte in dem Schreiben, nicht Liebermann als Einzelperson, sondern allen Juden, dass sie dem Antisemitismus im Grunde positiv gegenüberstünden, da sie doch aus ihm einen vermeintlichen Vorteil ziehen würden. Thoma verkannte hier offensichtlich die gesellschaftliche Lage, in der Juden unter dem herrschenden Antisemitismus zu leiden hatten.¹⁷⁵ Darüber hinaus bediente der Maler sich eines jüdenfeindlichen Stereotyps, indem er behauptete, dass diese aus allem ihren Nutzen ziehen würden. Der Antisemitismus, wie er sich hier bei Thoma zeigt, war ein soziales Phänomen, das sich infolge der ökonomischen und politischen Zäsuren Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte.¹⁷⁶

Durch die Herabwürdigung Liebermanns aufgrund seiner jüdischen Herkunft beabsichtigte Thoma vermutlich, Cosima Wagner zu imponieren, so wie er dies schon zuvor bei Thode getan hatte. So sprach Thoma auch den von Richard Wagner geschriebenen Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ an. Dieser wurde 1850 in zwei Teilen unter dem Pseudonym „K. Freigedank“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlicht. Wagner publizierte 1869 seine Ausführungen ein zweites Mal, nun mit einer Einleitung sowie einem längeren Nachwort in einer Broschüre unter seinem Namen.¹⁷⁷ Der Komponist, dessen Antisemitismus schon fast zwanghafte Züge aufwies, heizte mit diesem Aufsatz, vor allem mit der zweiten überarbeiteten Version 1869, maßgeblich die antisemitische Stimmung in Deutschland an.¹⁷⁸ Der Aufsatz ist voller antisemitischer Klischees und geprägt von einer immensen Judenfeindlichkeit. Wagner sprach beispielsweise von der „Verjudung“ der modernen Kunst, die durch das Geld der Juden ermöglicht werde, an dem das Blut vieler Generationen klebe, und bediente sich damit antisemitischer Stereotype.¹⁷⁹ Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts war es eine weit verbreitete Behauptung,

¹⁷³ Vgl. HILMES, Herrin, S. 238–240; vgl. KIESEWETTER, Richard Wagner, S. 157–159.

¹⁷⁴ Hans Thoma an Cosima Wagner vom 25.7.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 176.

¹⁷⁵ Vgl. RICHARZ, Jüdisches Leben, S. 35–39.

¹⁷⁶ Zur weiteren Definition des Begriffs Antisemitismus siehe WYRWA, Konfliktfelder, S. 13–20.

¹⁷⁷ Vgl. FISCHER, Wagners „Das Judentum“, S. 13 f.

¹⁷⁸ Vgl. FISCHER, Wagners „Das Judentum“, S. 13, 48, 60.

¹⁷⁹ „Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heut zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt. [...] Wir haben nicht erst nöthig, die Verjudung der modernen Kunst zu bestätigen,

Deutschland sei „verjudet“. Aber es war Richard Wagner, der den Vorwurf der „Verjudung“ in die kulturpolitischen Debatten einführte.¹⁸⁰

Darüber hinaus sprach Wagner den Juden jedwede künstlerische Kompetenz ab und warf ihnen vor, nur die Arbeit anderer zu kopieren.¹⁸¹ Der Komponist betonte, dass der „Jude“ in „der Musik“ bereits einen erheblichen Einfluss besaß. Seiner Meinung nach konnten die Juden somit den öffentlichen Musikdiskurs bestimmen. Dieses imaginäre Herrschaftsstreben der Juden war für Wagner Kern einer sinisternen Verschwörungstheorie, die nicht nur die Musik umfasste, sondern alle gesellschaftlichen Bereiche einschloss: „Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emancipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Thun und Treiben seine Kraft verliert.“¹⁸² Wagner resümierte in seinem Aufsatz, dass die jüdische Emanzipation abgeschlossen sei, da das Judentum bereits über die Welt herrsche und dies wohl das deutlichste Anzeichen einer Gleichstellung sei. Laut Wagner gründete diese Herrschaft auf dem Reichtum der Juden.

In seinem Schreiben an Cosima Wagner bezog sich Thoma wahrscheinlich auf die 1869 erschienene, wesentlich umfangreichere Broschüre und nicht auf den Ursprungstext. Thoma äußerte sich in seinem Brief, in dem er Richard Wagner nur als „Meister“ bezeichnete – so wie Cosima Wagner es tat¹⁸³ – über den Antisemitismus in Deutschland folgendermaßen: „Fast will es mir auch scheinen, daß der Antisemitismus – so stark er überall verbreitet ist, schon zu spät kommt, um wirksam zu sein. – Damals als der Meister sein ‚Judentum in der Musik‘ geschrieben hat, wäre schon noch was möglich gewesen, wenn die Deutschen nicht dumm mit offenen Mäulern dagestanden wären und nicht weiter haben denken können als: Was kann es denn schaden wenn die Juden Musik machen? Ja, ja, sie machen jetzt Musik, daß die ganze Welt danach tanzt.“¹⁸⁴ Thoma kritisierte den vermeintlich beträchtlichen jüdischen Einfluss in der Musik, der nicht nur dort stilangehend, sondern auch in der politischen Welt bereits tonangehend sei. Sogar eine Art jüdische Welt-herrschaft sah er am Werk. Er vertrat in seinem Schreiben eindeutig antisemitische Positionen. Weiter konstatierte er, dass dieser Antisemitismus in Deutschland zwar überall verbreitet sei, er sei jedoch zu spät aufgekommen, um gegen die Menschen jüdischen Glaubens noch wirksam sein zu können. Was sich Thoma hier konkret erhoffte, ließ er jedoch offen, denn seiner Ansicht nach, sei der Zeitpunkt zu dem man das „Judenproblem“ hätte lösen können, bereits verstrichen.

sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst“, WAGNER, *Das Judentum*, S. 12.

¹⁸⁰ OSTERLOH, *Ausschaltung*, S. 41 f.

¹⁸¹ „In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich dichten oder Kunstwerke schaffen“, WAGNER, *Das Judentum*, S. 15.

¹⁸² WAGNER, *Das Judentum*, S. 11.

¹⁸³ Vgl. HILMES, *Herrin*, S. 245.

¹⁸⁴ Hans Thoma an Cosima Wagner vom 25.7.1905, THOMA, *Briefe an Frauen*, S. 176.

Thoma und Wagner bedienten sich ähnlicher Deutungsmuster und Stereotypen, beispielsweise der jüdischen Weltverschwörung, die alles beherrschte und deren Dominanz durch „das Geld der Juden“ gefestigt sei. Allerdings waren diese Grundmuster des politischen Antisemitismus in großen Teilen des Bürgertums weit verbreitet und, im Gegensatz zu Wagner, der zu einem Wegbereiter des modernen Antisemitismus wurde, propagierte Thoma nicht aktiv den Antisemitismus. Damit ist er dem „gemäßigten“ Lager zuzuordnen.¹⁸⁵ Trotz Thomas Nähe zur Wagner-Familie und dem Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlain, der 1899 mit seinem Werk „Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ den rassistischen Antisemitismus begründete, findet sich bei Thoma kein Hinweis darauf, dass er Chamberlains „Grundlagen“ gelesen hatte oder ein Anhänger des rassistischen Antisemitismus war.¹⁸⁶

Thomas Äußerungen in seinem Brief an Cosima Wagner machen deutlich, dass er sich oft geradezu bereitwillig der Auffassungen seines Gegenübers anpasste, um sich dessen Sympathie zu versichern. Trotz dieser Anbiederung an Cosima Wagner mit ihrer ausgewiesenen antisemitischen Haltung dürfen die Äußerungen Thomas nicht unterschätzt oder verharmlost werden.

Sich dieser politisch heiklen Position bewusst, schrieb der Maler schließlich am Ende des Briefes an Cosima Wagner: „Doch ich bin gar kein Antisemit und muß ruhig zusehen, wenn sie dem deutschen Volke jetzt auch was vormalen.“¹⁸⁷ Thoma nahm sich nun wieder zurück. Er wirkt eher resigniert und resümierte schließlich, dass die Juden nun nicht nur in der Musik den Takt angeben, sondern den Deutschen auch in der Kunst etwas „vormalen“, indem er offensichtlich das Judentum mit dem Impressionismus identifizierte.¹⁸⁸ Dabei unterstellte er den Juden eine vermeintliche politische oder kulturelle Dominanz in Deutschland. Thoma widersprach sich somit in diesem Satz selbst, weil es ihm offensichtlich schwerfiel, sich von seinen antisemitischen Positionen zu distanzieren, wohl um Cosima Wagner nicht zu verstimmen. Dieses Schwanken zwischen zwei Extremen, lässt seine politische Einstellung äußerst widersprüchlich wirken.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass zwar die antisemitischen Äußerungen Thomas im „Dritten Reich“ nie thematisiert wurden, Thomas antisemitische Einstellung jedoch eine Komponente in seinem Leben darstellte. Cosima Wagner und

¹⁸⁵ Vgl. WALKENHORST, Radikaler Nationalismus, S. 283f., 289f.; KIESEWETTER, Richard Wagner, S. 183.

¹⁸⁶ Chamberlain erklärte „die Weltgeschichte als Geschichte von „Rassenkämpfen“, wobei er zwischen „arischen Kulturschöpfern“ und „semitischen Kulturzersetzern“ unterscheidet“, ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 21. Prominentester Anhänger von Chamberlains Theorie war Kaiser Wilhelm II., der dessen Werk als „Offenbarung“ zum Verständnis der gegenwärtigen Welt lobte, KATZ, Vorurteil, S. 313.

¹⁸⁷ Hans Thoma an Cosima Wagner vom 25.7.1905, THOMA, Briefe an Frauen, S. 176.

¹⁸⁸ So musste sich auch Meier-Graefe der Behauptung erwehren, er wäre jüdischer Abstammung und würde deshalb für den Impressionismus und gegen die deutsche Kunst von Böcklin und Thoma Stellung beziehen, obwohl er nachweislich keine Vorfahren jüdischen Glaubens hatte, vgl. SZYLIN, Henry Thode, S. 159.

ihre Schwiegersöhne Henry Thode und Houston Stewart Chamberlain vertraten zu Thomas Lebzeiten mit Nachdruck antisemitische Positionen und postum in der Zeit des Nationalsozialismus waren weitere Freunde von Thoma Antisemiten. Dies zeigt, dass in seinem Freundeskreis der Antisemitismus weit verbreitet war und von Thoma zumindest geduldet wurde. Auch sein zeitweilig freundschaftlicher Umgang mit dem Antisemiten Julius Langbehn erhärtet diese These.¹⁸⁹

Allerdings ist zu berücksichtigen, dass im Kaiserreich antijüdische Ressentiments – wie sie Thoma äußerte – im Bürgertum weit verbreitet waren. Diese Haltung ist jedoch weit entfernt von dem rassistischen Antisemitismus, wie ihn Thode und der Wagner-Kreis vertraten.

2.6. Hans Thomas Verehrung in der Weimarer Republik und der Umgang mit seinem Andenken

Die Verehrung Hans Thomas setzte sich auch nach dem Zusammenbruch des Deutschen Kaiserreiches in der Weimarer Republik fort. Zwar war der Maler bereits am 1. August 1919 in den Ruhestand verabschiedet worden, trotzdem wurde er bereits wenige Monate später am 2. Oktober zu seinem 80. Geburtstag mit Ehrungen überhäuft. So erhielt er die Ehrenbürgerschaft der Städte Karlsruhe und Freiburg, die Technische Hochschule Karlsruhe ernannte ihn zum Dr. ing. h.c., die Universität Heidelberg zum Ehrenszenator. Außerdem fanden Sonderausstellungen zu Hans Thoma im ganzen Reich statt. Die Hof-Kunstprägestalt B. H. Mayer in Pforzheim fertigte eine Bronzegussmedaille aus diesem Anlass.

Im Jahr 1922 veranstaltete die Berliner Nationalgalerie eine große Retrospektive. Deren Direktor, Ludwig Justi, zeigte fast 200 Gemälde, also beinahe ein Fünftel des Gesamtwerkes.¹⁹⁰ Im gleichen Jahr gründeten Thomas Freunde Sophie Bergman-Küchler und Josef August Beringer in Frankfurt die Hans-Thoma-Gesellschaft.¹⁹¹ Dieser Zusammenschluss von Bewunderern und Freunden Thomas hatte sich der Pflege der Kunst des Malers verschrieben.¹⁹²

Thoma lebte nach seiner Pensionierung, trotz seiner zahlreichen Ehrungen und seiner vorherigen Position als Galeriedirektor und ehemaliger Professor der Aka-

¹⁸⁹ Vgl. PIEFEL, Antisemitismus, S. 86 f.; THOMA, Briefe an Frauen, S. 258, Anm. 67 bezieht sich auf den Brief vom 2.3.1885, S. 43 ff.; vgl. BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 196 f., 202 ff., 213 ff.; vgl. IBACH, Langbehn, S. 544 f.

¹⁹⁰ „Aber Justi hatte mit Thoma offenbar den Zeitgeist angesprochen, das Bedürfnis nach seelischer Stärkung und nationaler Selbstvergewisserung. Die Ausstellung wurde mehrfach verlängert.“, BETTHAUSEN, Schule, S. 192.

¹⁹¹ Vgl. VOLLMER, Hans Thoma, S. 47 f. Sophie Bergman-Küchler (1878–1960), vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 369. Sophie Bergman-Küchler war das jüngste Kind von Eduard Küchler, Thomas Frankfurter Förderer und Freund. Sie widmete sich ihr ganzes Erwachsenenleben der Aufgabe, Thomas Werke der Öffentlichkeit nahe zu bringen. Joseph August Beringer (1862–1937), Kunsthistoriker und Publizist, vgl. BÜHLER, Beringer. Josef Beringer war bis zu seinem Tod der Vorstand der Gesellschaft.

¹⁹² Vgl. BERGMAN-KÜCHLER, Hans Thoma und Frankfurt am Main, S. 18.



Abb. 6: Die Hof-Kunstprägestalt B.H. Mayer in Pforzheim fertigte die Medaille zum 80. Geburtstag Hans Thomas 1919. Der Medailleur ist unbekannt. (Privates Archiv der Hof-Kunstprägestalt B. H. Mayer, Pforzheim, Norbert Riemer)

demie der Bildenden Künste, von einem bescheidenen Ruhegehalt, was auf seine wenigen Dienstjahre zurückzuführen war. Dieses Ruhegehalt wurde nun mehrmals vom Kultusministerium erhöht, damit Thoma beispielsweise die Kosten seiner Pflege bezahlen konnte.¹⁹³ Die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und die Errichtung einer parlamentarischen Demokratie hatten Thomas Ansehen nicht geschmälert. Auch im neuen Staat war der Maler hoch angesehen. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, es wurden reichsweit Ausstellungen mit seinen Werken durchgeführt, und es wurde ihm ermöglicht, durch die Erhöhung seiner Ruhestandszahlungen ein seinem Renommee angemessenen Leben zu führen.

Sechs Jahre nach Kriegsende, am 7. November 1924, starb Thoma im Alter von 85 Jahren in Karlsruhe.¹⁹⁴ Wenige Tage später wurden bereits erste Vorschläge über das zukünftige Gedenken des verstorbenen Malers gemacht. Schon am 20. November gab das badische Kultusministerium bekannt, dass es beabsichtige, ein Hans-Thoma-Archiv einzurichten.¹⁹⁵ Das Archiv sollte dazu dienen, „das Andenken an den grossen Sohn des badischen Landes wachzuhalten, der Thoma-Forschung eine Stätte zu bieten und dem Kunstfreund einen Einblick in das künstlerische Werden und Schaffen des unvergesslichen Meisters zu ermöglichen.“¹⁹⁶ Es eröffnete schließ-

¹⁹³ LA-BW, GLA 56 425, Schreiben des Ministers des Kultus und Unterrichts Ruhestandsbezüge Hans Thoma betr. vom 10.1.1923; LA-BW, GLA 56 425, Schreiben des Badischen Staatsministeriums vom 8.2.1923; LA-BW, GLA 56 425, Schreiben des Ministers des Kultus und des Unterrichts vom 13.9.1923.

¹⁹⁴ LA-BW, GLA 441–3 805, Daten zu Hans Thoma Leben und Werk, o. D.

¹⁹⁵ LA-BW, GLA 56–1 1426, Abschrift des Ministers des Kultus und des Unterrichts Errichtung eines Hans Thoma-Museums betr. vom 20.11.1924.

¹⁹⁶ LA-BW, GLA 56–1 1426, Schreiben des Ministers des Kultus und Unterrichts Errichtung eines Hans Thoma-Archivs betr. vom 20.6.1925.

lich am 1. Juli 1928, und zu diesem Anlass gab Josef August Beringer eine kleine Broschüre mit dem Titel „Das Hans Thoma-Archiv in Karlsruhe“ heraus.¹⁹⁷ Das Archiv wurde unter anderem über Einnahmen aus Reproduktionskosten, die für Werke Thomas anfielen, finanziert.¹⁹⁸ Außerdem fand einige Monate nach seinem Tod am 14. Dezember 1924 eine Gedächtnisfeier in Karlsruhe statt, zu der zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens eingeladen wurden.¹⁹⁹

Neben dem Land Baden ehrte auch die Stadt Frankfurt den Maler mit einer Gedächtnisfeier am 10. Januar 1925 und einer Gedächtnisausstellung im Januar und Februar desselben Jahres sowie dem Anbringen einer Gedenktafel am ehemaligen Wohnhaus in der Wolfgangstraße 150 in Frankfurt.²⁰⁰ Auf Betreiben von Sophie Bergman-Küchler unterstützte die Stadt Frankfurt das Vorhaben der Hans-Thoma-Gesellschaft, ein Hans-Thoma-Archiv einzurichten. 1925 wurde im Frankfurter Elternhaus von Sophie Bergman-Küchler die „Hans-Thoma-Sammlung und Archiv“ eröffnet. Kernstück der Sammlung waren rund 40 Gemälde, die Thomas Freunde und Förderer Eduard Küchler und Otto Eiser im Laufe der Jahre erworben hatten. Hinzu kamen Zeichnungen, Majoliken, Manuskripte, Fotografien und Erstaussagen von Thomas Büchern.²⁰¹

Dass Thoma auch nach seinem Tod in der Weimarer Republik weiterhin hohes Ansehen genoss, zeigt sich darin, dass Reichspräsident Paul von Hindenburg 1925 Ehrenmitglied der Hans-Thoma-Gesellschaft wurde.²⁰²

Außerdem veröffentlichte Beringer in der Zeit der Weimarer Republik mehrere Bücher über Thoma: im Jahr 1922 einen Bildband mit dem Titel „Hans Thoma. 87 Tafeln in Farbendruck, Mattautotypie, Kupferdruck und 21 Textabbildungen“, der auch eine mehrseitige Biographie Thomas enthielt. Daneben wurden auch Teile sei-

¹⁹⁷ LA-BW, GLA 235 40246, Schreiben des Oberbürgermeisters von Karlsruhe vom 21.6.1928; vgl. BERINGER, Thoma-Archiv in Karlsruhe.

¹⁹⁸ LA-BW, GLA 441–3 636, Schreiben Kurt Martin betr. Photographien vom 31.7.1930. Aus einem Schreiben Kurt Martins vom 24.04.1940 geht hervor, dass Ella Geißler-Thoma den Antrag auf Auflösung des Hans-Thoma-Archivs gestellt hatte. Sie hatte vorgeschlagen, die vorhanden Gegenstände zwischen ihr und der Staatlichen Kunsthalle zu verteilen, LA-BW, GLA 56–1 1426. Es ist unklar, wie mit diesem Antrag verfahren wurde, und was aus dem Karlsruher Hans-Thoma-Archiv wurde.

¹⁹⁹ So wurden neben Reichskanzler Marx und dem Reichsminister des Innern Jarres auch Staats- und Ministerpräsidenten verschiedener deutscher Länder eingeladen sowie weitere Personen des öffentlichen Lebens, LA-BW, GLA 233 28824, Einladung zur Hans Thoma-Gedenkfeier am 14.12.1924.

²⁰⁰ Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main (ISG) Magistratsakten-S 2.786, Hans Thoma Gedächtnisausstellung, Januar–Februar 1925; ISG Magistratsakten-S 2.786, Zeitungsartikel Hans Thoma-Ehrung vom 17.1.1925; ISG Magistratsakten T 848, Rechnungsamt, Betr.: Anbringung einer Steinhausen Gedächtnistafel vom 22.1.1925.

²⁰¹ Vgl. BERINGER, Führer durch Thoma-Sammlung und Archiv. – Sophie Bergman-Küchler, die Thoma seit frühester Kindheit kannte, war schon als Jugendliche eine begeisterte Fotografin und machte zahlreiche Fotos von Hans Thoma und seinem Werk, vgl. SCHERZER, Ein weiteres Gemälde.

²⁰² ISG Magistratsakten-S 1.555, Schreiben des Büros des Reichspräsidenten vom 27.10.1925.



Abb. 7: Fotografie des Gemäldes „Porträt des Kunsthistorikers Josef August Beringer“ von Hans Adolf Bühler (Ausschnitt). (MARCHIVUM, Neue Mannheimer Zeitung, Nr. 42, 26.01.1932)

ner umfangreichen Schriftwechsel mit Thode unter dem Titel „Hans Thoma. Briefwechsel mit Henry Thode“ 1928 von Beringer publiziert. 1929 erschien eine Biographie, zusammengestellt aus Thomas Tagebucheinträgen und dessen Korrespondenz mit verschiedenen Personen, unter dem „Titel Hans Thoma aus achtzig Lebensjahren“.²⁰³

Auch die Vereinnahmung Thomas im national-völkischen Lager erfuhr in der Weimarer Republik keinen Abbruch. So sah sich beispielsweise Karl Scheffler, ein Publizist, der das Periodikum „Kunst und Künstler“ herausgab,²⁰⁴ genötigt, Thoma in seiner Zeitschrift von diesen Kreisen zu distanzieren. Der Artikel erschien zu Thomas 80. Geburtstag 1919 und versuchte die politischen Verhältnisse in Bezug auf Thoma klarzustellen: „Nichts ist Thoma gefährlicher geworden als die De-

²⁰³ Es könnten noch weitere Bücher genannt werden, wie beispielsweise das 1925 von Beringer herausgegebene Skizzenbuch „Hans Thoma 80 Skizzen in Faksimilenachbildungen“, jedoch ist die Auflistung ausreichend, um die Anzahl der Veröffentlichungen über Thoma in der Weimarer Republik aufzuzeigen.

²⁰⁴ Karl Scheffler (1869–1951), Kunstkritiker, vgl. KRESJA/MATELOWSKI, Wort.

klamationen seiner kunstfremden Bewunderer.“²⁰⁵ Scheffler beschrieb, dass die Verehrer seiner Kunst aus dem national-völkischen Lager zu Thomas guten Ruf in eben jenen Kreisen erheblich beigetragen hatten, und resümierte schließlich: „So ist Thoma in eine Rolle gedrängt worden, so ist seinem Lebenswerk eine Deutung gegeben worden, dass der rechte Kunstfreund nicht selten widersprechen und den Künstler vor seinen eigenen Verherrlichern in Schutz nehmen musste. Wie auf der einen Seite der Name Liebermanns zur Flagge geworden ist, so ist es auf der anderen Seite der Name Thomas nicht weniger zum Wahrzeichen einer Geistesrichtung geworden.“²⁰⁶ Wie die Verteidigung Thomas durch Scheffler offenlegt, war Thoma zu einem Symbol reaktionärer Kunstkreise geworden. Scheffler führte dies auf seinen als rückwärtsgewandt geltenden Kunststil zurück.²⁰⁷ Über die politischen Äußerungen Thomas, die vermutlich ein Grund für diese Vereinnahmung waren, schwieg er sich jedoch aus.

So lässt sich das Fazit ziehen, dass die Würdigung Thomas in der Weimarer Republik fortgesetzt wurde. Die zahlreichen Bücher über Thoma, die Gründung des Thoma-Archivs in Karlsruhe, der Hans-Thoma-Gesellschaft in Frankfurt sowie des dortigen Archivs und die Erhöhung des Ruhehaltes zeigen, dass Thoma im Kaiserreich und der Weimarer Republik Beachtung und Anerkennung erfuhr. Auch im national-völkischen Lager genoss er weiterhin hohes Ansehen, galt er doch als einer ihrer Repräsentanten innerhalb der deutschen Künstlerszene. Diese Verehrung steigerte sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten jedoch noch einmal erheblich.

3. Die Rezeption von Hans Thoma im Nationalsozialismus

3.1 Die Vereinnahmung von Thomas Kunst durch die Nationalsozialisten

Um die Vereinnahmung Hans Thomas auf regionaler Ebene zu verstehen, ist es notwendig, die nationalsozialistische Kunstpolitik als Ganzes zu reflektieren, da sie die Grundlage der Instrumentalisierung von Thomas Kunst war. Ziel der nationalsozialistischen Kunstpolitik war es, die NS-Ideologie zu verbreiten und Feindbilder zu konstruieren. Ein wichtiger Baustein dieser Politik war der Kampf gegen die künstlerische Moderne.²⁰⁸ Hinzu kam, dass für Hitler die bildende Kunst aus persönlichen Gründen eine besondere Bedeutung hatte. Seiner Ansicht nach war sie eine wichtige Säule des künftigen nationalsozialistischen Staates und sollte das Fundament der kulturellen Identität der Deutschen bilden. Auch war – laut Hitler – Kunst ein Indikator für den kulturellen Gesundheitszustand, die

²⁰⁵ SCHEFFLER, Geburtstag, S. 6.

²⁰⁶ SCHEFFLER, Geburtstag, S. 7.

²⁰⁷ Vgl. SCHEFFLER, Geburtstag, S. 6.

²⁰⁸ Vgl. ZUSCHLAG, Entartete Kunst, Lexikon, S. 100; vgl. VON BERSWORDT-WALLRABE, „Artige Kunst“, S. 12.

Lebenskraft und Stärke einer Nation beziehungsweise der Rasse, die sie erschuf. Diese Lebenskraft sollte die Grundlage des kommenden „Tausendjährigen Reiches“ bilden. Wichtig war dabei, einen homogenen und konformen Kunstkosmos zu erschaffen und diesem nicht entsprechende Werke als „entartet“ auszuzeichnen.²⁰⁹ Die Kunstpolitik diente dem Machtausbau und -erhalt der NSDAP auch auf regionaler Ebene.²¹⁰

Bei der Analyse der nationalsozialistischen Kunstpolitik werden vor allem zwei Probleme deutlich: Erstens war diese Kunstpolitik von Widersprüchen gekennzeichnet, und zweitens gab es keinen Kanon, was als „entartet“ galt.²¹¹ Den Künstlern wurden vage, eher völkisch-rassistisch als kunstspezifisch fundierte Begriffe genannt, wobei Wert auf Tradition und handwerkliche Qualität gelegt wurde.²¹² Erschwerend kam hinzu, dass zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft in der Kulturpolitik verschiedene Strömungen in der NSDAP und Parteigrößen um Einfluss kämpften: der Chefideologe und Gründer des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ Alfred Rosenberg, der kommissarische Preußische Innenminister Hermann Göring, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust sowie der Reichspropagandaminister und Vorsitzende der Reichskulturkammer Joseph Goebbels. Jedoch waren sich die NS-Funktionäre bei allen Differenzen einig darüber, dass die Juden „ausgeschaltet“ werden sollten. Damit war die nationalsozialistische Kulturpolitik Teil der antijüdischen Politik der Nationalsozialisten.²¹³

Im März 1933 wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels errichtet, und am 22. September wurde die Reichskulturkammer mit ihren Einzelkammern unter der Präsidentschaft von Goebbels gegründet. Es gab Fachkammern für Musik, Theater, bildende Künste, Schrifttum, Film, Presse und Rundfunk. Nur diejenigen, die Mitglied in der Reichskulturkammer waren, durften als Künstler arbeiten.²¹⁴ „Mit der Errichtung des Reichspropagandaministeriums und der Reichskulturkammer erhob das NS-Regime die Kultur in den Rang einer Staatsaufgabe, zentralisierte es die Kulturpolitik und verteilte die Kompetenzen neu.“²¹⁵

²⁰⁹ Vgl. VAN DYKE, Franz Radziwill, S. 1; vgl. VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 39f. – Hitler hatte sich zweimal – erfolglos – an der Wiener Kunstakademie beworben. „Der angehende Maler verstand sich nicht als gescheitert, sondern als ‚verkannt‘“, SCHWARZ, Geniewahn, S. 21 ff.

²¹⁰ Vgl. STEBER, Gleichgewicht, S. 142; VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 40.

²¹¹ Vgl. FLECKNER, Angriff, S. 2; vgl. LAUZEMIS, Ideologie, S. 34; vgl. ENGELHARDT, Ausstellung, S. 90.

²¹² Vgl. VON BERSWORDT-WALLRABE, „Artige Kunst“, S. 13.

²¹³ Vgl. OSTERLOH, Ausschaltung, S. 11 ff. Der Kampfbund war eine Organisation, die die deutsche Kunst von nichtdeutschen Einflüssen säubern wollte, um eine „arteigene“ Kunst zu erschaffen, vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 55; BOLLMUS, Rosenberg, S. 59f.; VAN DYKE, Franz Radziwill, S. 72f.

²¹⁴ Vgl. OSTERLOH, Ausschaltung, S. 14, 19 und 570.

²¹⁵ OSTERLOH, Ausschaltung, S. 571.

Die ideologischen Richtungskämpfe besonders zwischen Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels wurden befeuert durch die Tatsache, dass es keine klare Definition davon gab, was „deutsche Kunst“ sei. Goebbels war bis ins Jahr 1935 ein Anhänger des Expressionismus, den er als „nordisch-germanische“ Kunst einordnete. Rosenberg dagegen missbilligte die Moderne als „undeutsch“. Goebbels gab schließlich seine positive Haltung zum Expressionismus auf.²¹⁶ Erst die Wanderausstellung „Entartete Kunst“, die am 19. Juli 1937 in München von Adolf Hitler persönlich eröffnet wurde, beendete die Kunstkontroverse. Vorrangiges Ziel der Zurschaustellung von rund 700 Werken war es, „die Vertreter von Moderne und Avantgarde als geisteskrank zu diffamieren“.²¹⁷ Die einen Tag zuvor in München eröffnete „Große Deutsche Kunstausstellung“ hingegen zeigte, welche Kunst als nationalsozialistische Staatskunst galt. Thematische Schwerpunkte dieser Ausstellung waren „Historien- und Genremalerei, Landschaften und Akte“.²¹⁸

Hans Thoma und sein Werk erfüllten gleich in mehrfacher Hinsicht das Kunstideal der Nationalsozialisten. Seine oft als naiv bezeichneten Landschaftsbilder und bäuerlichen Szenen passten gut in die Vorstellung einer heilen Welt, eines „natürlichen Landlebens“ in dem die alten Werte und Traditionen noch gewahrt werden, „in der die ‚ursprüngliche Ordnung‘ entsprechend der Blut-und-Boden-Ideologie als naturgegeben gepriesen wurde“²¹⁹ Auch erfüllte das Bauerngenre die Sehnsucht nach einem „natürlichen“ Leben, nach „überschaubaren gesellschaftlichen Verhältnissen“.²²⁰ Thomas traditioneller Kunststil, sein thematischer Schwerpunkt auf deutschen Sujets und seine mit dem Alter zunehmende anti-modernistische Haltung in Kunstfragen machten ihn zu einem idealen Repräsentanten „deutscher“ Kunst für die Nationalsozialisten.

Hinzu kam, dass Thomas Werk für die Nationalsozialisten untrennbar mit seiner Person und seiner Herkunft aus einfachen, „bäuerlichen“ Verhältnissen verbunden war. Sein Nachlassverwalter Josef Beringer überhöhte seine einfache Herkunft und bezeichnete sie sogar als „edle Armut“.²²¹ Für die Nationalsozialisten

²¹⁶ Vgl. JEUTHE, *Moderne*, S. 195 ff.; vgl. VAN DYKE, Franz Radziwill, S. 72 f.

²¹⁷ ENGELHARDT, *Ausstellung*, S. 90, 94, Zitat S. 107.

²¹⁸ ENGELHARDT, *Ausstellung*, S. 94 f.

²¹⁹ PETSCH, *Künstler*, S. 254.

²²⁰ PETSCH, *Künstler*, S. 254.

²²¹ BERINGER, *Thoma-Archiv in Karlsruhe*, S. 128: „Er, der aus der edlen Armut gekommen war, die nicht verhärtet, weil sie von der Liebe getragen und durchwärmt wird [...]“ – Josef August Beringer, den Thoma selbst zu seinem Nachlassverwalter bestimmt hatte, war maßgeblich an der Vereinnahmung Thomas durch die Nationalsozialisten beteiligt. So bemängelte bereits der Kunsthistoriker Erik Forssman 1989, dass die Korrespondenz und Tagebücher von Hans Thoma von Beringer nicht vollständig veröffentlicht, sondern nur in mehreren Anthologien von „unterschiedlicher Zuverlässigkeit“ publiziert worden seien, vgl. FORSSMAN, *Kunsttheorie*, S. 110. Es ist zu befürchten, dass Beringer, in seinen zahlreichen Publikationen zu Hans Thoma eine Auswahl an Briefen und Tagebucheinträgen getroffen hat, um postum ein von völkisch-nationalen Kriterien bestimmtes Bild eines deutschen Künstlers in der Öffentlichkeit zu zeichnen. So schreibt Beringer im Vorwort zu „Hans Thoma. Aus achtzig Lebensjahren“: „Die folgenden Tagebuchauszüge



Abb. 8: „Sämann“, Hans Thoma, 1894. (Städel Museum, Frankfurt a.M., Inventarnr. 2023, CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a.M.)

und Briefe Hans Thomas an seine Angehörigen, Freunde und Bekannten sind ein kleiner Teil seiner fast vollständig noch erhaltenen Schriften.“, BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren, S. 7. Leider gibt Beringer keinen Hinweis auf die Auswahlkriterien für diesen oder die anderen von ihm publizierten Bände. In dem 1936 von Beringer herausgegebenen Band „Hans Thoma. Briefe an Frauen“ lässt das Vorwort einige Rückschlüsse auf seine Auswahlkriterien zu: „Kunst, Leben und Gesinnung sind bei Thoma durch sein ganzes Leben ohne Wanken vorbildlich, deutsch [...]“, „Thoma tritt um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit seiner blutgebundenen und seelisch verhafteten Kunstweise auf den Plan und reißt in langer, stets sich treubleibender Arbeitszeit seine Volksgenossen mit und erringt die Anerkennung nicht bloß Deutschlands, sondern der ganzen Kulturwelt.“, S. 5 ff. Auch im 1928 erschienenen Artikel zur Eröffnung des Hans-Thoma-Archivs in Karlsruhe bedient sich Beringer des völkischen Vokabulars: „Es galt nun [...] die Eigenart und Einzigartigkeit der Thomaschen Kunst aus den Grundlagen seiner rassischen Abstammung [...] darzutun [...]. Thomas [...] Natur schöpft [...] aus kindlich unschuldsvollem Fühlen der Volkskräfte, die in der reinen Rasse [...] verankert sind.“, BERINGER, Thoma-Archiv in Karlsruhe, S. 122 f. Ein Beispiel dafür, dass Beringer ausgewählte Briefe und Informationen zu Thomas Leben zurückhielt, ist die Verlobung mit der 35 Jahre jüngeren Schriftstellerin Frances Grun im Mai 1905; siehe hierzu die ausführliche Schilderung der Freundschaft und Verlobung in Walter KREUZBURG, Hans Thoma und Frances Grun, besonders S. 57 ff. Weder der Band „Briefe an Frauen“ noch „Briefwechsel mit Henry Thode“, enthält einen Brief von und an Frances Grun, oder erwähnt die Verlobung. Auch in „Hans Thoma. Aus achtzig Lebensjahren“ findet sich kein Hinweis darauf. Lediglich

war Thoma ein Mann aus dem Volk im besten Sinne. Bereits 1899 anlässlich einer Ausstellung von Thomas Bildern im Salon der Berliner Kunsthändler Bruno und Paul Cassirer schrieb der Kunstkritiker Julius Norden: „Bei ihm wirkt alles urdeutsch: das Schlichte und Keusche, die Fabelfreude und der Gefühlsernst, die Einfalt in jenem Parzival’schen Sinne und die Innigkeit, das Herbe und auch das Derbe, mitunter geradezu Ungelenke.“²²²

Thoma war zweifellos tief geprägt von seinem Aufwachsen in einem kleinen Ort im Schwarzwald. Die Liebe zur Landschaft seiner Kindheit hatte sein Leben lang Bestand, was sein Werk nachhaltig beeinflusste.²²³ Diese enge Verflechtung seiner Herkunft aus einfachen, Verhältnissen und seinem Werk, das dies widerspiegelte, spielte den Nationalsozialisten in die Hände.

Nicht unwichtig war auch die Tatsache, dass Hitler persönlich die Werke von Hans Thoma schätzte. Ein wesentlicher Grund dafür liegt darin, dass Hitler das 19. Jahrhundert, in dem Thoma einen Großteil seiner Werke geschaffen hatte, „für eine der größten Kulturepochen der Menschheit“ hielt und die Kunst dieses Zeitalters als Anknüpfungspunkt der Malerei der Gegenwart ansah.²²⁴ Laut Albert Speer zählten Grützner, Leibl, Thoma, Makart und Spitzweg zu Hitlers Lieblingsmalern.²²⁵ Anschaffungen von Thomas Werken sowohl für Hitlers Privatsammlung als auch für das Führermuseum in Linz belegen Hitlers Faible für den Bernauer Maler.²²⁶

Hinzu kam, dass die nationalsozialistische Idee eines gemeinsamen Volkscharakters der Etablierung einer Art Genealogie deutscher Kunst Vorschub leistete, in der Thoma zu einem Nachfolger Albrecht Dürers stilisiert wurde. Vor allem das schmale Bändchen von Julius Langbehn und Momme Nissen „Dürer als Führer“, das 1928 im „Dürerjahr“ erschienen war, erläuterte diesen Nachfolgean-

in einer kurzen Fußnote nimmt Beringer völlig verklausuliert Bezug auf das Ereignis: „Nun regte sich nach der Schweizer Reise [...] infolge eines aufwühlenden Seelenerlebnisses plötzlich neuer, fast verzweifelter Lebensmut [...]“, THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode, Anmerkung 269, S. 367. Die Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, dass unklar ist, nach welchen Kriterien Beringer die Briefsammlungen und Lebenserinnerungen zusammengestellt hat sowie welche Manuskripte zurückbehalten wurden, zeigen sich am deutlichsten im Unterkapitel dieses Beitrages „2.5 Hans Thoma und der Antisemitismus“. Thomas antisemitische Haltung lässt sich nicht abschließend analysieren, da die zur Verfügung stehenden Quellen vermutlich unvollständig sind. Es ist lediglich eine grobe Verortung möglich.

²²² Julius Norden, „Berliner Salons“, in: Die Kunst-Halle, 4. Jg., Nr. 10, 15.2.1899, S. 153, zitiert nach ECHTE/FEILCHENFELDT, Kunstsalon, Bd.1, S. 114. (Julius Norden war das Pseudonym von Julius Gustav Andreas Hasselblatt.)

²²³ SANTORIUS, Debatte, S. 29.

²²⁴ BACKES, Hitler, S. 90.

²²⁵ Vgl. BACKES, Hitler, S. 90.

²²⁶ „Unter den 3400 Gemälden, die vom Münchner „Führerbau“ nach Kremsmünster und Alt-Aussee ausgelagert wurden, befanden sich [...] 22 von Hans Thoma [...]“, BACKES, Hitler, S. 92.

spruch.²²⁷ Der Grundgedanke der Autoren ist die charakterliche Entsprechung von Kunstwerk, Künstler und Volk.²²⁸

Ähnliche Analogien zog Karl Eberlein²²⁹, ein Kunsthistoriker, der dem Nationalsozialismus nahe stand.²³⁰ Er nannte Thoma in seinem 1934 erschienenen Werk „Was ist deutsch in der deutschen Kunst?“ einen „Vorkämpfer deutscher Art und Kunst“²³¹ und stellte ihn in eine Linie mit bedeutenden Personen der deutschen Geistes- und Literaturgeschichte wie „Herder, Goethe, Fichte, Wackenroder, Grimm“²³² aber auch mit Persönlichkeiten wie „Langbehn, Thode und Hitler“.²³³ Eberlein war der Ansicht, der „Boden-Raum und Blut-Seele der Rasse“ schaffe „die Sprache, zu deren Ausdruckssprache die Kunst gehört“.²³⁴ Weiter postulierte er, dass alle wahre Kunst „Stammeskunst“ sei.²³⁵ „Wenn wir Kunst sagen, meinen wir nur das deutsche Leben, aus dem die Kunst erwächst wie Blatt und Blüte.“²³⁶ Auch in dieser Schrift wird die deutsche Herkunft des Künstlers untrennbar mit seinem Werk verknüpft. Autoren wie Eberlein und zuvor schon Nissen und Langbehn behaupteten, dass das Kunstwerk „in Form und Gehalt Ausdruck des Wesens eines Künstlers [ist], der durch seine Volkszugehörigkeit geprägt ist.“²³⁷

Ein weiterer Verfechter der These, dass Thoma ein wahrer „deutscher“ Künstler sei, war Fritz Wilkendorf, Rektor einer Karlsruher Schule. Er verfasste zahlreiche Zeitungsartikel zu Thoma in „Der Führer“, dem Hauptpresseorgan der NSDAP im Gau Baden. Wilkendorf war darüber hinaus für die Konzeption der Wanderausstellung „Bilderschau für Jugend und Volk“ zuständig. In dieser wurden zahlreiche Werke Thomas ausgestellt. Zu dieser Ausstellung, die 1936/37²³⁸ gezeigt wurde, schrieb Wilkendorf in einem Begleitheft, warum die Kunst Thomas prädestiniert für die Bildung einer kulturellen deutschen Identität sei: „Sie ist der Inbegriff deutschen Wesens. Was der Meister in seinen Werken geschaffen hat, ist so charakteristisch deutsch, so treu, herb, innig und gemühtief, daß der unverbildete, unvoreingenommene Betrachter sofort in ein unmittelbares, reines Verhältnis zu dieser urwüchsigen Kunst kommt. Wie Thoma die Heimatnatur sieht und darstellte, dazu

²²⁷ Der Band ist die überarbeitete Fassung eines Artikels, der 1904 in der Zeitschrift „Der Kunstwart“ erschienen war, vgl. GREBE, „Dürer als Führer“, S. 379.

²²⁸ Vgl. SANTORIUS, S. 33 f. Siehe auch GREBE, „Dürer als Führer“.

²²⁹ Kurt Karl Eberlein (1890–1944/45), Kunsthistoriker, vgl. BETTHAUSEN, Eberlein.

²³⁰ Vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 37.

²³¹ EBERLEIN, Deutsch, S. 6.

²³² EBERLEIN, Deutsch, S. 6.

²³³ EBERLEIN, Deutsch, S. 6.

²³⁴ EBERLEIN, Deutsch, S. 9.

²³⁵ EBERLEIN, Deutsch, S. 35.

²³⁶ EBERLEIN, Deutsch, S. 54.

²³⁷ GREBE, „Dürer als Führer“, S. 381.

²³⁸ Die Ausstellung sollte ursprünglich bis in den Herbst 1939 dauern, nach 1937 finden sich jedoch keine Informationen mehr über sie, siehe zur Bestimmung des Ausstellungszeitraumes LA-BW, GLA 441–3 830, Schreiben an Professor Biermann vom 6.3.1939.

bedarf es keiner kunstgeschichtlichen Vorbildung, nur jenes unverbildeten Naturempfindens, das freilich in Wahrheit ein unbewußtes Kunstgefühl ist.“²³⁹

Wilkendorf schlug hier den Bogen von der nationalsozialistischen Definition der typischen Charaktereigenschaften der Deutschen und des Deutschtums zu Thomas Werken, in denen sich dies unmissverständlich ausdrücke. In seiner Interpretation von Thomas Kunst zeigt sich überdeutlich die nationalsozialistische Weltanschauung, in der die Kunst den Auftrag hatte, eine nationale Identität zu begründen.²⁴⁰ Wilkendorf beschrieb außerdem, dass der Betrachter der Kunstwerke sich mit diesen einfach identifizieren könne, auch wenn er kein Kunstkenner sei. Denn die Kunst Thomas wirke unverfälscht und sei deshalb leicht rezipierbar. Darauf aufbauend zog Wilkendorf das Fazit, dass die Kunst Thomas durch ein unbewusstes Kunstgefühl wahrgenommen werden könne. Das Erkennen der Kunst mithilfe des Unbewussten führe zu einem Gemeinschaftsgefühl. Auch das war ein zentrales Anliegen der Nationalsozialisten.²⁴¹

Die von Wilkendorf aufgezählten Werte des deutschen Volkstums fanden sich neben der Landschaftsmalerei auch in der traditionellen Genremalerei. Rund ein Viertel der in den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ seit 1937 gezeigten Werke hatte das bäuerliche Milieu zum Motiv. Die in diesen Werken dargestellten einfachen Lebensverhältnisse spiegelten den Kern der nationalsozialistischen Volkstumspolitik wider. Bemerkenswert ist daran, dass Ende der 1930er Jahre im stark industrialisierten Deutschland die in der Landwirtschaft beschäftigten Menschen nur noch ein Viertel der Erwerbstätigen ausmachte. Es handelte sich also um eine klare Überrepräsentation des Genres des bäuerlichen Lebens in diesen Ausstellungen. „Und auffällig ist dabei, dass sie [solche Bilder] eben gerade nicht das moderne, industrialisierte Deutschland zeigen, sondern eine vorindustrielle Agrargesellschaft.“²⁴²

Karlwerner Klüber, ein „Berufssippenforscher“²⁴³ aus St. Blasien im Schwarzwald, bewertete 1939 die Malerei Thomas in diesem Zusammenhang folgendermaßen: „Die Ahnentafel des Altmeisters baut sich einheitlich auf, daß wir aus ihr nunmehr das Urdeutsche in Hans Thomas Malerei klar erkennen, seine Annäherung, seinen Hang zum mystischen Landschaftserlebnis, seine bauernstarke, volksnahe Darstellungsart. Blut und Boden waren die Quellen seines Schaffens.“²⁴⁴

²³⁹ LA-BW, GLA 441–3 830, Beiheft des Ministeriums des Kultus und Unterrichts zu Hans Thoma Wanderausstellung „Bilderschau für Jugend und Volk“, o. D. (ca. 1936), S. 6.

²⁴⁰ Vgl. VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 39.

²⁴¹ Vgl. VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 29f.

²⁴² Vgl. VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 30. Zur Anzahl der Erwerbstätigen in der Landwirtschaft siehe Statistisches Bundesamt Wiesbaden (Hg.), Bevölkerung, S. 142.

²⁴³ Berufssippenforscher war die nationalsozialistische Bezeichnung für einen hauptberuflichen Genealogen. Diese erforschten die Verwandtschaftsverhältnisse der Menschen im Sinne der nationalsozialistischen Rassen-theorie, um arische Abstammungsnachweise und Ahnentafeln zu erstellen. Ihre zentrale Stelle war das Reichssippenamt in Berlin, vgl. ZENTNER/BEDÜRFTIG, Sippenkunde, S. 540.

²⁴⁴ KLÜBER, Heimat, S. 23.

Er erklärte, dass Thomas „urdeutsche“ Malerei auf seine Vorfahren zurückzuführen sei. Bedeutender war jedoch, welche Sujets er in Thomas Werken identifizierte. Neben den Naturmotiven, die ab Mitte der 1870er Jahre mystische Anklänge hatten, und Thomas „Naturnähe“ belegten, waren dies bäuerliche Szenen, die eine Klassifizierung von Thomas Kunst als „volksnah“ ermöglichten. Laut Klüber lagen die Wurzeln von Thomas Bildgestaltung in „Blut und Boden“ – also ein klarer Bezug zur nationalsozialistischen „Blut-und-Boden-Ideologie“. Diese Ideologie wurde vom badischen Kultusministerium als das Fundament des nationalsozialistischen Staates angesehen und dort mit der „Naturverbundenheit des deutschen Volkes“ begründet.²⁴⁵ Die Gleichsetzung der – als volks- und naturnah bezeichneten Werke Thomas – mit dieser agrarpolitischen Ideologie war ein weiterer Grund für dessen Instrumentalisierung. Dabei wurde das Bauerntum als Grundlage, im nationalsozialistischen Sprachgebrauch als „Blutquell“, für einen gesunden Staat angesehen. Die Voraussetzungen dafür bildeten das „Blut“ der einheitlichen „Rasse“, also der „arischen Individuen“ und der „eigene Boden“ der Bauern.²⁴⁶ Dieses gesunde Blut der Rasse war ein Teilaspekt der nationalsozialistischen Rassenhygiene. Laut dieser Doktrin war nicht nur die Kunst der Avantgarde krank, sondern auch das deutsche Volk verschiedenen Krankheiten ausgesetzt und sollte mithilfe der Kunst Hans Thomas gesunden. Denn eine gesunde Kunst war laut Hitler essenziell für den kulturellen Gesundheitszustand einer Nation, spiegelte sie doch dessen Lebenskraft und Stärke wider.²⁴⁷

Hier zeigte sich die Vermischung von rassehygienischen und kulturhygienischen Ansätzen, die sich – laut den Nationalsozialisten – in der Kunst Thomas wiederfanden. So erschien in der Zeitschrift „Medizinische Mitteilungen“, einem Periodikum der Medizinisch Wissenschaftlichen Abteilung des Pharmaunternehmens Schering AG, im Juni 1934 ein Artikel mit dem Titel „Hans Thoma und die Kulturhygiene“. Alfons Fischer²⁴⁸, Arzt und Autor des Artikels, wirkte schon im Kaiserreich auf dem Gebiet der Sozialhygiene. Fischer beabsichtigte die Sozialhygiene in eine Kulturhygiene zu übertragen. Nach der „Machtergreifung“ 1933 wurde er allerdings aus all seinen Ämtern entfernt.²⁴⁹ Fischer schrieb über die Ernennung Thomas zum Dr. h. c. der medizinischen Fakultät der Universität Berlin: „Die Fakultät hatte erkannt, daß der große Maler mit seinen gemütvollen Schöpfungen wie wenige andere die deutsche Volksseele in weitestem Umfang erfreut, mithin gekräftigt und gesunderhalten hat. Solche Kunstleistungen müssen ohne Zweifel als kulturhygienische Taten, die hoher Auszeichnung würdig sind, bewertet werden.“²⁵⁰ Fischer behauptete, dass die Betrachtung von Thomas Werken Freude aus-

²⁴⁵ Vgl. ENGEHAUSEN, Ministerium, S. 396.

²⁴⁶ HEIDTMANN, Blut und Boden, S. 80.

²⁴⁷ Vgl. VAN DYKE, Franz Radziwill, S. 1.

²⁴⁸ Alfons Fischer (1873–1936), Mediziner, Sozialhygieniker und Gesundheitspolitiker, vgl. THOMANN, Sozialhygieniker; STÜRZBECHER, Fischer.

²⁴⁹ Vgl. STÜRZBECHER, Fischer.

²⁵⁰ FISCHER, Kulturhygiene, S. 199.

löse, und deshalb den Körper gesunden lasse. Dieser kulturhygienische Ansatz Fischers entspricht den nationalsozialistischen Vorstellungen der Kulturhygiene. Ein gesundes und kräftiges Volk war ganz im Sinne der nationalsozialistischen Machthaber, war es doch die Voraussetzung für Wehrhaftigkeit und Kampfkraft und zeigte auch die „rassische“ Überlegenheit des „Herrenmenschen“ gegenüber anderen Völkern. Zu dieser Form der Volksgesundheit sollte Thomas Kunst beitragen.

Neben der Verknüpfung von kultur- und rassehygienischen Aspekten mit Thomas Werk bot das Sujet des einfachen bäuerlichen Lebens einen weiteren Ansatzpunkt für Thomas Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten. Nach der nationalsozialistischen Ideologie sollten mithilfe der wiederkehrenden Verwendung traditioneller Bildgattungen universelle und primitive Legenden des Völkischen geschaffen werden. Die Darstellung nostalgischer Szenen sollte identitätsstiftend wirken, und von der Trivialität der Illustrationen erhoffte man sich, das Unbewusste des deutschen Volkes zu beeinflussen. Mit der Definition eines bodenständigen „bäuerlichen“ Deutschtums wurde versucht, eine Ersatzreligion anstelle des Christentums zu implementieren.²⁵¹ Die Kunst Thomas, die das abbildete, was in der nationalsozialistischen Ideologie einem einfachen traditionellen Leben entsprach, sollte somit die Identifikation mit der nationalsozialistischen Weltanschauung ermöglichen und eine Gruppenidentität fördern. Darüber hinaus hatte die nationalsozialistische Kunstpolitik zum Ziel, sich von anderen Nationen klar abzugrenzen. Diese Grundgedanken finden sich auch in der Denkschrift Fritz Wilkendorfs vom Januar 1936 über die große Wanderausstellung, die „Bilderschau für Jugend und Volk“. Wilkendorf erklärte hier die Ziele dieser Ausstellung: „Nach dem Erleben des Wunders unserer Volkswerdung ist es notwendig geworden, auch die seelische Erziehung der Volksgenossen durch die Kunst in Angriff zu nehmen. Denn ein Volk ohne Kunst gleicht einem Menschen ohne Seele; Rasse und Seele aber sind die Grundlagen des Volkstums. Seine Erscheinungsform, seine Innerlichkeit finden die erhabenste völkische Prägung in unserer arteigenen Kunst.“²⁵² Wilkendorf bezeichnete „arteigene Kunst“ als die Grundlage des Volkstums. Sie war somit essenziell für die Eigenschaften eines Volkes und diente damit als Distinktionsmerkmal gegenüber anderen Völkern beziehungsweise „Rassen“. Die Kunst Thomas schien prädestiniert dafür, diese als genuin deutsch bezeichneten Merkmale aufzuzeigen, stellten seine Werke doch die deutsche Landschaft und das deutsche traditionelle bäuerliche Leben in eindrucksvoller Weise dar. Auch war seine Kunst frei von französischen Einflüssen!

In seiner Denkschrift betonte Wilkendorf, dass es nach der „Machtergreifung“ Hitlers zu einer Erziehung sowie einer Prägung der Volksgenossen durch die Kunst kommen müsse. Diese Aussage war völlig im Einklang mit der Parteilinie.

²⁵¹ VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 30 ff.

²⁵² LA-BW, GLA 441–3 830, Denkschrift Fritz Wilkendorfs zur Wanderausstellung „Bilderschau für Jugend und Volk“, Januar 1936.

So hatte Hitler auf einer Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935 verkündet: „Wir werden die Künstler entdecken und fördern, die dem Staat des Deutschen Volkes den kulturellen Stempel der germanischen Rasse als ein zeitlos gültigen aufzuprägen vermögen.“²⁵³ Die Kunst sollte damit die Grundlage des „Tausendjährigen Reiches“ auf kultureller Ebene bilden.²⁵⁴ Dass auch Thomas Kunst dazu zählte, wird aus einem Artikel im Berliner Lokalanzeiger vom Juli 1939 deutlich. In einem Artikel über „Die Olympiade der deutschen Kunst“, einer großen Kunstaussstellung in München, wurde Thoma „als einer der großen Ahnherren am Beginne einer neuen Zeit“ bezeichnet, was noch einmal die Position Thomas als bedeutendem Vertreter der „Deutschen Kunst“ auch auf Reichsebene verdeutlichte.²⁵⁵

Die Verehrung der „deutschen Kunst“ und „deutscher Künstler“ durch die Nationalsozialisten war ein wesentlicher Bestandteil der Kunstideologie, ebenso wie die vehemente Ablehnung der Kunst der Avantgarde.²⁵⁶ Denn die Verdrängung, Abwertung und Zerstörung der künstlerischen Moderne war ein zentrales Ziel der NS-Kulturpolitik.²⁵⁷

Als Fazit lässt sich festhalten, dass verschiedene Faktoren die Vereinnahmung von Thomas Kunst durch die neuen Machthaber ermöglichten. Erstens wurde sein antimoderner Kunststil als das „Urdeutsche“ in der Kunst ausgelegt. Zweitens bemühten sich die Nationalsozialisten, mithilfe seiner naturnahen und das vorindustrielle bäuerliche Leben darstellenden Kunst eine nationale Identität mit starkem Bindungscharakter an das Regime zu schaffen. Drittens ließen sich aus Thomas Kunst auch Berührungspunkte mit der Blut-und-Boden-Ideologie sowie der Rassen- und Kulturhygiene ableiten. Viertens versuchten die Nationalsozialisten, mithilfe der Kunst eine Art Ersatzreligion in Opposition zum Christentum zu erschaffen. Als Grundlage dieser neuen Religion sollte das von Thoma vielfach dargestellte „bäuerliche Deutschtum“ dienen. Neben diesen integrativen Faktoren spielte die Kunst auch eine Rolle als Distinktionsmerkmal gegenüber anderen Nationen. Die vermeintliche deutsche Reinheit von Thomas Kunst passte ideal in den Interpretationsrahmen der nationalsozialistischen Differenzierungspolitik. Damit war Hans Thoma die ideale Projektionsfläche für eine nationalsozialistische Kunstideologie. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Nationalsozialisten Thoma 1939 zum Ahnherrn einer neuen Zeit emporhoben.

²⁵³ HITLER, Kulturtagung, S. 34.

²⁵⁴ VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 29.

²⁵⁵ Berliner Lokal-Anzeiger, Jg. 1939 Nr. 169 vom 16.7.1939, 1. Beiblatt.

²⁵⁶ So interpretierte beispielsweise Sophie Bergman-Küchler in ihrem Artikel in der Reihe *Badische Köpfe* 1935 Thomas Werk: „Neben dieser ausgesprochenen Volksverbundenheit leben in Hans Thomas Kunst alle Merkmale deutschen Wesen wieder auf: Natur- und Heimatliebe, Klarheit, hohes handwerkliches Können, starke Sittlichkeit, Phantasie und Humor, während daneben die sogenannte „moderne“ Kunst sich mit allem Gegenteiligen als hohe Kunst brüstete“, BERGMAN-KÜCHLER, Maler, S. 230. Vgl. auch VAN DEN BERG, Abrichtung, S. 26.

²⁵⁷ Vgl. STEBER, Gleichgewicht, S. 148.

3.2 Deutsche Kulturpolitik am Oberrhein – Baden als Mustergau

Die badischen Nationalsozialisten hatten sich zum Ziel gesetzt, das Land durch die Kulturförderung, also die finanzielle Unterstützung von Museen, Kunsthallen und Kunstschaaffenden, zum kulturellen Mustergau des Reiches zu entwickeln. Hans Thoma stellte für die badischen Nationalsozialisten den idealen Bezugspunkt dieser neu ausgerichteten Kulturpolitik dar, war er doch einer der renommiertesten badischen Künstler, deutschlandweit bekannt und verkörperte die Kunstideale des Nationalsozialismus in eindrucklicher Weise.

Eine Schwierigkeit in Baden war, dass es zwar durchaus industrielle Zentren – wie zum Beispiel in Mannheim, im Wiesental und in Karlsruhe – gab, dass aber nach dem Ersten Weltkrieg die Region unter der Grenzlage und der entmilitarisierten Zone entlang des Rheins litt, was die Abwanderung und die fehlende Neuansiedlung von Industriebetrieben bedingte. Daher befand sich das Land vor der kommissarischen „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten Anfang März 1933 in einer wirtschaftlich geschwächten Lage. Aus diesem Grund konzentrierte sich Robert Wagner,²⁵⁸ Gauleiter von Baden und ab dem 5. Mai 1933 auch Reichsstatthalter, auf die Kultur, um seinen Machtanspruch zu festigen.²⁵⁹ Das Ziel war die Erschaffung eines kulturellen Mustergaus.²⁶⁰

Der am 13. Oktober 1895 geborene Wagner hatte am Ersten Weltkrieg als Leutnant teilgenommen und zählte zu den Beteiligten des gescheiterten Hitler-Ludendorff Putsches am 9. November 1923 in München. Deshalb hatte er während des „Dritten Reiches“ einen unmittelbaren Zugang zu Hitler. Mit seiner Brutalität und Skrupellosigkeit sowie seinen Führungsqualitäten und seinem Organisationstalent gelang Wagner der Aufstieg zur unumstrittenen Führungsfigur der badischen Nationalsozialisten.²⁶¹

Die Nationalsozialisten unter Wagner verfolgten mit ihrer Kulturpolitik am Oberrhein und in Baden gleich mehrere innen- und außenpolitische Ziele. Eines der innenpolitischen Ziele war, die Unabhängigkeit vom Gau Württemberg-Hohenzollern beziehungsweise dem Land Württemberg zu bewahren und sich damit als Machtfaktor im „Dritten Reich“ zu etablieren und dem eigenen Bedeutungsverlust entgegenzuwirken.²⁶² Grundsätzlich sahen sich die Gaue als wichtige und eigenständige Instanzen in der NS-Kulturpolitik.²⁶³ Auch setzten die Nationalsozialisten bei der Machtübernahme bewusst auf die Gleichschaltung des Kulturbereichs auf regionaler Ebene. Das Bürgertum sollte mithilfe der Kulturpolitik

²⁵⁸ Zu Wagners Biographie siehe SYRÉ, Robert Wagner.

²⁵⁹ Vgl. SYRÉ, Robert Wagner, S. 747–753.

²⁶⁰ Vgl. SYRÉ, Robert Wagner, S. 752f.

²⁶¹ Vgl. SYRÉ, Robert Wagner, S. 733–736 und S. 739–741.

²⁶² Siehe dazu ausführlicher die Blog-Beiträge von ENGEHAUSEN, Warum Baden und Württemberg nicht vereinigt werden dürfen; und SOWADE, Württemberg (Links siehe Literaturverzeichnis); siehe auch ENGEHAUSEN, Ministerium, S. 398.

²⁶³ Vgl. STEBER, Gleichgewicht, S. 141, 147.



Abb. 9: Ab Mai 1933 war Robert Wagner Reichsstatthalter in Baden und ab Juni 1940 Chef der Zivilverwaltung im Elsass. (UB Heidelberg, H 471–8, Straßburger Monatshefte 4, 1940)

vom neuen Regime zu überzeugt werden. Außerdem wurde versucht, die Arbeiterschaft, die durch das Verbot von Gewerkschaften und Vereinen ihrer politische Heimat verloren hatte, in diesen scheinbar apolitischen Sektor einzubinden. Somit hofften die neuen Machthaber, mit der Kulturpolitik sowohl das Bürgertum als auch die Arbeiter in ihrem Sinne beeinflussen und vereinnahmen zu können.²⁶⁴ Ein willkommener Nebeneffekt dieser Kulturpolitik war, dass sie auf die regionalen Empfindlichkeiten einging und der Bevölkerung suggerierte, dass ihre Wünsche in Karlsruhe ernst genommen wurden. Die Gaukulturpolitik war somit ein Instrument zur Herrschaftslegitimation und Herrschaftssicherung des Nationalsozialis-

²⁶⁴ Vgl. STEBER, Gleichgewicht, 142.

mus in Baden. Zudem versuchten die einzelnen Gaue mithilfe ihrer Kulturpolitik, die Gunst Adolf Hitlers zu gewinnen.²⁶⁵

Neben diesen innenpolitischen gab es auch außenpolitische Ziele, die mit Hilfe der Kulturpolitik erreicht werden sollten. Hier stand an erster Stelle das Bestreben, mit dem neu zu erschaffenden kulturellen Mustergau nach Frankreich auszustrahlen, um zum einen die kulturelle Oberherrschaft über die Region zu sichern und zum anderen die – zu diesem Zeitpunkt noch unspezifischen – Pläne einer zukünftigen „Re-Germanisierung“ des ganzen Oberrheingebietes zu forcieren.²⁶⁶ Diese Art des Revanchismus war jedoch nicht nur bei den Nationalsozialisten verbreitet. Die landeskundliche Forschung in Deutschland hatte bereits nach dem Ersten Weltkrieg die kulturelle, räumliche und geschichtliche Zusammengehörigkeit des Oberrheins betont und bezweckte mit der Betonung dieser vermeintlichen Einheit den Gebietsanspruch Deutschlands auf das Elsass abzusichern.²⁶⁷ Der hier verwendete Begriff „Oberrhein“ als Raumbezeichnung ist jedoch sehr abstrakt und stellt häufig einen ideologisch überformten Terminus dar. Auf welche Gebiete sich die nationalsozialistische Definition dieser Region bezog, lässt sich jedoch aus einer Akte des badischen Kultusministeriums von 1935/1936 schließen. Nachdem auf Vermittlung der Reichsschrifttumskammer²⁶⁸ ein amerikanischer Gönner die Stiftung eines Literatur- und Kunstpreises vorgeschlagen hatte, entbrannte eine Debatte um die genaue Bezeichnung des Stiftungsraumes. Schließlich unterbreitete Karl Asal²⁶⁹, Ministerialrat im badischen Kultusministerium, dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer zwei Vorschläge, zum einen „deutsche Schweiz, Elsass und Baden“, zum anderen „alemannische Grenzlandschaft“.²⁷⁰ Die Nationalsozialisten definierten die Oberrheinregion als alemannische Grenzlandschaft, die

²⁶⁵ Vgl. STEBER, Gleichgewicht, S. 143.

²⁶⁶ So bezeichnete Hitler Frankreich in seinem Werk „Mein Kampf“ als „unerbittlichen Todfeind des deutschen Volkes“, HITLER, Mein Kampf, S. 1573. Im Weiteren schrieb er über die Rückgewinnung der nach dem Ersten Weltkrieg verlorenen Gebiete, die nach einer innenpolitischen und außenpolitischen Konsolidierung erfolgen sollte: „Was uns heute leiten muß, ist immer wieder die grundlegende Einsicht, daß die Wiedergewinnung verlорener Gebiete eines Reiches in erster Linie die Frage der Wiedergewinnung der politischen Unabhängigkeit und Macht des Mutterlandes ist.“, HITLER, Mein Kampf, S. 1597. Mit der Aussage „Darüber muß man sich doch wohl klar sein, daß die Wiedergewinnung der verlorenen Gebiete nicht durch feierliche Anrufung des lieben Herrgotts erfolgt oder durch fromme Hoffnung auf einen Völkerbund, sondern nur durch Waffengewalt.“, bezog sich Hitler zwar auf die Südtiroler Frage, jedoch ist diese Äußerung auch allgemein für alle verlorenen Gebiete zu verstehen, HITLER, Mein Kampf, S. 1591.

²⁶⁷ Vgl. KRIMM, Einführung, S. 10.

²⁶⁸ Die Reichsschrifttumskammer war eine Institution der Kontrolle und Manipulation. Sie überwachte die gesamte nichtperiodische Literatur, ihre Herstellung, Vermittlung und den Vertrieb im „Dritten Reich“. Ohne eine Mitgliedschaft konnte ein Schriftsteller seinen Beruf nicht ausüben, vgl. OBENAU, Reichsschrifttumskammer.

²⁶⁹ Karl Asal (1889–1984), Ministerialrat und Abteilungsleiter „Künste und Kultus“ im badischen Kultusministerium, vgl. ENGEHAUSEN, Ministerium, S. 331, 359, 396 f., 432 f.

²⁷⁰ LA-BW, GLA 235 7923, Schreiben des Ministerialrats Dr. Asal an den Herrn Präsidenten der Reichsschrifttumskammer vom 11.3.1936.

dabei die Gebiete der deutschsprachigen Schweiz, das Elsass und Baden umfasste. So ist es nicht verwunderlich, dass die Reichsschrifttumskammer den Preis, der durch die Universität Freiburg verliehen wurde, nach dem im Jahr 1318 in Straßburg geborenen deutschen Baumeister und Steinmetz Erwin von Steinbach benannte, um an das zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation gehörende Elsass des Mittelalters anzuknüpfen.²⁷¹ Somit erfüllte der Erwin-von-Steinbach-Preis durch seine geografische Einordnung eine wichtige Funktion für die Nationalsozialisten, unterstrich er doch den kulturellen Führungsanspruch in der Oberrheinregion. Aus diesem Grund sollten auch bewusst schweizerische, deutsche und im ehemaligen Reichsland Elsass-Lothringen geborene und wohnhafte Persönlichkeiten mit diesem Preis ausgezeichnet werden.²⁷²

Dieser regionale Führungsanspruch im Kultursektor lag auch im Interesse des badischen Kultusministers.²⁷³ Der am 6. August 1899 in Offenburg geborene Otto Wacker²⁷⁴ gehörte zum inneren Machtzirkel des neuen Regimes in Baden. Er hatte wie Wagner am Ersten Weltkrieg teilgenommen und danach Architektur bis zur Diplom-Vorprüfung studiert. Nach einem Fachwechsel widmete er sich der Neuen Deutschen Literaturgeschichte, Germanischen Philologie und Kunstgeschichte. Wacker wurde im April 1928 in Freiburg im Breisgau zum Doktor der Philosophie im Fach Germanistik promoviert.²⁷⁵ Bereits am 1. April, wenige Tage vor seinem Studienabschluss, trat er die Stelle des Hauptschriftleiters der NSDAP-Zeitung „Der Führer“ an. Zusätzlich leitete er von 1931 bis 1933 die Pressestelle der NSDAP im Gau Baden.

Am 11. März 1933 ernannte Wagner Otto Wacker zum kommissarischen Kultusminister.²⁷⁶ Am 6. Mai 1933 wurde Wacker badischer Minister des Kultus und des Unterrichts sowie auch Justizminister und übte dieses Amt bis zur „Verreichlichung“²⁷⁷ der Justiz Ende 1934 aus.²⁷⁸ Minister des Kultus und des Unterrichts

²⁷¹ LA-BW, GLA 235 7923, Schreiben des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer an den Rektor der Universität Freiburg vom 27.8.1935.

²⁷² Zumindest legt eine der Akte beigelegte Liste diese Vermutung nahe, die in: „Badener, In Baden Schaffende Nichtbadener, Schweiz, Elsaß-Lothringen“ unterteilt ist, LA-BW, GLA 235 7923, Liste der für den Preis vorgeschlagenen Personen, o. D.

²⁷³ Für umfangreichere Informationen über das badische Kultusministerium siehe ENGEHAUSEN, Ministerium, S. 313–433.

²⁷⁴ Otto Wacker (1899–1940), vgl. SCHRECKE, Heimaterde.

²⁷⁵ Allerdings kam es zwischen den beiden Prüfern von Wackers Dissertation zu heftigen Auseinandersetzungen über die wissenschaftliche Qualität dieser Arbeit. „Professor Wilhelm hatte sich anfänglich scharf gegen die Annahme der Dissertation Wackers gewandt, da dieser nach Jahren des Studierens offensichtlich nicht einmal die Grundzüge wissenschaftlichen Arbeitens beherrschte.“, SCHRECKE, Heimaterde, S. 707 f.

²⁷⁶ Vgl. ZUSCHLAG, Kunstverein, S. 191.

²⁷⁷ Die „Verreichlichung der Justiz“ bezeichnet den Vorgang der Auflösung föderaler Justizstrukturen im „Dritten Reich“ und damit eine Zentralisierung der Justizverwaltung beim Reichsministerium der Justiz in Berlin, die Justizbehörden dienten fortan nur noch als vollziehende Behörden, siehe auch ZENTNER/BEDÜRFTIG, Verreichlichung, S. 602.

²⁷⁸ Vgl. SCHRECKE, Heimaterde, S. 712.



Abb. 10: Otto Wacker war von Mai 1933 bis zu seinem Tod im Februar 1940 badischer Minister des Kultus und des Unterrichts. (Foto: Familienbesitz)

blieb er bis zu seinem Tod im Februar 1940. Von 1937 bis 1939 war er außerdem Leiter im Amt Wissenschaft des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung.²⁷⁹ Wacker sah, wie er im Dezember 1935 auf einer Festsitzung der Badischen Historischen Kommission erklärte, das Oberreingebiet als eine durch seine geographischen Strukturen gebildete, geschichtliche und kulturelle Einheit an.²⁸⁰ Asal erinnerte sich 1975 in einer Niederschrift über sein Leben, wie

²⁷⁹ Vgl. SCHRECKE, *Heimaterde*, S. 724, 729.

²⁸⁰ „Das Oberreingebiet war geschichtlich und kulturell immer eine Einheit, wie es durch die Natur geographisch als Einheit geformt worden ist.“, WACKER, *Festsitzung*, S. 521.

diese Einheit in Wackers Vorstellungen erreicht werden sollte.²⁸¹ So war für diesen „ein weiteres wichtiges Anliegen [...] der geistige Brückenbau zum Elsaß“.²⁸² Diesen „geistigen Brückenbau“ strebten Wacker und sein Ministerium auch mit der Stiftung der Hans-Thoma-Plakette an, die erstmals zum 100. Geburtstag des Malers 1939 verliehen werden sollte. Es war geplant, die Plakette ebenfalls länderübergreifend zu verleihen „an Männer, die sich Verdienste um die deutsche Kunst am Oberrhein erworben haben“, also auch an Personen aus dem Elsaß oder der Schweiz.²⁸³ Benannt war sie nach Hans Thoma, weil die Nationalsozialisten ihn als einen der bedeutendsten Künstler der Oberrheinregion ansahen, da sein Werk ihren Vorstellungen von „Deutscher Kunst“ entsprach. Zu diesen grenzübergreifenden Preisen und Plaketten gehörte auch der 1935 gestiftete Hebel-Preis.²⁸⁴

Diese Preise machten jedoch nur einen Teil der Kulturoffensive aus. So veranstaltete die Gauleitung ein „Thoma-Jahr“ mit Ausstellungen und Feierlichkeiten in Karlsruhe und Bernau, das zahlreiche Besucher aus dem benachbarten Ausland anlocken sollte. Die Nationalsozialisten beabsichtigten mit Thomas Kunstwerken, die Besucher für ihre Ideologie zu gewinnen.²⁸⁵ Hinzu kamen weitere kulturpolitischen Maßnahmen, wie beispielsweise die sogenannten Volksbüchereien, die im „Kampf“ um die deutsche Muttersprache und das Deutschtum an den Grenzen zum Elsaß und der Schweiz eingerichtet wurden.²⁸⁶ Auch die „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“, wurde in diese Kulturoffensive eingebunden. Hier wurden häufig länderübergreifende Aufsätze, wie beispielsweise die „Studien zur Geschichte des Hochstifts Hohenburg im Elsaß während des Hochmittelalters“

²⁸¹ Zwar ist bei dieser Aussage eines Zeitzeugen zu beachten, dass eine solche Erinnerung keine Abbildung der Realität ist, sondern vielmehr eine gefilterte Interpretation der Vergangenheit darstellt. In diesem Fall fügt sich die Aussage Asals jedoch kongruent in das Geschichtsbild jener Zeit ein, vgl. WELZER, Interview, S. 248. Zur weiteren Vertiefung der Problematik in Bezug auf die Zeitzeugenforschung, vgl. WELZER, Interview, S. 247–260.

²⁸² LA-BW, GLA 65 11920, Ausschnitte aus meinem unter 5 Regierungen verbrachten Leben von Karl Asal, April 1975, S. 19.

²⁸³ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums, Betreff Verleihung der Hans Thoma-Plakette vom 30.8.1939.

²⁸⁴ So beabsichtigten die Nationalsozialisten auch mit diesem Preis eine sprachlich-kulturelle Einheit des oberrheinischen Raumes zu beschwören und sich damit der Herrschaft über diese Region zu bemächtigen, vgl. BOSCH, Johann Peter Hebel-Preis, S. VIII–XIII.

²⁸⁵ Vgl. THAMER, Heilsversprechen, S. 276 f.; vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 37.

²⁸⁶ So heißt es in einer von den Gau- und staatlichen Landesstellen für das Volksbüchereiwesen herausgegebenen Richtlinien: „Es ist gelungen, den „Grenzbüchereidienst“ EV. Berlin zu gewinnen, dass er beim Aufbau von zehn Volksbüchereien in Städten an der elsässischen und schweizer Grenze, die noch keine Volksbücherei besitzen, Hilfe leistet. Es geht hier um Fragen des Deutschtums und der deutschen Muttersprache in ihrer Auswirkung in die deutschen Sprachgebiete jenseits der Reichsgrenzen. Um die deutsche Muttersprache wird im Elsaß ein verzweifelter Kampf geführt und die deutsche Schweiz ist durch die Hetze und das Schrifttum der Emigranten verseucht und deutschfeindlich gemacht worden.“, Gauschulungsamt der N.S.D.A.P. und D.A.F. Abteilung Volksbüchereien, Richtlinien für den Aufbau der Volksbüchereien in Baden, hg. von Gau- und staatliche Landesstellen für das Volksbüchereiwesen in Baden, Karlsruhe 1935, S. 17.

publiziert.²⁸⁷ Mit diesen zahlreichen Maßnahmen strebten Wagner und Wacker, eine Vorreiterrolle Badens in der Kulturpolitik des Reiches an.²⁸⁸ Doch neben diesen offensiv betriebenen Zielsetzungen dieser Kulturpolitik gab es auch noch eine weitere: Die grenznahen Gebiete sollten gegen die kulturellen und wirtschaftlichen Einflüsse Frankreichs geschützt werden.

Im Sommer 1940 waren diese Ziele endlich erreicht. Die Nationalsozialisten hatten erfolgreich die Herrschaft erlangt und konnten das Oberrheingebiet nach ihren Vorstellungen gestalten. Wagner war noch vor dem Ende des Frankreichfeldzuges und der darauffolgenden französischen Niederlage im Juni 1940 von Hitler zum Chef der Zivilverwaltung des Elsass ernannt worden.²⁸⁹ Im Zuge seines neu hinzugewonnenen Einflussbereiches verortete er im August in einem Geleitwort zum neuen Band der Straßburger Monatshefte die vorerst verdeckt annektierte Region eindeutig im deutschen Herrschaftsgebiet.²⁹⁰

Wagner erhielt im Anschluss an die „Eroberung“ die Aufgabe, das Elsass und seine „rassisch wertvollen“ Bewohner wieder in das Reich einzugliedern.²⁹¹ Er beabsichtigte aus dem deutschen Land Baden und den beiden Départements Haut-Rhin und Bas-Rhin eine Verwaltungseinheit zu bilden. Der neue Gau Baden-Elsass stellte jedoch nur den Vorläufer eines von ihm avisierten Reichslandes „Oberrhein“ dar.²⁹² In Wagners Vorstellungen sollte der neu geschaffene Muster-gau die Macht des Reiches im Westen verdeutlichen und als leuchtendes Beispiel der nationalsozialistischen Idee und seiner Ideale nach Frankreich ausstrahlen.²⁹³ Dabei spielte auch das Sendungsbewusstsein der nationalsozialistischen Ideologie eine Rolle, mit der die Nationalsozialisten hofften, die französische Bevölkerung für die neue Weltanschauung gewinnen zu können.²⁹⁴

Zunächst jedoch musste das Elsass auf die deutsche und vor allem nationalsozialistische Parteilinie gebracht werden. Deshalb wurde eine schnelle sprachliche und kulturelle Vereinigung mit Baden angestrebt. Daher zog als erste Behörde des Landes Baden das Kultusministerium von Karlsruhe nach Straßburg um.²⁹⁵ Außerdem wurden die Archive und Museen beider Länder organisatorisch zusammengeführt und erhielten jeweils einen „oberrheinischen“ Generaldirektor. Für die

²⁸⁷ Vgl. BÜTTNER, Studien.

²⁸⁸ Vgl. SOLTANI, Hans Adolf Bühler, S. 87.

²⁸⁹ Vgl. SYRÉ, Robert Wagner, S. 762.

²⁹⁰ Vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 26f. „Seit vielen Jahrhunderten ist es die Forderung Frankreichs, das Elsaß als ein angeblich französisches Land zu besitzen. Diese Forderung ist völlig unbegründet. Das Elsaß ist urdeutsches Land. Seine Menschen sind deutscher Herkunft, sie gehören rassisch zum deutschen Volk und sind von ganz anderer Art als diese Franzosen.“, WAGNER, Zum Geleit, S. 1.

²⁹¹ SYRÉ, Robert Wagner, S. 763 f.

²⁹² Vgl. KRIMM, Einführung, S. 10.

²⁹³ Vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 31.

²⁹⁴ Vgl. THAMER, Heilsversprechen, S. 276 f.

²⁹⁵ Vgl. KRIMM, Einführung, S. 11; vgl. ENZENAUER, Elsaß, S. 15 f.



Abb. 11: Kurt Martin war von 1934 bis 1956 Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. (Stadtarchiv Karlsruhe 8/PBS oIII 503)

Museen war dies Kurt Martin, der zuvor schon Leiter der Karlsruher Kunsthalle war und nun beide Ämter in Personalunion führte.²⁹⁶

Festzuhalten bleibt, dass mit der Erschaffung des kulturellen Mustergaus Baden die Autonomie gegenüber dem Land Württemberg abgesichert und die Einbindung breiter Bevölkerungsschichten erreicht werden sollte. Aus diesem Grund war die politische Elite des Gaues Baden auf eine Symbolpolitik angewiesen, zu der auch die Verehrung Thomas zählte, um die Bevölkerung für die NS-Ideologie zu gewinnen. Die Gaukulturpolitik diene damit der Herrschaftslegitimation und Herrschaftssicherung der Nationalsozialisten. Nach außen sollte sie in das benachbarte Elsass und die deutschsprachige Schweiz hineinreichen, aber auch französische Einflüsse abwehren. Zusätzlich sollte die Kulturpolitik die kulturelle Vormachtstellung am Oberrheingebiet stützen und somit als Grundlage der zukünftigen „Re-Germanisierung“ der im Ersten Weltkrieg verlorenen Gebiete dienen. Die ge-

²⁹⁶ Kurt Martin (1899–1975), vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 71. – Zu weiteren kulturellen Anbindungsmaßnahmen gehörten beispielsweise die Oberrheinischen Kulturtag, die vom 14. bis zum 19. November 1940 in Straßburg abgehalten wurden, vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 32.

stifteten Preise, zu denen auch die Hans-Thoma-Plakette gehörte, waren Beispiele dieser teilweise aggressiven Kulturpolitik. Wie wichtig den Nationalsozialisten diese Vormachtstellung war, zeigte sich in dem Wunsch nach einer schnellen politischen und kulturellen Integration des Elsass in das Deutsche Reich im Verlauf des Zweiten Weltkriegs, die von Adolf Hitler mit allen Mitteln gefordert wurde.

3.3 Die Instrumentalisierung des 100. Geburtstages

Die Kunstaussstellungen

Die Verehrung und Vereinnahmung Thomas, die im Nationalsozialismus noch einmal eine deutliche Steigerung erfuhr, erreichte mit den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Malers 1939 ihren Höhepunkt. So veranstaltete das Kupferstichkabinett in Berlin zu diesem Jubiläum eine Ausstellung der graphischen Arbeiten Thomas.²⁹⁷ Auch im badischen Raum waren diverse Feierlichkeiten vorgesehen: So sollte es in Freiburg am 2. Oktober eine Festveranstaltung mit Ansprache geben sowie zwei Vorträge über den Maler, organisiert von der „Badischen Heimat“ und der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft.²⁹⁸ Auch die Stadt Konstanz plante eine Ausstellung über Thoma, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass sie Leihgaben aus der Kunsthalle Karlsruhe erhalten werde.²⁹⁹ Im Gegensatz dazu verzichtete die Stadt Mannheim zwar auf eine größere Ausstellung, aus Rücksicht auf die Veranstaltungen in Karlsruhe, beabsichtigte jedoch eine kleine Bilderschau in der Kunsthalle durchzuführen.³⁰⁰ Ferner benannte die Stadt St. Blasien die örtliche Schule nach dem Maler.³⁰¹ Auch die Badische Landesbibliothek beteiligte sich am Jubiläum und publizierte zum 100. Geburtstag zusammen mit der Kunsthalle Karlsruhe den Briefverkehr zwischen Thoma und dem Philosophen Conrad Fiedler.³⁰² Die genannten Beispiele machen nur einen Teil der tatsächlich geplanten und durchgeführten Feierlichkeiten und Publikationen aus³⁰³ und verdeutlichen die beträchtlichen Anstrengungen vieler Institutionen und Gemeinden im Rahmen des 100. Geburtstages.

²⁹⁷ Der Führer, Jg. 13. Nr. 102 vom 13.4.1939, S. 4.

²⁹⁸ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Oberbürgermeisters der Stadt Freiburg an das Kultusministerium Dr. Asal vom 12.1.1939.

²⁹⁹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 12.1.1939.

³⁰⁰ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 16.1.1939.

³⁰¹ Der Führer, Jg. 13. Nr. 178 vom 30.6.1939, S. 4.

³⁰² Conrad Fiedler (auch Konrad Fiedler, 1841–1895), Philosoph und Kunsttheoretiker, vgl. VON SCHNEIDER, Fiedler; LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Badische Landesbibliothek an das Kultusministerium vom 28.7.1939. Vgl. VON SCHNEIDER, Künstler und Kunstfreund.

³⁰³ 1939 erschienen u. a. Publikationen wie SPEMANN, Stunden, Hans Thoma-Gesellschaft, Hans Thoma 1839–1924 und SCHWINN, Künstler und Christ.

Die Höhepunkte des Jubiläumsjahres stellten dabei die Feierlichkeiten in Bernau, Thomas Geburtsort, und die Ausstellung sowie die Veranstaltung in Karlsruhe dar. Landeskommissär Paul Schwoerer³⁰⁴, der für die Kreise Freiburg im Breisgau, Lörrach und Offenburg zuständig war, äußerte sich bereits im August 1937 in einem Brief an Minister Wacker, „dass es besonders dankenswert wäre, wenn die Hundertjahrfeier für Bernau entsprechend gestaltet werden würde.“³⁰⁵ Dazu sollten in Bernau Ausstellungen und eine Feier stattfinden. Dies geschah auch aus wirtschaftlichen Gründen: „Die Ausstellung soll gleichzeitig den Zweck verfolgen, der notleidenden Gemeinde Bernau einige Einnahmen zu verschaffen.“³⁰⁶ Im Gau Baden litten besonders die Gemeinden im Schwarzwald unter finanziellen Problemen. Früh setzte man auf den Tourismus als Einnahmequelle und dieser sollte durch die Feierlichkeiten gefördert werden. In einem Brief vom 17. September 1937 begrüßte auch Kurt Martin, der Leiter der Karlsruher Kunsthalle,³⁰⁷ dass die Gemeinde Bernau eine eigene Thoma-Ausstellung plane, wies aber gleichzeitig auf die dabei zu erwartenden Probleme hin, da „keine geeigneten Räume mit für Ausstellungen notwendigen Sicherungsmaßnahmen vorhanden sind.“³⁰⁸ Auch könne die Staatliche Kunsthalle „eine solche Ausstellung nicht unterstützen, da lt. Schenkungsvertrag die Veräußerung und Verleihung der Bilder nicht möglich ist.“³⁰⁹ Mit der Unterstützung aus Karlsruhe konnte Bernau also nicht rechnen. Jedoch bot bereits kurz darauf Sophie Bergman-Küchler der Gemeinde ihre Hilfe an und stellte einige Bilder aus ihrem Privatbesitz zur Verfügung. Diese Entscheidung wurde auch von Martin begrüßt.³¹⁰ Mit den Leihgaben Bergman-Küchlers konnte in Bernau eine Hans-Thoma-Gedächtnisausstellung im Schulhaus sowie die Einrichtung einer kleinen Gedenkstätte im Geburtshaus des Künstlers realisiert werden.³¹¹

Die Kunsthalle unter Martins Leitung unterstützte die Feierlichkeiten in Thomas Geburtsort nur deshalb zögerlich, da es Bedenken gab, dass eine Ausstellung in Bernau im gleichen Zeitraum zu niedrigen Besucherzahlen in Karlsruhe führen

³⁰⁴ Paul Schwoerer (1874–1959), Landeskommissär in Freiburg 1927 bis 1946, vgl. LIESSEM-BREINLINGER, Schwoerer.

³⁰⁵ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Landeskommissärs Schwoerer an Kultusminister Otto Wacker vom 20.8.1937.

³⁰⁶ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums Dr. Asal an Kurt Martin vom 31.8.1937.

³⁰⁷ Über Kurt Martin siehe auch ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 48–54, 61–347. Dort wird jedoch das opportunistische Wirken Martins im „Dritten Reich“ nicht kritisch behandelt.

³⁰⁸ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 17.9.1937.

³⁰⁹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 17.9.1937.

³¹⁰ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 21.11.1938.

³¹¹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums betr. Hans-Thoma-Feier in Bernau 1939 vom 29.10.1938; LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Martins an den Minister des Kultus und des Unterrichts vom 25.4.1939.

werde.³¹² Das Kultusministerium war trotz der Einwände von Martin mit den Konzepten der Gemeinde Bernau einverstanden und schlug daraufhin vor: „Die Ausstellung soll in den Monaten Juli und August 1939 stattfinden und mit einer Volksfeier (Trachtenfest), bei der insbesondere auch auf Elsässer und Schweizer Besuch gerechnet wird, eröffnet werden.“³¹³

Die im Sommer 1939 stattfindenden Feierlichkeiten hatten neben wirtschaftlichen auch ideologische Gründe. Die Volksfeier in Bernau war ein Höhepunkt des Thoma-Jahres, und die Veranstalter richteten sich damit nicht nur an die deutschen Bewohner des Oberrheins, sondern auch ganz bewusst an Schweizer und Elsässer. Somit sollten diese Feiern die große kulturelle Bedeutung und Leistungsfähigkeit Badens und des Reiches demonstrieren, gleichzeitig aber auch die Bevölkerung der Nachbarländer von diesen Leistungen überzeugen und sie für die deutsche Kultur gewinnen und somit letztlich den kulturellen Führungsanspruch Badens bzw. des Reiches in der Region untermauern. Auch der Freiburger Landeskommissär Paul Schwoerer unterstützte diese Bestrebungen zur Förderung der kulturellen Einheit des Oberrheins, wie einem Schreiben vom Mai 1939 zu entnehmen ist.³¹⁴

Die Karlsruher Planungen zum Thoma-Jahr begannen zwei Jahre zuvor. Bereits im September 1937 hatte die Staatliche Kunsthalle in einem internen Dokument mitgeteilt, dass „im Jahr 1939 zur Feier des 100jährigen Geburtstages von Hans Thoma und zur Erinnerung an das hundertjährige Bestehen der Staatl. Kunsthalle eine große Thoma-Ausstellung veranstaltet wird.“³¹⁵

Jedoch stellten Thomas religiöse Werke bei der Ausstellungskonzeption für die Nationalsozialisten ein Problem dar. Kurt Martin schrieb dem Kultusministerium dazu: „Wenn die Ausstellung im Hans Thoma-Museum aufgebaut werden muß, so ist dies vorteilhaft, weil die von Hans Thoma selbst bestimmten Räume den Besucher empfangen. Nachteilig wirkt dann aber, dass die späten und religiösen Werke den ersten Eindruck bestimmen.“³¹⁶ Martin hatte hier – aus Sicht der Nationalsozialisten – auf eine Schwachstelle in Thomas Werk aufmerksam gemacht: die Bilder mit religiösen Motiven. Da sich die Identifikation der Nationalsozialisten mit der Kunst Thomas auf die traditionellen Sujets stützte, war es unvorteilhaft, wenn die Ausstellungsbesucher als erstes die religiösen Darstellungen zu Gesicht bekämen. Hinzu kam, dass im Sinne der NSDAP die christlichen Kon-

³¹² LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums betr. Hans-Thoma-Feier in Bernau 1939 vom 29.10.1938.

³¹³ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums betr. Hans-Thoma-Feier in Bernau 1939 vom 29.10.1938.

³¹⁴ „Wenn ich bisher die Schaffung einer Hans Thoma Ausstellung betrieben habe, so geschah dies nicht nur, um der engeren Heimat den grossen Künstler näher zu bringen, sondern auch um Teile der Schweiz wieder dem Allemannenland kulturell näher zu bringen“, LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Landeskommissärs Schwoerer an das Kultusministerium vom 11.5.1939.

³¹⁵ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 17.9.1937.

³¹⁶ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 14.11.1938.

fessionen mit der nationalsozialistische Weltanschauung als unvereinbar galten, was zu zusätzlichen Problemen mit Thomas religiösen Werken führte.³¹⁷ So entschieden sich die Nationalsozialisten auch gegen das Thoma-Museum und für die übrigen Räume der Kunsthalle als Ausstellungsfläche. In der Zeitung „Der Führer“ wurde diese Entscheidung folgendermaßen begründet: „Man verzichtet zunächst auf die im Alter entstandenen religiösen Werke Thomas. Das war gerade in Karlsruhe ohne Bedenken möglich, weil dieses Werk in der Thoma-„Kapelle“ der Staatlichen Kunsthalle als Ausstellung gezeigt wird.“³¹⁸ Die religiösen Werke waren demnach nicht mehr Teil der von den Nationalsozialisten konzipierten Ausstellung zum Thoma-Jahr.

Am 2. Juli 1939 wurde die Ausstellung in Karlsruhe schließlich feierlich eröffnet und dauerte bis zum 21. August. Es wurden Postkarten gedruckt und zwei Kataloge publiziert, einer für die Zeichnungen Thomas und ein zweiter für die Gemälde des Malers.³¹⁹ Die lokale Presse schenkte dem Ereignis ebenfalls erhebliche Beachtung. So titelte die „Badische Presse“, eine regionale Tageszeitung für Karlsruhe und Baden, am 30. Juni: „Erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. 180 Hans Thoma-Bilder ausgestellt – Die 100-Jahrfeier der Badischen Kunsthalle.“³²⁰ Mit bis dahin noch nicht in der Öffentlichkeit ausgestellten Gemälden des Malers und einer beachtlichen Anzahl an Werken hofften die Veranstalter, zahlreiche Besucher – und nicht nur kunstinteressierte – anzulocken. Die Bedeutung der Ausstellung zeigte sich daran, dass an der Eröffnung Reichsstatthalter Wagner teilnahm.³²¹

Natürlich berichtete auch „Der Führer“, das Hauptorgan der NSDAP im Gau Baden, über die Kunstausstellung, die für die badischen Nationalsozialisten verschiedene Funktionen erfüllte: „Da das Beste aber, was Thoma uns hinterlassen hat, immer noch sein Werk ist, soll es auch an Ausstellungen nicht fehlen. Die Verpflichtung, hier an erster Stelle zu stehen, hatte vor allem die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe.“³²² Karlsruhe, das mit der Stadt Frankfurt als Thomas zweiter Wirkungsstätte in einem ständigen Wettstreit stand, versuchte stets, diesen für sich zu entscheiden.³²³ So war es bereits im Vorfeld der Ausstellung zu Missstimmungen in Karlsruhe gekommen, als die Stadt Frankfurt von Sophie Bergman-Küchler 1938 Teile des Hans-Thoma-Archivs sowie zahlreiche Werke von Hans Thoma aus der Sammlung Eduard Küchlers und Otto Eisers erwarb. Der Oberbürgermeister

³¹⁷ Vgl. NOLZEN, Nationalsozialismus und Christentum, S. 151.

³¹⁸ Der Führer, Jg. 13. Nr. 174 vom 26.6.1939, S. 4.

³¹⁹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 25.4.1939; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog der Gemälde; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog der Zeichnungen.

³²⁰ Badische Presse, Jg. 55. Nr. 176 vom 30.6.1939, S. 6.

³²¹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Reichsstatthalters an das Kultusministerium vom 26.5.1939.

³²² Der Führer, Jg. 13. Nr. 174 vom 26.6.1939, S. 4.

³²³ Vgl. dazu auch KUHN, Wanderer, S. 32; vgl. BERGMAN-KÜCHLER, Hans Thoma und Frankfurt am Main, S. 11; vgl. HOLLEIN, Vorwort, S. 10.



Abb. 12: „Christophorus“, Hans Thoma, 1889. (Städel Museum, Frankfurt a. M., Inventarnr. SG 2013, CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt a. M.)

von Frankfurt erklärte nachdem die Verhandlungen abgeschlossen waren: „Damit besitzt Frankfurt a. M. die grösste Hans-Thoma-Sammlung im Reich, und die Bedeutung der Stadt. Galerie ist ganz beträchtlich gestiegen. [...] Der Wert der Sammlung muss aber heute noch höher angesetzt werden, da die Werke Thomas im Dritten Reich an Bedeutung gewonnen haben.“³²⁴

Frankfurt war sich seiner vorteilhaften Position gegenüber der badischen Hauptstadt bewusst. Dazu trug auch die Wertsteigerung der Werke Thomas im „Dritten

³²⁴ ISG Magistrat Nachträge 112, Vorlage des Oberbürgermeisters an die Gemeinderäte vom 6.9.1938. Siehe auch Anhang 5 mit den Angaben des Städel Museums Frankfurt zum Erwerb der „Hans Thoma-Sammlung von Otto Eiser-Eduard Kühler“.

Reich“ bei.³²⁵ In Karlsruhe stieß diese Tatsache jedoch auf wenig Begeisterung. So erkannte die Leitung der Kunsthalle durchaus, dass Karlsruhe seine Führungsposition im Fall Thoma an die Mainmetropole verloren hatte, als sie über die Neuerwerbungen Frankfurts urteilte: „Da es sich hierbei um etwa 50 Bilder, zahlreiche Zeichnungen, Briefe und Dokumente handelt, hat Frankfurt jetzt die umfangreichste und wohl beste Sammlung der Werke Hans Thomass. Karlsruhe ist dadurch an zweite Stelle gerückt.“³²⁶ Diese Einschätzung war auch deshalb so drastisch formuliert, um das Kultusministerium dazu zu bewegen, mehr Mittel für den Ankauf von Thoma-Bildern freizugeben. Doch auch das Ministerium sah die Gefahr, gegenüber Frankfurt ins Hintertreffen zu geraten, denn die Mainmetropole hatte deutlich mehr Bilder in ihrem Besitz als die Kunsthalle in Karlsruhe.³²⁷

Die badischen Nationalsozialisten waren bemüht, die Region im sogenannten „Thoma-Jahr“ als die bedeutendste Wirkungsstätte Thomas zu präsentieren. Denn Thoma und sein Werk waren geradezu prädestiniert dafür, dem Gau Baden zur angestrebten kulturellen Vorreiterrolle am Oberrhein zu verhelfen. Eine wichtige Unterstützung waren dabei auch positive Besprechungen in der Presse vor allem in „Der Führer“, wie etwa die von Fritz Wilkendorf, in der er Thomas Werke als so „urdeutsch“ pries, dass sogar die italienische Landschaft „deutsch“ dargestellt sei: „[...] sehr pastos gestaltete der Künstler die ‚Berge bei Carrara‘, sie bestätigen, wie deutsch bei ihm die italienische Landschaft erklingt.“³²⁸

Auch in der Ausgabe des „Führer“ vom 24. August 1939 war zu lesen: „Selten hat eine Kunstausstellung in Karlsruhe ein solches Ergebnis gehabt, wie die große Jubiläumsausstellung der Werke unseres süddeutschen Altmeisters in der Malerei, Hans Thoma. Rund 34.700 Besucher wurden verzeichnet. Die Stadt Karlsruhe hat mit dieser Ausstellung Hans Thomass, [...] einen Erfolg erzielt, der sowohl der Bedeutung des Meisters als auch ihrem eigenen Ruf als Stätte der Kunstförderung gerecht geworden ist. Erfreulich ist, feststellen zu können, daß in dieser Zeit der politischen Hochspannung viele Ausländer im Kontinent und von Uebersee sich

³²⁵ Dass sich Thomas Werke im „Dritten Reich“ einer großen Beliebtheit erfreuten, wird außerdem an einem Brief an Kurt Martin vom 31.1.1939 deutlich: „Für 10 000.- RM. kann man heute doch immerhin ein besseres Bild von Thoma (kein abzulehnendes) bekommen, der zurzeit wirklich hoch im Kurs steht.“, LA-BW, GLA 441-3 652, Schreiben von Dr. jur. Rolf Kramer-Kirdorf an Martin vom 31.1.1939.

³²⁶ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Martins an den Minister des Kultus und des Unterrichts vom 25.4.1939.

³²⁷ „Die Bad. Kunsthalle hat in ihren Anschaffungen schon geraume Zeit hinter mancher anderen gleichzubewertenden deutschen Galerie zurückstehen müssen. So wird, wie mir die Direktion der Kunsthalle berichtet, das jetzt in städt. Besitz befindliche Städelsche Institut in Frankfurt gegen eine Rentenverpflichtung in Höhe von ungefähr ¼ Million Mark im Jahr 1939 28 Bilder von Hans Thoma erwerben können.“, LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums, Aufstellung des Haushaltes 1939 vom 12.11.1938.

³²⁸ Der Führer, Jg. 13. Nr. 180 vom 2.7.1939, S.4.

die Gelegenheit, das [...] ausgestellte Lebenswerk Hans Thomas zu sehen, nicht entgehen ließen.³²⁹

Der Erfolg der Ausstellung bescherte der Gauhauptstadt Karlsruhe Renommee, was den Führungsanspruch Badens als kulturellen Mustergau festigte. Die Betonung im Zeitungsartikel vom 24. August, dass ausländische Besucher nach Karlsruhe gekommen seien, sollte das Bild eines weltoffenen nationalsozialistischen Deutschlands propagieren, das aufgrund seiner kulturellen Geschichte und Ambitionen als Vorbild wahrgenommen werden sollte. Dies suggerierte der eigenen Bevölkerung außerdem, sich auf dem richtigen, also dem nationalsozialistischen, Weg zu befinden. Thomas Werke wurden damit zu Botschaftern der nationalsozialistischen Ideologie. Teil dieser Beeinflussungsstrategie war die stetige Wiederholung bestimmter Deutungsmuster wie „an erster Stelle stehen“ oder „Erfolge erzielen“, diese sollten bei der Bevölkerung Begeisterung und Anerkennung für die Herrschenden erzeugen.³³⁰ Die Zeitung „Der Führer“ war ganz auf den Reichsstatthalter Wagner zugeschnitten, mit der zentralen Aufgabe, seine Maßnahmen zu popularisieren.³³¹ Diese Form der Informationsverbreitung, inhaltlich unterstützt durch die Popularität Thomas, diente als Legitimation nach innen und festigte die Herrschaft der Nationalsozialisten in Baden.

Die Hans-Thoma-Plakette

Neben der Ausstellung in der Karlsruher Kunsthalle gab es aber noch weitere Aktivitäten rund um den 100. Geburtstag, wie zum Beispiel eine große Feierstunde in Karlsruhe. Diese wurde auch von Wagner befürwortet: „Der Geburtstag des Malers Hans Thoma jährt sich im nächsten Jahr zum 100. Male. Bei der Bedeutung desselben für das kulturelle Leben unseres Volkes hält es der Reichsstatthalter für notwendig, dass seines Geburtstages in einer Feierstunde gedacht wird.“³³² Für den Reichsstatthalter war der Geburtstag Thomas demnach ein wichtiges Ereignis des „kulturellen Lebens“. Die Thoma-Feierstunde sollte am 1. Oktober stattfinden und durch einen Staatsakt im Staatstheater begangen werden. Nach einer Aufführung war geplant, die neu gestiftete Hans-Thoma-Plakette durch Minister Wacker zu verleihen.³³³

Die Stiftung eben jener Hans-Thoma-Plakette wurde zuerst von Kurt Martin am 9. Januar 1939 ins Gespräch gebracht, als dieser das Kultusministerium über die geplanten Ehrungen im Zusammenhang zu Thomas Geburtstag informierte und ein Mitarbeiter des Kultusministeriums diesen Vorschlag handschriftlich in die

³²⁹ Der Führer, Jg. 13, Nr. 233 vom 24.8.1939, S. 9.

³³⁰ WEBER, Wirtschaft, S. 490–494.

³³¹ Vgl. FREI/SCHMITZ, Journalismus, S. 98.

³³² LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben der Reichsstatthalterei an das Kultusministerium vom 20.6.1938.

³³³ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums betr. Thoma Gedenkfeier vom 29.6.1939.



Abb. 13: Die Hans-Thoma-Plakette von 1939 nach einer Vorlage von Heinrich Eehalt. (Auktionshaus Münzhandlung Sonntag (AMS), Auktion 15, Stuttgart 26.11.2012, Nr. 737)

Akte eintrug.³³⁴ Auch in einer Aktennotiz vom 14. Januar 1939 ist die Stiftung der Hans Thoma-Plakette noch handschriftlich notiert.³³⁵ Bis zum 8. Februar konkretisierten sich die Pläne über den neu zu gestaltenden Preis weiter, so sollte er in Form einer Medaille verliehen werden.³³⁶ Als Vorlage der Plakette diente das Modell des badischen Bildhauers und Medailleurs Heinrich Eehalt,³³⁷ das dieser vermutlich nach Thomas Tod als Gedenkmedaille gefertigt hatte.³³⁸ Am 18. Februar 1939 wurden schließlich die Rechte an der Medaille der Witwe Eehalts abgekauft, da Heinrich Eehalt bereits am 4. Juli 1938 verstorben war.³³⁹ Die Medaille wurde im September 1939 von einer Kunstgießerei in Pforzheim im Auftrag des Kultusministeriums in leicht veränderter Form und großer Stückzahl gegossen.³⁴⁰ Die Intentionen der Nationalsozialisten, den neuen Preis nach dem berühmten Schwarzwälder Maler zu benennen, waren offensichtlich: Er repräsentierte den antimodernen Kunststil der Nationalsozialisten, war reichsweit in völkisch-natio-

³³⁴ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Kultusministeriums bezüglich Thoma Feier (handschriftlicher Vermerk) vom 9.1.1939.

³³⁵ LA-BW, GLA 235 6600, Akte über den 100. Geburtstag von Hans Thoma vom 14.1.1939.

³³⁶ LA-BW, GLA 235 6600, Hans Thoma-Plakette vom 8.2.1939.

³³⁷ Heinrich Eehalt (1879–1938), vgl. KANELAKOPOULOU-DROSSOPOULOU, Bildhauer, S. 4–10.

³³⁸ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an Frau Eehalt vom 18.2.1939.

³³⁹ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben des Ministeriums des Kultus und des Unterrichts betr. Thoma Ehrung 1939 vom 18.2.1939; vgl. KANELAKOPOULOU-DROSSOPOULOU, Bildhauer, S. 10.

³⁴⁰ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Ministerium des Kultus und Unterrichts vom 14.9.1939.

nalen Kreisen sowie in der weiten Teilen der Bevölkerung äußerst populär. Thoma war damit der ideale Repräsentant des kulturellen Mustergaus Baden.

Die Pläne zur Verleihung der Plakette wurden weiter ausgearbeitet. In einem Schreiben vom 30. August 1939 heißt es: „Am 22.8.39 erstattete der stellvertretende Ministerialdirektor dem Herrn Staatsminister Vortrag über die beabsichtigte Verleihung der Hans Thoma-Plakette an Männer, die sich Verdienste um die deutsche Kunst am Oberrhein erworben haben. [...] Die Liste der Vorgesprochenen soll dem Herrn Gauleiter und Reichsstatthalter mit ausführlicher Begründung zur Genehmigung vorgelegt werden. Mit der Abhaltung der Feier der Verleihung im Lichthof der Hochschule der Bildenden Künste ist der Herr Minister einverstanden.“³⁴¹ Dass der Veranstaltungsort hier offensichtlich noch nicht genau feststand, spiegelt den Entstehungsprozess des Preises wider. So wurde auch der Tag der Ehrung noch einmal geändert und auf den 2. Oktober, Thomas Geburtstag, verlegt. Das Kultusministerium hatte inzwischen eine Liste mit Persönlichkeiten angelegt, die für die Verleihung der Hans-Thoma-Plakette infrage kamen, und sie Gauleiter Wagner vorgelegt: Er sollte den oder die Preisträger bestimmen.

Da die Plakette für Verdienste um die Kunst am Oberrhein verliehen werden sollte, wiesen die auf dieser Liste stehenden potenziellen Preisträger alle einen Bezug zur badischen Kunst oder Kultur auf. Zu nennen wären hier etwa die in leitender Funktion im Kulturbereich angestellten Personen wie Dr. Kurt Martin,³⁴² der Direktor der Karlsruher Kunsthalle, oder Prof. Dr. Hans Rott,³⁴³ ehemaliger Direktor des Badischen Landesmuseums.³⁴⁴ Daneben gab es jedoch auch Personen, die aufgrund ihrer künstlerischen Leistung infrage kamen, wie Prof. Karl Albiker, der als freier Bildhauer in Ettlingen gearbeitet hatte und danach an der Akademie der Bildenden Künste in Dresden lehrte.³⁴⁵ Für seine Verdienste als Bildhauer wurde er nun in die engere Auswahl genommen.³⁴⁶ In diese Gruppe von Personen fällt auch Hans Adolf Bühler³⁴⁷, der Direktor der Kunstakademie in Karlsruhe, den das Kultusministerium aufgrund seiner künstlerischen Fähigkeiten in die Liste aufnahm, hielten ihn doch die Nationalsozialisten für den herausragendsten Schüler Thomas.³⁴⁸

Neben den künstlerischen Aspekten spielte die politische Zuverlässigkeit wohl nur eine untergeordnete Rolle. So hatte ein weiterer Kandidat auf der Liste, Prof. Dr. Ing. Hermann Billing, der an der Technischen Hochschule in Karlsruhe unter-

³⁴¹ LA-BW, GLA 235 6600, Verleihung der Hans Thoma-Plakette vom 30.8.1939.

³⁴² Vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 61–64.

³⁴³ Hans Rott (1876–1942), Kunsthistoriker und Direktor des Badischen Landesmuseums, vgl. GRIMM, Landesmuseum, S. 141–146.

³⁴⁴ LA-BW, GLA 235 6600, Liste der Persönlichkeiten vom 30.8.1939.

³⁴⁵ Karl Albiker (1878–1961), Bildhauer, Lithograph und Hochschullehrer, vgl. KOCH, Albiker.

³⁴⁶ LA-BW, GLA 235 6600, Liste der Persönlichkeiten vom 30.8.1939.

³⁴⁷ Hans Adolph Bühler (1877–1951), Maler, vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler.

³⁴⁸ Vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 95 f.; vgl. ZUSCHLAG, Kunstverein, S. 191 und 204, Anm. 8.

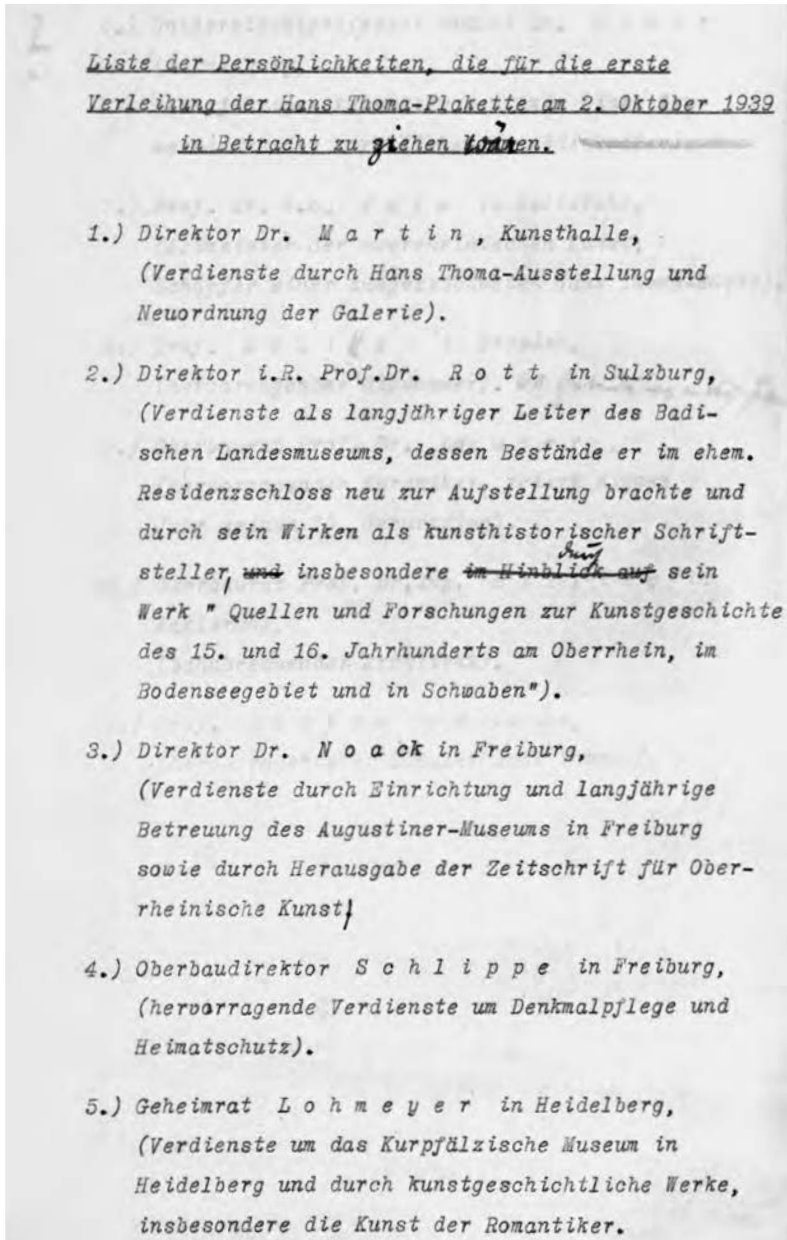


Abb. 14: Vorschlagsliste für die geplante erste Verleihung der Hans Thoma-Plakette am 2.10.1939. (Generallandesarchiv Karlsruhe 235 6600)

richtet hatte, sich 1933 geweigert, Mitglied der NSDAP zu werden.³⁴⁹ Wiederum andere Personen auf der Liste wurden zwar während des „Dritten Reiches“ befördert und standen dem Nationalsozialismus aus opportunistischen Gründen nahe, wie beispielsweise Kurt Martin, oder waren begeisterte Anhänger, wie Hans Adolf Bühler.³⁵⁰ Insgesamt kann jedoch davon ausgegangen werden, dass das Hauptkriterium für die Aufnahme auf die Vergabeliste der Hans-Thoma-Plakette tatsächlich die Verdienste für die Kunst am Oberrhein waren und nicht die Regime-treue.

Doch letztlich sollten diese Verleihungen nicht realisiert werden. Denn mit dem deutschen Überfall auf Polen im September 1939 verschwand die Kulturpolitik zunehmend aus dem Fokus des NS-Regimes. Die für Oktober 1939 geplante offizielle Verleihung der Hans-Thoma-Plakette fand nicht mehr statt, die Liste der potenziellen Preisträger wurde obsolet. Dies hatte im Wesentlichen zwei Gründe: Erstens die zu einem „totalen Krieg“ hinführenden politischen Verhältnisse in Deutschland, die keine Preisverleihung in einem großen offiziellen Rahmen mehr zuließen, zweitens setzte bereits zu Kriegsbeginn ein schleichender Bedeutungsverlust Hans Thomas ein.³⁵¹ Die Nationalsozialisten widmeten nun vorrangig ihre Aufmerksamkeit dem 1939 begonnenen Krieg. Dieser war wichtiger als eine öffentlichkeitswirksame Verleihung der Hans-Thoma-Plakette und die Funktionen, die diese Ehrung erfüllen sollte, wie zum Beispiel die Betonung einer kulturellen Führungsrolle in der Oberrheinregion. Stattdessen wurde nun versucht, diese Vorherrschaft mit militärischen Mitteln durchzusetzen. Daher wurde in den Folgejahren die Plakette häufig als Geburtstagspräsent an Personen überreicht, die sich zwar auch um die Kunst und Kultur am Oberrhein, aber ebenfalls um die nationalsozialistische Weltanschauung verdient gemacht hatten. Der erste, dem die Hans-Thoma-Plakette überreicht wurde, war Ernst Kriek.³⁵²

Kriek war bereits im Januar 1932 in die NSDAP und in den NS-Lehrerbund eingetreten. Außerdem war er bis 1938 Mitglied der SS und bekleidete noch weitere Ämter: Beispielsweise war er ab dem Frühjahr 1933 für ein Jahr Rektor der Universität Frankfurt am Main, danach ab 1935 Universitätsprofessor in Heidelberg und von 1935 bis 1938 Gaudozentenführer.³⁵³ Kriek wurde 1942 zu seinem 60. Geburtstag die Hans-Thoma-Plakette verliehen. Medienwirksam wurde diese Würdigung im „Führer“ besprochen und die Treue zur nationalsozialistischen Ideologie beziehungsweise ihren Idealen als Grund der Ehrung angeführt: „In der

³⁴⁹ Hermann Billing (1867–1946), vgl. KABERSKE, Billing.

³⁵⁰ Vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin; vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 84f.

³⁵¹ Krämer stellt die These auf, dass es durch die übermäßige Inanspruchnahme schon während der Herrschaft der Nationalsozialisten zu einem Popularitätsverlust Thomas gekommen war, jedoch fand dieser nicht erst seit 1944, sondern schon seit dem Ausbruch des Krieges 1939 statt, vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 23.

³⁵² Ernst Kriek (1882–1947), Lehrer, Erziehungswissenschaftler und Rektor der Universitäten Frankfurt (1933/34) und Heidelberg (1937/38), vgl. KLEE, Kriek.

³⁵³ Vgl. KLEE, Kriek.

Der Minister
des Kultus und Unterrichts.

Karlsruhe, den 30. August 1939

N 13260.

Auf _____

Verleihung der Hans Thoma Plakette.

Anlage _____

I. Aktenverker:

Am 22. 8. 39 erstattete der stellvertretende Ministerialdirektor dem Herrn Staatsminister Vortrag über die beabsichtigte Verleihung der Hans Thoma-Plakette an Männer, die sich Verdienste um die deutsche Kunst am Oberrhein erworben haben. Sie soll ergänzt werden durch Hinzunahme des Schriftstellers und Geschäftsführers des Vereins "Badische Heimat", Professor Hermann Eris Busse, der das Werk Hans Thomas durch seine Thoma-Biographie weit über die Grenzen Badens bekannt gemacht habe. Gegen die Verleihung der Plakette an den Universitätsprofessor, Prälat Dr. Sauer - Freiburg hat der Herr Staatsminister nichts einzuwenden. Die Liste der Vorgeschlagenen soll dem Herrn Gauleiter und Reichsstatthalter mit ausführlicher Begründung zur Genehmigung vorgelegt werden.

Mit der Abhaltung der Feier der Verleihung im Lichthof der Hochschule der Bildenden Künste ist der Herr Minister einverstanden. Die Verleihung

49. Mann A 29/8
14143

Abb. 15: Hermann Eris Busse wird für die Verleihung der Hans-Thoma-Plakette 1939 vorgeschlagen. (Generallandesarchiv Karlsruhe 235 6600)

Heidelberger Stadthalle begingen am Sonntagsvormittag die Partei, das badische Ministerium für Unterricht und Kultus und der NS-Lehrerbund gemeinsam den 60. Geburtstag des Wegbereiters der nationalsozialistischen Idee, Professor Dr. Ernst Krieck, der schon früh für die Idee der Gemeinschaft und der nationalsozialistischen Erziehung sich eingesetzt hat.³⁵⁴ Auch wurde bekanntgegeben, „daß die badische Staatsregierung und vor allem das Ministerium des Kultus und des Unterrichts dem Jubilar die Silberne Hans-Thoma-Plakette als erstem deutschem Volksgenossen verliehen habe“.³⁵⁵

Zu den Geehrten zählte auch Paul Schwoerer, der die Plakette 1944 zu seinem 70. Geburtstag erhielt. Er war von 1927 bis 1946 als Landeskommisär für mehrere Kreise im Hochschwarzwald zuständig, hatte sich also mit den Nationalsozialisten während des „Dritten Reiches“ arrangiert.³⁵⁶ Über seine Ehrung wurde in den „Straßburger Neuesten Nachrichten“ berichtet. Diese Tageszeitung war das elsässische Pendant zum badischen „Führer“ und stellte im annektierten Gebiet das Sprachrohr der Nationalsozialisten dar. Die Presseberichte über die Ehrungen zielten darauf ab, dass sich die Bevölkerung mit den Idealen der Preisträger identifizieren sollte: „Paul Schwörer, der sich um die Heimatforschung des Gaues Baden verdient gemacht hat, beging seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wurde der Jubilar zum Ehrenbürger der Universität Freiburg ernannt. Das badische Kultusministerium verlieh ihm in Würdigung seiner Verdienste die Hans-Thoma-Plakette.“³⁵⁷ Aus den internen Dokumenten geht hervor, dass Schwörer die Auszeichnung für seine „heimattreue Gesinnung“ und sein Engagement für den Landesverein „Badische Heimat“ erhalten hatte.³⁵⁸

Eine „heimattreue Gesinnung“ wies auch Hermann Burte auf³⁵⁹, dem ebenfalls 1944 die Hans Thoma-Plakette überreicht wurde. Die Nationalsozialisten inszenierten auch diese Würdigung in den Medien.³⁶⁰ Burte war als Schriftsteller tätig und von einer ausgewiesenen nationalsozialistischen Gesinnung. So veröffentlichte er bereits im März 1931 ein anerkennendes Gedicht über Adolf Hitler und trat 1936 in die NSDAP ein.³⁶¹ Eine nationalsozialistische Gesinnung vertrat auch ein weiterer Preisträger, Prof. Dr. Eugen Fischer.³⁶² Dieser war für seine rassehygienischen

³⁵⁴ Der Führer, Jg. 16. Nr. 185 vom 7.7.1942, S. 5.

³⁵⁵ Der Führer, Jg. 16. Nr. 185 vom 7.7.1942, S. 5.

³⁵⁶ Vgl. LIESSEM-BREINLINGER, Schwörer, S. 349f.

³⁵⁷ Strassburger neueste Nachrichten, Hauptausgabe Jg. 1944 Nr. 227 vom 18.8.1944, S. 3.

³⁵⁸ LA-BW, GLA 235 6600, Referentenschreiben A 1 vom 14.4.1944.

³⁵⁹ Hermann Burte (1879–1960), Dichter und Maler, vgl. WILL, Burte.

³⁶⁰ „Weiterhin verlieh der badische Minister des Kultus und des Unterrichts, Staatsminister Dr. Schmitthenner, dem Dichter die Hans-Thoma-Medaille, die damit zum zweitenmal vergeben wurde.“, Der Führer, Jg. 18. Nr. 43 vom 13.2.1944, S. 3.

³⁶¹ Vgl. BURTE, Der Führer, S. 64. Original erschienen in der Zeitschrift „Markgräfler in Lörrach“, März 1931; WILL, Burte, S. 55f.

³⁶² Eugen Fischer (1874–1967), Mediziner, Eugeniker, Rassenhygieniker, 1927 bis 1942 Direktor des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik in Berlin, vgl. FERDINAND/ MAIER, Fischer.

Der Badische Minister des Kultus
und Unterrichts
Der Leiter der Abteilung Erziehung,
Unterricht und Volksbildung des
Chefs der Zivilverwaltung im Elsass.

Strassburg, den 14. April 1944.
Bruderhofgasse 2

Nr. Uv/ AK 3224 ✓ I. Referentenschreiben A 1

Auf An Herrn Professor Josua L. G a m p p
Karlsruhe - Rüppurr
Rosenweg 9

Anlage

Sehr geehrter Herr Professor !

Prof. Dr. Eugen F i s c h e r, wohnhaft in Freiburg
i. Br., Schwimmbadstr. 10, vollendet am 5. Juni 1944 sein
70. Lebensjahr,

Dr. Wilhelm von S c h o l z, wohnhaft in Konstanz
(Seeheim), vollendet am 15. Juli 1944 sein 70. Lebens-
jahr,

Landeskommissär Paul S c h w o e r e r, wohnhaft in
Freiburg i.Br., vollendet am 9. August 1944 sein 70.
Lebensjahr,

Oberbaurat Prof. Dr. Ing. Max L a e u g e r, wohnhaft in
Lörrach, vollendet am 30. September 1944 sein 80. Lebens-
jahr.

Der Herr Minister beabsichtigt, den 4 genannten
Persönlichkeiten anlässlich ihres Jubiläums die Hans-
Thoma-Medaille zu verleihen. Ich bitte um gefl. Mitteilung,
ob Sie gewillt und in der Lage sind, in ähnlicher Aus-
führung wie bei der vor Kurzem an Hermann Burte erfolgten
Verleihung der Hans-Thoma-Medaille die entsprechenden
4 Ehrenurkunden zu fertigen mit folgendem Wortlaut:

"Der Badische Minister des Kultus
und Unterrichts
Der Leiter der Abteilung Erziehung,
Unterricht und Volksbildung
des Chefs der Zivilverwaltung im
Elsass

hat die von ihm im Gedenken an den verehrungswürdigen
Meister deutscher Malerei Hans Thoma anlässlich der 100.
Wiederkehr seines Geburtstages für Verdienste um die
deutsche Kultur am Oberrhein gestiftete Medaille
dem Professor Dr. Eugen Fischer in Freiburg i.Br.
Ehrenvorsitzenden des Landesvereins "Badische Heimat
("Oberrheinischer Heimatbund")
aus Anlaß der Vollendung seines 70. Lebensjahres ver-

— A I — D M :/:

Abb. 16: Schreiben des badischen Ministeriums des Kultus und Unterrichts, mit Vorschlägen, welchen Personen die Hans-Thoma-Plakette 1944 verliehen werden sollte. (Generallandesarchiv Karlsruhe 235 6600)

Forschungen international bekannt und galt als einer der einflussreichsten Rassenforscher der NS-Zeit. Seine Arbeiten zur Erb- und Rassenpflege bildeten die Grundlagen der radikalen Eugenik im „Dritten Reich“.³⁶³ Aufgrund dieser Forschungen und seines Einsatzes für den Landesverein „Badische Heimat“ wurde ihm zu seinem 70. Geburtstag 1944 die Auszeichnung verliehen.³⁶⁴ Die Hans-Thoma-Plakette, wurde also vorrangig nicht mehr für kulturelle Verdienste vergeben, sondern diente den Nationalsozialisten in den letzten Jahren ihrer Herrschaft als Auszeichnung und Würdigung für eine systemtreue Gesinnung.

Dass die Hans-Thoma-Plakette zunehmend als Geburtstagspräsident an Personen vergeben wurde, die sich im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie Verdienste erworben hatten, kennzeichnete, wie bereits erwähnt, einen schleichenden Bedeutungsverlusts Thomas für die NS-Politik. Als weiteres Beispiel für den Bedeutungsverlust Thomas diente das Verhalten des Auswärtigen Amts in Berlin: Noch im Oktober 1940 hatte es den Ankauf des Bildes „Die Kuhherde“ von Thoma beabsichtigt³⁶⁵, jedoch entschied sich der Reichsaußenminister nach der Zusendung des Bildes nach Berlin gegen einen Ankauf.³⁶⁶ Auch fanden weniger Ausstellungen statt, da viele Werke in sicheren Depots, Bunkern oder Bergstollen eingelagert oder die Sammlungen aufgrund des Krieges geschlossen wurden.³⁶⁷ Außerdem schlugen die Versuche von Sophie Bergman-Küchler fehl, die Thoma-Gesellschaft 1941 wiederzubeleben.³⁶⁸ Zwar erschienen noch einige Publikationen während des Krieges. Dennoch hatte die Thoma-Verehrung mit den Feierlichkeiten im Sommer 1939 ihren Zenit überschritten.³⁶⁹

Als Resümee bleibt festzuhalten, dass der 100. Geburtstag von Hans Thoma im Jahr 1939 den Höhepunkt der Thoma-Verehrung darstellte, die im Kaiserreich ihren Ursprung nahm und über die Weimarer Republik bis in das „Dritte Reich“ hinein anhielt. Zahlreiche Publikationen, Ausstellungen, Festivitäten und Ehrungen belegen dies auf eindrucksvolle Weise. Den badischen Nationalsozialisten ging es jedoch nicht vorrangig um die Glorifizierung des Künstlers Thoma und seiner Werke, sondern sie verfolgten andere Interessen. Zum einen sollte die Herrschaft der badischen Machthaber durch eine gelungene mediale Darstellung legitimiert und gefestigt sowie die Gemeinde Bernau wirtschaftlich gefördert werden. Ein

³⁶³ Vgl. FERDINAND/MAIER, Fischer, S. 79–84.

³⁶⁴ LA-BW, GLA 235 6600, Referentenschreiben A 1 vom 14.4.1944.

³⁶⁵ LA-BW, GLA 441–3 949, Schreiben des Gesandten Luther an Kurt Martin vom 22.10.1940.

³⁶⁶ LA-BW, GLA 441–3 949, Schreiben von unbekannt an den Gesandten Luther im Auswärtigen Amt vom 16.12.1940.

³⁶⁷ Vgl. ROSEBROCK, Kurt Martin, S. 220–223; „Die bei uns geplante Ausstellung von Thoma's Lithographien ist vorerst, durch Schließung der Sammlung, hinfällig geworden.“, LA-BW, GLA 441–3 652, Schreiben der Staatl. Graphischen Sammlung München an Martin vom 2.10.1939.

³⁶⁸ ISG Magistratsakten 8.451, Niederschrift Besprechung beim Oberbürgermeister vom 7. oder 17.6.1941.

³⁶⁹ Zum Beispiel das bereits erwähnte Werk von SCHINDLER, Kämpfer oder von BUSSE, Leben.

weiteres Anliegen war es, den Konkurrenzkampf mit der zweiten Wirkungsstätte des Malers, dem damals preußischen Frankfurt am Main, für sich zu entscheiden. Dieses Ziel wurde von den Nationalsozialisten erreicht, auch wenn die religiösen Werke Thomas zu Problemen bei der Ausstellungskonzeption im Thoma-Jahr geführt hatten. Ferner hatten diese Feierlichkeiten die Aufgabe, Baden als kulturellen Mustergau hervorzuheben und den Machtanspruch auf die Oberrheinregion zu festigen. Diesem Zweck diente auch die neu gestiftete Hans-Thoma-Plakette, die an Persönlichkeiten verliehen werden sollte, die sich um die Kultur am Oberrhein verdient gemacht hatten. Eine Verleihung im festlichen Rahmen fand jedoch aufgrund des Kriegsbeginns nicht mehr statt, vielmehr wurden die bereits gefertigten Plaketten im Laufe des Krieges abseits des Rampenlichts und ohne öffentliche Inszenierung als Geburtstagspräsent an verdiente Nationalsozialisten verliehen.

3.4 Thomas politische Instrumentalisierung in der nationalsozialistischen Literatur und das Wirken seiner Freunde im „Dritten Reich“

Literatur

Die Kunst und die Instrumentalisierung von Künstlern stellte im Nationalsozialismus ein wichtiges Propaganda- und Herrschaftsinstrument dar.³⁷⁰ Dies geschah in einer manipulativen Weise, die sich über die Indienstnahme der Künstler durch die Nationalsozialisten belegen lässt.³⁷¹ Hans Thoma wurde allerdings nicht nur wegen seiner Kunst, sondern auch wegen seiner politischen Aussagen vereinnahmt.

Seine deutschnationalen Ansichten, die er in der Öffentlichkeit, in Zeitungsartikeln oder Büchern, ebenso wie in seiner privaten Korrespondenz geäußert hatte, wurden von den Nationalsozialisten für ihre Ideologie missbraucht. Eine von Thomas deutschnationalen Aussagen verwendete der Kunsthistoriker Edgar Schindler³⁷² in seinem 1941 erschienenen Buch „Hans Thoma als Kämpfer für deutsche Kunst“³⁷³: „Mein letzter Stolz vor den Pforten der Ewigkeit ist der: ein Deutscher zu sein!“³⁷⁴ Das Zitat wurde dem Buch als Motto vorangestellt und sollte die deutschnationale Gesinnung Thomas hervorheben. Seine Aussage diente den Nationalsozialisten als Legitimation ihrer eigenen Weltanschauung.

³⁷⁰ Vgl. BENZ, Hitlers Künstler, S. 14.

³⁷¹ Vgl. BENZ, Hitlers Künstler, S. 18.

³⁷² Edgar Schindler (25.05.1906–18.01.1967), studierte in München Kunst- und Literaturgeschichte sowie Archäologie und Philosophie, 1936 wurde er in München an der Ludwig-Maximilians-Universität promoviert bei Georg Maximilian Wilhelm Pinder. Über seine Funktionen im Nationalsozialismus ist bis auf den hier angeführten Aufsatz nichts bekannt, vgl. SCHINDLER, Bewegungsgehalt, S. 90.

³⁷³ Das Buch war die Jahressgabe zu Weihnachten 1941 an die Mitglieder und Freunde der Hans-Thoma-Gesellschaft. Es ist unklar, ob Schindler Thoma persönlich kannte, vermutlich jedoch nicht, denn er schreibt im Nachwort: „Hans Thoma als Kämpfer für deutsche Kunst auf Grund seines Schrifttums betrachten, ist eine Gelegenheit, die den Kunsthistoriker mit dem Leben unserer Zeit verbindet.“, SCHINDLER, Kämpfer, S. 79.

³⁷⁴ SCHINDLER, Kämpfer, Motto, S. 1.

Dieses Zitat wurde jedoch von Schindler aus dem Zusammenhang gerissen und hat im ursprünglichen Kontext eine andere Bedeutung. So schrieb Thoma diese Zeilen Anfang April 1917, also während des Ersten Weltkrieges. Er sorgte sich, da er während des Krieges Friedensbilder gemalt hatte, um die negativen Reaktionen der Öffentlichkeit. So befürchtete er, sich dem Vorwurf auszusetzen, er habe kein Verständnis für die Leiden seines Volkes.³⁷⁵ Um diese befürchtete Kritik zu entkräften, hatte er an Daniela Thode diese pathetischen Zeilen geschrieben, die die Nationalsozialisten so schätzten. Dabei wurden diese ursprünglich in einem apologetischen Sinn verfasst und hatten deshalb eher den Charakter einer Rechtfertigung und nicht wie von den Nationalsozialisten dargestellt, einer offensiven politischen Äußerung.

Im Gegensatz zu diesem dezidiert deutsch-nationalen Motto, das Schindler seinem Buch vorangestellt hat, stehen jedoch Aussagen von Thoma, die keinesfalls im Sinne der Nationalsozialisten waren. In dem bereits in Kapitel 2.3 besprochenen Aufsatz Thomas „Frankreich, England und Deutschland“, der erstmals 1906 veröffentlicht wurde, hatte der Maler seine Ansichten über internationale Kunstausstellungen dargelegt, die nicht zum nationalsozialistischen Weltbild passten.³⁷⁶ Laut Thoma rage die Kunst über die Nationalitäten hinaus und verbinde die Völker: „ein kleines Bindeglied zur Völkerversöhnung könnte sie doch sein.“³⁷⁷

Die Vorstellung von einer Kunst, die Völker verbindet und sogar noch ihre Gemeinsamkeiten betont, widerspricht der ideologischen Rolle, die die Nationalsozialisten der Kunst zugedacht hatten. So bildete gerade die Kunst für sie ein essenzielles Unterscheidungsmerkmal zu anderen Völkern in Europa, da sie als Grundlage und Alleinstellungsmerkmal des deutschen Volkstums angesehen wurde. Zwar waren die Nationalsozialisten 1941 noch an einer Völkerversöhnung der in ihren Augen „rassisch wertvollen“ Völker, wie England oder Frankreich, interessiert, jedoch sollte diese Versöhnung unter einer nicht näher definierten deutschen Vorherrschaft erfolgen.³⁷⁸ Auch war Frankreich im Sommer 1940 besiegt worden und seit dem Waffenstillstand vom 22. Juni zum größten Teil besetzt, aber in den Augen der Nationalsozialisten galt Frankreich weiterhin als Erbfeind des

³⁷⁵ „Die Qualen der Kunst habe ich längst überwunden, und je trüber die Welt mir erscheint, desto mehr Heiterkeit kommt in meine Bilder. So daß ich fast fürchte, man würde noch einmal, wenn man nicht mehr viel Nachteiliges sonst über mich sagen kann, doch noch sagen, ich hätte kein Herz gehabt für die Leiden meines Volkes, das sehe man aus meinen in der Kriegszeit gemalten Friedensbildern.“, Hans Thoma an Daniela Thode vom 4.4.1917, THOMA, Briefe an Frauen, S. 226 ff.

³⁷⁶ Vgl. SCHINDLER, Kämpfer, S. 63 f.; vgl. THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 314–319. In der 1908 veröffentlichten Autobiographie „Im Herbst des Lebens“ wurde der Artikel „Frankreich, England und Deutschland“ erneut abgedruckt, vgl. THOMA, Herbst, S. 162–169.

³⁷⁷ SCHINDLER, Kämpfer, S. 65 f.; THOMA, Frankreich, England und Deutschland, S. 316.

³⁷⁸ Vgl. SCHMOECKEL, Großraumtheorie, S. 67 f.; vgl. HERBERT, Best, S. 291–299.

Deutschen Volkes und war alles andere als ein gleichberechtigter Partner.³⁷⁹ Auch mit Großbritannien befand sich das Deutsche Reich im Krieg.³⁸⁰

Die Sprengkraft dieser alles andere als systemkonformen Ansichten Thomas hatte wohl auch Schindler erkannt, was ihn zu einer Klarstellung bewog: „Damit das hier Gesagte nicht etwa mißverstanden wird hinsichtlich Thomas politischer Einstellung sollen hier noch die Worte zugefügt werden, die er kurz nach Ausbruch des Weltkrieges an seinem Geburtstag gesprochen hat, am 2. Oktober 1914: ‚[...] Unser tiefster Haß gilt ohne Zweifel England, das uns so schändlich verraten hat.‘“³⁸¹

Schindler versuchte, die aktuelle politische Situation – des Krieges mit England – miteinzubeziehen und die Briten als Verräter zu brandmarken. Dies war durchaus im Sinne der nationalsozialistischen Politik. Das Narrativ vom angeblichen Verrat, den das Britische Empire an Deutschland im Ersten Weltkrieg begangen habe, versuchte Schindler hier wiederzubeleben, da Deutschland bis 1936 versucht hatte, das Empire als Bündnispartner gegen die Sowjetunion zu gewinnen. Dies misslang jedoch, da wenige Tage nach dem Überfall auf Polen Großbritannien dem Deutschen Reich den Krieg erklärte.³⁸²

Thoma hatte schon 1914 ähnliche Ansichten über ein Bündnis mit England vertreten. Diese wurden nun von Schindler aufgegriffen: „Aber die Zeit ist auch nicht mehr fern, in der alle germanischen Völker sich zusammen schließen müssen gegen größere Gefahr, die von Osten her droht.“³⁸³ Zwar meinte Thoma mit der Gefahr im Osten das zaristische Russland und nicht die Sowjetunion, die im „Dritten Reich“ zum ideologischen Feind wurde, aber die Furcht vor der Macht aus dem Osten war schon in der Kaiserzeit weit verbreitet.³⁸⁴ Diese wurde durch den deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt 1939 abgemildert, und es folgte eine Phase der Entspannung zwischen beiden Ländern, die mit dem Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 endete. Ob sich Schindler auf dieses Ereignis berief, bleibt fraglich. Dennoch decken sich seine Äußerungen mit der antisowjetischen Propaganda der Nationalsozialisten, wie diese sie bis 1939 betrieben.³⁸⁵ So ist dieses Beispiel ein Beleg dafür, wie es den Nationalsozialisten gelang, die Aussagen Thomas in ihr Weltbild zu integrieren und damit seine Ansichten für ihre Zwecke zu vereinnahmen. Die Umdeutung der historischen Fakten und Aussagen durch Schindler diente somit als Legitimationsinstrument der nationalsozialistischen Außenpolitik.

³⁷⁹ Vgl. ECHTERNKAMP, *Das Dritte Reich*, S. 241 f.

³⁸⁰ Vgl. ECHTERNKAMP, *Das Dritte Reich*, S. 81.

³⁸¹ SCHINDLER, *Kämpfer*, S. 66 f.; original abgedruckt in „Badische Landeszeitung“, Jg. 73. Nr. 459 vom 3.10.1914, S. 1.

³⁸² Vgl. ECHTERNKAMP, *Das Dritte Reich*, S. 78.

³⁸³ SCHINDLER, *Kämpfer*, S. 67; original abgedruckt in *Badische Landeszeitung*, Jg. 73 Nr. 459 vom 3.10.1914, S. 1.

³⁸⁴ Vgl. KRUMEICH, *Einkreisung*, S. 102.

³⁸⁵ Vgl. ECHTERNKAMP, *Das Dritte Reich*, S. 78 f.

Dabei versuchte Schindler Thomas Ausführungen nicht nur außenpolitisch, sondern auch innenpolitisch gegen die jüdische Minderheit zu instrumentalisieren. Dass ihm dies gelang, lag auch an der öffentlich geführten Auseinandersetzung um die deutsche Kunst, in der Thoma mit Thode gegen Meier-Graefe und Liebermann Position bezogen hatte. Schindler kommentierte diese Auseinandersetzung folgendermaßen: „Ein einziges Mal betrat Thoma als Kämpfer das Podium der Öffentlichkeit. [...] in einer Frage, die das Sein oder Nichtsein der deutschen Kunst betraf [...]“.³⁸⁶ Schindler stilisierte Thoma zum Verteidiger der deutschen Kunst, in einer für den Nationalsozialismus typischen Konzeptmetapher, in der es um das Sein oder Nichtsein, Sieg oder Niederlage geht.³⁸⁷ Wer der Feind dieser deutschen Kunst war, lag für Schindler auf der Hand – nämlich das „Weltjudentum“. Schließlich ging es dem Kunsthistoriker nicht nur um die Bewahrung der deutschen Kunst, sondern auch um die Bestätigung der nationalsozialistischen Weltanschauung und um die Anklage des ideologischen Feindes.³⁸⁸ So kam Schindler zu dem Schluss, dass bei der Debatte um die deutsche Kunst zwei Ideologien miteinander im Wettstreit lagen, nämlich der „jüdische Antinationalismus und der deutsche Nationalismus“.³⁸⁹ Aufgrund dieser Abstraktion wird auch deutlich, warum Schindler Thoma, der für die nationale Sache Partei bezog, so stark überhöhte. Denn Thoma kämpfte nach Schindlers Ansicht nicht nur für die deutsche Kunst, sondern vor allem gegen den vermeintlichen jüdischen Antinationalismus, der nicht nur die deutsche Kunst, sondern den ganzen deutschen Staat zu vernichten drohe. Dieser Vorwurf von einer jüdischen Weltverschwörung wurde gegen Max Liebermann ins Feld geführt, da er in der „Frankfurter Zeitung“ für den Impressionismus Position ergriffen hatte. Um diesen zu stigmatisieren, kommentierte Schindler dessen Beitrag in der „Frankfurter Zeitung“ mit folgenden Worten: „Mit wahren Ghetto-Gekeife fiel Liebermann über den deutschen Gelehrten her [...]“.³⁹⁰ Mit dem Begriff Ghetto spielt Schindler auf die jüdische Abstammung Liebermanns an und spricht ihm ab, ein „deutscher Künstler“ zu sein.³⁹¹ So projizierte Schindler in Thomas Antwort in der „Frankfurter Zeitung“ einen anti-jüdischen Unterton und verherrlichte ihn: „Denn wie ein deutscher Künstler sich benimmt und ausdrückt, das zeigte unser Hans Thoma in seiner Entgegnung auf die maßlosen Ausfälle Liebermanns [...]. Sie ist ein Beispiel schlichter deutscher Vornehmheit und seelenvoller Warmherzigkeit. Die Sätze Thomas gehören zum Schönsten, was über deutsche Kunst geschrieben wurde.“³⁹²

Es ist offensichtlich, dass die Herabwürdigung Liebermanns durch Schindler wohl durchdacht erfolgte, um die Entgegnung Thomas idealisieren zu können.

³⁸⁶ SCHINDLER, Kämpfer, S. 25.

³⁸⁷ Vgl. BRAUN, Sprachstil, S. 248.

³⁸⁸ Vgl. OBENAU, Weltjudentum.

³⁸⁹ SCHINDLER, Kämpfer, S. 29.

³⁹⁰ SCHINDLER, Kämpfer, S. 29.

³⁹¹ SCHINDLER, Kämpfer, S. 30.

³⁹² SCHINDLER, Kämpfer, S. 30.

Schindler setzte in seinem Narrativ klar auf antisemitische Vorurteile, die Liebermann und das Judentum im Allgemeinen diskreditieren sollten. So wurden die Juden als ungezogene, vorlaute Störenfriede dargestellt, denen der Deutsche mithilfe seiner vermeintlichen kulturellen Überlegenheit und mit höflichen Umgangsformen begegnete und damit als moralischer Sieger aus dieser Auseinandersetzung hervorging.

Dass Thoma von den Nationalsozialisten für ihre aggressive antisemitische Agitation vereinnahmt wurde, ist offensichtlich, denn dieser Streit wurde in einigen Publikationen im „Dritten Reich“ aufgegriffen, so auch von Sophie Bergman-Küchler, die Liebermann als Feind der deutschen Kunst bezeichnete und diesen ebenfalls mittels antisemitischer Stereotype diffamierte.³⁹³

In der Literatur über Thoma, die während des „Dritten Reiches“ erschien, wurde konsequent ausgeblendet, dass sich Thoma von seinen eigenen Aussagen über den Impressionismus distanzierte hatte, da dieser Widerruf sich nicht in das nationalsozialistische Weltbild einfügte.

Ein weiterer Aspekt von Thomas Persönlichkeit, seine tiefe Gläubigkeit, die vor allem in seinem Spätwerk deutlich zutage tritt, bereitete den Nationalsozialisten Schwierigkeiten, da sie seine Religiosität mit ihrer Weltanschauung nicht in Einklang bringen konnten.³⁹⁴ Im Gegensatz zu seinen durchaus schwankenden politischen Ansichten war sein christlicher Glaube eine Grundkonstante in seinem Leben. An seine Mutter und Schwester schrieb er: „Diese Gedanken machen mich sehr oft ernst und zeigen mir immer mehr, wie Religion dem Menschen den einzigen Halt gibt, und wie das Christentum nur imstande ist, den Wirrwarr der Menschheit zu lösen.“³⁹⁵ Thoma folgte damit einem Trend der Zeit, denn im Kaiserreich gab es geradezu eine Renaissance religiöser Werte in der Gesellschaft.³⁹⁶ Der Bernauer erschuf zahlreiche religiöse Werke, wie beispielsweise „Geburt Christi“, „Flucht nach Ägypten“ oder die „Versuchung Christi“. Außerdem fertigte er 1902 Wandmalereien in der Peterskirche in Heidelberg an. Diese trugen die

³⁹³ Diese Kontroverse wurde auch in weiteren Publikationen aufgegriffen, die während des „Dritten Reiches“ erschienen. So zum Beispiel relativ kurz gehalten bei Schwinn: „In aller Entschlossenheit kämpft ‚der gute, sanfte Thoma‘ für die wahre Kunst (so fertigt er z.B. den Liebermann Angriff gegen seinen Freund Thode kräftig ab).“, SCHWINN, Künstler und Christ, S. 43. Ausführlicher bei Bergman-Küchler im Dank- und Geleitwort zum 100. Geburtstag Thomas: „Ein ander Mal, als das feindliche Räderwerk gar zu stark ratterte, ist Thoma sogar als Kämpfer in die Öffentlichkeit getreten. Das war 1905. Der Ehrenbürger von Berlin, Max Liebermann, den weit mehr sein jüdischer Geschäftsgeist wie sein Können zum berühmten Mann gemacht hatte, sowie seine Helfershelfer, Jul. Meier-Graefe und P. Cassirer – die das Kunstwerk zu Kunstware degradierten, mit dem sie handeln und spekulieren konnten wie mit einem Börsenpapier – bedrohten damals deutsches Geistesleben mit ihren Angriffen auf die deutsche Kunst mehr und mehr.“, BERGMAN-KÜCHLER, Hundertsten Geburtstag, S. 5.

³⁹⁴ LA-BW, GLA 235 6600, Schreiben Kurt Martins an das Kultusministerium vom 14.11.1938; vgl. NOLZEN, Nationalsozialismus und Christentum, S. 151.

³⁹⁵ Hans Thoma an Mutter und Schwester vom 7.12.1871, THOMA, Briefe an Frauen, S. 29.

³⁹⁶ Vgl. BLASCHKE/KUHLEMANN, Religion, S. 7f.

Titel: „Christus auf dem Meere“ und „Christus mit Magdalena“.³⁹⁷ 1935 veröffentlichte Hermann Vortisch in Karlsruhe die Erzählung über das Leben Thomas mit christlich-religiösem Deutungsmuster: „Der Malerlehrling Gottes“. Zu seinem 100. Geburtstag 1939 erschien das Werk „Hans Thoma Künstler und Christ“ von Wilhelm Schwinn, das sich mit der religiösen Seite Thomas befasst, die Leben und Werke nachhaltig prägte. Abgesehen von diesen Publikationen, versuchte man im „Dritten Reich“, Thomas Religiosität auszublenden.

Freundeskreis

Eine entscheidende Rolle bei der Vereinnahmung von Hans Thoma im „Dritten Reich“ spielten seine Freunde. Der Wagner-Kreis um Cosima Wagner – allen voran ihr Schwiegersohn Henry Thode – übte einen erheblichen Einfluss auf die politische Ausrichtung Thomas aus. Der völkische Nationalismus und der Antisemitismus waren ein stark verbindendes Element im Wagner-Kreis.³⁹⁸ Zwar waren sowohl Thode als auch Cosima Wagner bereits vor der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ verstorben, dennoch gab es einige Persönlichkeiten in Thomas engerer Umgebung, die das „Dritte Reich“ noch erlebten und überlebten. Diese waren dem erweiterten Umfeld des Wagner-Freundeskreises zuzurechnen.

Eine wichtige Rolle spielte der Publizist und Kunsthistoriker Josef August Beringer. Der 1862 in Niederrimsingen bei Freiburg geborene Beringer war Lehrer und studierte neben seiner Lehrtätigkeit ab 1897 in Heidelberg Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Musikgeschichte und Philosophie. Er promovierte bei Thode. Seine Dissertation „Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie“ erschien 1902. In den folgenden Jahrzehnten veröffentlichte Beringer eine Vielzahl an Aufsätzen und Artikeln über zahlreiche Künstler und über sein Lieblingsthema, die Malerei des 19. Jahrhunderts. Als anerkannter Vertreter der völkischen Kunstpublizistik war er ein ausgewiesener Gegner der modernen Kunst. Mit Hans Thoma verband ihn eine enge Freundschaft, daher bestimmte dieser ihn zu seinem Nachlassverwalter.³⁹⁹ Beringer publizierte vor und im „Dritten Reich“ breit rezipierte Werke über Thoma und veröffentlichte auch teilweise die umfangreiche Korrespondenz des Malers.⁴⁰⁰ Der Kunsthistoriker war maßgeblich an der Konzeption und Durchführung der Mannheimer Ausstellung „Kulturbolschewistische Bilder“ beteiligt, die vom 4. April bis 5. Juni 1933 stattfand, und die erste dieser Art von

³⁹⁷ Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 19, Thoma, Hans, S. 493.

³⁹⁸ Vgl. HILMES, Herrin, S. 280; vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 35; vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 115.

³⁹⁹ LA-BW, GLA 56 425, Brief des Badischen General-Landesarchivs an den Minister der Finanzen vom 22.1.1925.

⁴⁰⁰ Vgl. BERINGER, 87 Tafeln in Farbendruck; vgl. THOMA, Briefwechsel mit Henry Thode; vgl. BERINGER, Aus achtzig Lebensjahren; vgl. THOMA, Briefe an Frauen. Ein Jahr nach Beringers Tod erschien 1938 „Briefwechsel Hans Thoma und Georg Gerland“. Siehe auch Anm. 221 in diesem Beitrag.

„Schreckenskammern“ bzw. „Schandausstellungen“ war.⁴⁰¹ Am 17. Mai 1933 hielt er für die Ortsgruppe des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ an der Universität Heidelberg vor der Bücherverbrennung auf dem Universitätsplatz einen Lichtbildvortrag mit dem Titel „Herabwürdigung der deutschen Kunst in den Jahren 1918 bis 1933“.⁴⁰² Am 6. Dezember 1937 starb Beringer in Mannheim.

In einem Nachruf von Thomas Meisterschüler, Hans Adolf Bühler (geb. 1877), der 1939 in der „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“ erschien, schrieb dieser über Beringer: „Als ganz großen Verdienst müssen wir es ihm anrechnen und wollen uns in dieser schnelllebigen vergesslichen Zeit dankbar davon [sic] erinnern, wie er als Kunstberichterstatte des Karlsruher Tageblattes sich unerschrocken jahrelang der maßlos steigenden Flut der Überfremdung und des Kunstbolschewismus entgegenstemmte [...]“.⁴⁰³ Den Begriff „Kunstbolschewismus“ hatte der Kunstkritiker und Redakteur der „Täglichen Rundschau“, Willy Pastor, 1918 in die kulturpolitische Debatte eingeführt. Dieser neue politische Kampfbegriff erhielt bald auch das Beiwort „jüdisch“ und implizierte „die Vorwürfe der „Zersetzung“, „Entartung“ und angeblichen Geistlosigkeit“.⁴⁰⁴

Bühler war überzeugter Nationalsozialist, was sich auch unschwer an seiner Sprache erkennen lässt. Er erhoffte sich von den Nationalsozialisten eine Wiederherstellung des „deutschen Geistes“ in der Kultur und unterstützte sie deshalb mit Begeisterung.⁴⁰⁵ Seit 1910 positionierte sich Bühler im deutsch-nationalen Lager und verortete sich in völkischen Kunstkreisen.⁴⁰⁶ Im Zuge seiner politischen Festigung in diesen Kreisen leitete er seit 1930 die Karlsruher Ortsgruppe des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ und trat im Dezember 1931 in die NSDAP ein.⁴⁰⁷ 1932 wurde er 2. Vorsitzender und künstlerischer Leiter der „Deutschen Kunstgesellschaft“ in Karlsruhe und in dieser Funktion Hauptschriftleiter der NS-Zeitschrift „Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart“.⁴⁰⁸ Im März 1933 wurde Bühler Vorstandsmitglied des Badischen Kunstvereins im Juli 1933 des Reichsverbandes bildender Künstler und Gauleiter Südwest des Reichskartells der bildenden Künstler.

1932 wurde er zum Direktor der Landeskunstschule gewählt und im Zuge der „Machtergreifung“ im März 1933 ernannte ihn Robert Wagner zum kommissarischen Leiter der Karlsruher Kunsthalle und noch im gleichen Jahr zum Direktor der Kunsthalle. Dieses Amt behielt er bis Juli 1934. In diesen Funktionen setzte er

⁴⁰¹ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 59, 62, 86.

⁴⁰² Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 369.

⁴⁰³ BÜHLER, Beringer, S. 543.

⁴⁰⁴ Vgl. OSTERLOH, Ausschlachtung, S. 73, und 85 f. „Am 28. Februar 1918 verwendete Willy Pastor diesen Terminus erstmals – in einem Zeitungsartikel der *Täglichen Rundschau* und in ästhetischem Zusammenhang. Sein Artikel über den Expressionismus trug den Titel „Kunstbolschewismus“, OSTERLOH, Ausschlachtung, S. 73.

⁴⁰⁵ SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 84 f.

⁴⁰⁶ Vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 33, 35.

⁴⁰⁷ Vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 32 f., 35, 68, 70.

⁴⁰⁸ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 32, 370.



Abb. 17: Hans Adolf Bühler arbeitete am Rundbild „Der deutsche Morgen“ für den Bürgersaal des Karlsruher Rathauses, das er 1926 fertigstellte. Titelblatt der Zeitung „Der Führer“. Bildwochenschau der deutschen Südwestmark Folge 6, 27. Mai 1934. (UB Heidelberg R 610::1934,05:Mai)

sich für eine nach völkischen Gesichtspunkten orientierte „deutsche Kunst“ ein sowie für die Erweiterung der Sammlungen badischer Künstler.⁴⁰⁹ Er organisierte bereits 1932 die „1. Wanderausstellung Deutscher Kunst“, für die er selbst die Gemälde ausgewählt hatte, und er war mit einem Bildnis Hans Thomass vertreten.⁴¹⁰ Ab 1932 war er auch Akademiedirektor in Karlsruhe. Allerdings wuchs der Widerstand gegen Bühler wegen seiner „Inkompetenz und den taktischen Manövern“, so dass er 1934 aus dem Amt des Direktors der Kunstakademie und der Karlsruher Kunsthalle ausschied.⁴¹¹ Altersbedingt gab Bühler sein Amt als Professor an der Landeskunstschule, das er seit 1914 ausübte, auf und ging am 1. Dezember 1941 in den Ruhestand.⁴¹² Am 19. Oktober 1951 starb Bühler auf Burg Sponeck am Kaiserstuhl.

Eine herausragende Rolle für Hans Thomass postume Würdigung spielte Sophie Bergman-Küchler. Die Tochter des Frankfurter Förderers und Freundes von Thoma, Eduard Küchler, kannte Thoma von Kindesbeinen an. Ihr Leben lang bewunderte sie seine Person und Kunst. Sie war Mitbegründerin, Schriftführerin und eine treibende Kraft der Hans Thoma-Gesellschaft.⁴¹³ Über die Ziele der Gesellschaft schrieb sie in einem zum 100. Geburtstag von Thoma 1939 herausgegebenen Buch, dass die Gesellschaft sich der „Pflege Thoma'scher Kunst und die Unterstützung lebender noch deutsch empfindender Künstler zur Aufgabe“ gemacht habe.⁴¹⁴ So war es deren Anspruch, die Kunst Thomass für die Nachwelt zugänglich zu machen und über Thomass Wirken zu informieren.

Aus diesem Anlass hielt Bergman-Küchler zum Beispiel während der Badischen Gaukulturwoche vom 11. bis 15. Oktober 1938 mehrere Lichtbildvorträge über Hans Thoma, zum Beispiel in Zell im Wiesental, Weil am Rhein, Haltingen oder Steinen.⁴¹⁵ Doch Bergman-Küchler hielt ihre Vorträge nicht nur im badischen Raum, sondern sie war unter anderem auch viermal in Leipzig.⁴¹⁶ Ferner organisierte sie zum 100. Geburtstag des Malers im Sommer 1939 eine Ausstellung von Werken Thomass im Schulhaus in Bernau⁴¹⁷ oder schrieb in der Zeitschrift „Mein Heimatland“ in der Serie „Badische Köpfe“, erschienen 1935, eine Kurzbiographie mit dem Titel „Hans Thoma. Der deutsche Maler 1839–1924“. Im Jahr 1938 übertrug sie das von ihr und ihrer Mutter aufgebaute Archiv und die Sammlung von

⁴⁰⁹ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 78 ff., 370; vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 84 f., 89.

⁴¹⁰ Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 370; vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 91.

⁴¹¹ ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 85.

⁴¹² Vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 370.

⁴¹³ SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 67.

⁴¹⁴ BERGMAN-KÜCHLER, Hans Thoma und Frankfurt am Main, S. 18.

⁴¹⁵ ISG S1–431/12, Schreiben des Kreiskulturstellenleiters Lörrach an Bergman-Küchler vom 6.8.1938.

⁴¹⁶ ISG S1–431/35, Schreiben Bergman-Küchlers an die Nationalsozialistische Kulturgemeinde, o. D.

⁴¹⁷ ISG S1–431/12, Artikel B. V. Nachrichten des Landesfremdenverkehrsverbandes Baden vom 23.5.1939.



Abb. 18: Sophie Bergman-Küchler bei der Eröffnung der „Hans-Thoma-Gedächtnisstätte“ im Alten Rathaus von Oberursel 1956. (Archiv Vortaunusmuseum, Foto: K.-H. Arbogast)

Bildern Thomas der Stadt Frankfurt am Main gegen eine lebenslange Rentenzahlung von monatlich 300 Reichsmark und war 1939 zusammen mit der badischen Regierung an der Einrichtung einer Hans „Thoma-Gedächtnisstube“ in Bernau beteiligt.⁴¹⁸

Neben der Pflege der Kunst Thomas setzte sich die Gesellschaft auch als Bewahrer „deutscher Kunst“ im Allgemeinen ein, denn Bergman-Küchler war begeisterte Nationalsozialistin. Sie hatte sich dafür eingesetzt, dass 1936 die Wanderausstellung „Entartete Kunst“ nach Frankfurt am Main kam. Sie selbst schrieb 1937 an einen Vertreter der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde: „Mein Ein-

⁴¹⁸ ISG Magistrat: Nachträge 112, Vorlage des Oberbürgermeisters an die Gemeinderäte vom 6. 9.1938; vgl. ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“, S. 369.

treten für deutsche Kunst hat bei den vielfach noch nicht gesäuberten Stellen in Frankfurt vielfach Aergernis erregt – als s.zt. die H. Thoma-Gesellschaft die Entartete Kunst in Frankfurt ausstellen wollte, fand sie nur Widerstand statt Unterstützung [...].“⁴¹⁹ Hier wird deutlich, in welchem Ausmaß sich Bergman-Küchler mit dem Nationalsozialismus identifizierte. Auch zeigt sich mit ihrem Einsatz für die Ausstellung „Entartete Kunst“, dass sie die Rassentheorie, die zur Ächtung und Elimination der modernen Kunst in Deutschland führte, befürwortete.

Darüber hinaus war sie Antisemitin aus tiefer Überzeugung. So versuchte sie im August 1935 die Absetzung des jüdischen Direktors des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt, Swarzenski, durchzusetzen: „Am Staede’schen Kunstinstitut, der Kunstsammlung Frankfurts und einer der wichtigsten Deutschlands“, so beschwerte sie sich, „sitzt seit vielen Jahren der Jude Swarzenski als Generaldirektor aus Polen, deutsche Kunst verratend. [...] Der N.S. ist auch schon mit ganz anderen Dingen fertig geworden. Man kann nicht verstehen, daß nicht längst eine deutsche Leitung eingesetzt wurde.“⁴²⁰ Bergman-Küchler befürwortete, Swarzenski aus seinem Amt entfernen zu lassen, weil er jüdischen Glaubens war und darüber hinaus noch aus Polen stammte. Das reichte ihr offenbar, ihn als Verräter an der deutschen Kunst zu stigmatisieren und seine Absetzung zu fordern.

Dass sich Bergman-Küchler mit dem Nationalsozialismus uneingeschränkt identifizierte, zeigte sich außerdem daran, dass sie auch nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reiches“ an dessen Idealen festhielt. Unter ihrer Ägide als Vorsitzende wurde die Hans Thoma-Gesellschaft in der Bundesrepublik in einem Schreiben vom 24. Juni 1954 von Karl Asal,⁴²¹ einem Mitarbeiter im Regierungspräsidium Südbaden, als so rechtsradikal eingestuft, dass ihr: „nur noch das Hakenkreuz fehle, um dort das dritte Reich voll aufleben zu lassen.“⁴²²

Allerdings bewegte sich Thoma nicht nur unter völkischen Nationalisten, Antisemiten oder begeisterten Nationalsozialisten, sondern er pflegte auch sehr viele Freundschaften mit Menschen, die keine nationalistischen Ansichten vertraten, wie beispielsweise die Maler Emil Lugo, Wilhelm Steinhausen und Otto Scholdecker, dem großherzoglichen Ehepaar oder der Gräfin Luisa Erdödy, die mit einem ungarischen Adligen verheiratet war und mit der er in einem stetigen Briefwechsel

⁴¹⁹ ISG S1–431/35, Schreiben Bergman-Küchlers an die Nationalsozialistische Kulturgemeinde, o. D.

⁴²⁰ Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart (LA-BW, HStAS) EA 3/203 Bü 592, Abschrift von beglaubigter Abschrift eines Schreibens von Bergman-Küchler vom August 1935 vom 9.5.1956.

⁴²¹ Karl Asal war während des „Dritten Reiches“ im Kultusministerium unter Wacker als Abteilungsleiter Künste und Kultus tätig. Asal setzte seine Karriere im badischen Staatsdienst trotz seiner Verwicklungen im Nationalsozialismus nach 1945 fort. Weitere Informationen über Karl Asal siehe ENGEHAUSEN, Ministerium, S. 331, 359, 396 f., 432 f.

⁴²² LA-BW, HStAS EA 3/203 Bü 592, Schreiben von Karl Asal an Ministerialrat Donndorf vom 1.6.1954.

stand.⁴²³ Dennoch hatten gerade die Befürworter des Nationalsozialismus einen überproportionalen Anteil an der öffentlichen Wahrnehmung Thomas im „Dritten Reich“.

Es lässt sich das Fazit ziehen, dass die Aussagen Thomas der Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus ein Einfallstor boten; sie spiegeln jedoch nur einen Teil von Thomas Weltsicht wider. Dennoch zeigt sich, dass Thoma von liberalen Kräften während des Kaiserreichs nicht unbegründet im national-völkischen Lager verortet wurde. Diese Popularität in eben jenem Milieu setzte sich bis in die Weimarer Republik und das „Dritte Reich“ fort. Seine nationalistischen Positionen, obwohl sie zum Teil widersprüchlich waren, halfen den Nationalsozialisten, ihn für ihre Ansichten zu vereinnahmen. Denn auf diese Aussagen konnten sich Personen wie Schindler oder Bergman-Küchler in ihren Narrativen stützen. Für sie war es ein leichtes Unterfangen, die deutschnationalen und völkischen Ausführungen Thomas in die nationalsozialistische Ideologie zu implementieren. Seine Aussagen dienten damit auch indirekt als Herrschaftslegitimation für das NS-Regime.

Seine Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus gründete sich jedoch auch auf weitere Faktoren wie beispielsweise sein zum Teil national-völkisches, später nationalsozialistisch eingestelltes Umfeld. Auch wenn dieses nur selektiv dargestellt wurde, lassen sich daraus Schlüsse ziehen. Thoma sah in diesen Personen einen Kreis von treuen Bewunderern, die er deshalb wohl aus rein menschlichen und pragmatischen Gründen unterstützte und zu ihnen Kontakt hielt. Ferner trug er selbst zur Verbreitung von national-völkischem Gedankengut in eben diesem Freundeskreis bei, wie das Beispiel von Hans Adolf Bühler belegt. So ist es wenig verwunderlich, dass gerade auch diese Personen eine maßgebliche Relevanz bei der Wahrnehmung Hans Thomas im „Dritten Reich“ besaßen. Denn viele seiner Bewunderer aus dem national-völkischen Umfeld hatten durch den Erfolg der nationalsozialistischen Bewegung zum Ende der 1920er Jahre und nach der „Machtergreifung“ 1933 sicherlich einen immensen politischen Auftrieb erhalten. So waren Bergman-Küchler und Beringer, beide begeisterte Nationalsozialisten, durch Vorträge und Publikationen an der Popularisierung des Malers in der Diktatur in erheblichem Maße beteiligt.⁴²⁴

Äußerst gravierend ist in dieser Hinsicht, dass sich selbst die aktuelle Literatur über Thoma nicht kritisch mit seinem nationalsozialistischen Umfeld auseinandersetzt. Felix Krämers 2013 erschienener Aufsatz „Hans Thoma ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes‘“ bezeichnet Bergman-Küchler lediglich als: „Thoma-Sammlelerin“⁴²⁵, die 1948 das Thoma-Museum in Bernau gegründet habe. Über ihre Funktionen im Nationalsozialismus schweigt sich der Autor aus. Kaum anders verhält sich Kuhn, der in seinem 2017 erschienenen Aufsatz „‘Seit ich Wanderer bin, denke ich viel freier [...]’ – Hans Thoma. Stationen eines wechselvollen Lebensweges“

⁴²³ Vgl. SANTORIUS, Debatte, S. 35; vgl. KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 14f.; The British Museum, Luisa Gräfin Erdödy.

⁴²⁴ Vgl. KUHN, Wanderer, S. 33.

⁴²⁵ KRÄMER, Lieblingsmaler, S. 23.

zwar auf Verwicklungen Bergman-Küchlers und Beringers im Nationalsozialismus hinweist, sie aber allein Zöglinge Thodes nennt. Auch wirft Kuhn Thoma vor, dass er kein Gespür für die national-völkischen Umtriebe seiner Bewunderer gehabt habe, eine These, die hier widerlegt werden konnte.⁴²⁶

Richtig ist sicher, dass Thode in diesem Freundeskreis die treibende Kraft war und er auch Thoma maßgeblich beeinflusste.⁴²⁷ Vermutungen jedoch, wie sie zum Beispiel Soltani anstellt, dass auch Thoma Thodes deutsch-nationalen Ansichten in seinem Umfeld verbreitet habe, lassen sich aufgrund der Quellenlage nicht belegen.

Man muss davon ausgehen, dass Thomas Freundeskreis stark von national-völkischem Gedankengut geprägt war und dieses auch propagierte. Die von Kuhn aufgeworfene Frage, ob Thoma nun den Nationalsozialismus in seiner aufkommenden radikalen Form abgelehnt oder sich von seinen Freunden wegen derer Verstrickungen im Nationalsozialismus distanziert hätte, ist hinfällig. Denn sie kann wissenschaftlich nicht beantwortet werden, da Thoma bereits 1924 gestorben war.⁴²⁸

4. Fazit

Die Gründe für die Thoma-Verehrung im Nationalsozialismus haben ihre Wurzeln im Kaiserreich, sind also nicht auf den Zeitraum von 1933 bis 1945 zu begrenzen. Der Maler erfreute sich in der Bevölkerung großer Beliebtheit. Verehrt wurde Thoma vor allem wegen seiner als „urdeutsch“ empfundenen identitätsstiftenden Kunst. Diese Popularität setzte er jedoch auch für politische Zwecke ein und bezog bei einer öffentlichen Debatte Position zugunsten reaktionärer Kreise, die sich gegen französische Einflüsse in der deutschen Kunst aussprachen. Diese politische Parteinahme war einer der Gründe, warum er im völkisch-nationalen Lager ein hohes Ansehen genoss. Auch besaß er offensichtlich keine Berührungsängste mit antisemitischen Parolen, die er im privaten Umfeld selbst vertrat. Die deutschnationalen Ansichten waren im Kaiserreich in der Bevölkerung weit verbreitet und auch durchaus dominant in seinen engeren Freundeskreis, der sich zum Teil in eben jenen politischen Kreisen bewegte. Es ist anzunehmen, dass Thoma bestrebt war, sich der Zuneigung seiner Freunde durch Äußerungen, die auf Wohlgefallen stießen, zu versichern. Häufig passte er seine Ansichten seinem Gegenüber an. Er hatte keine politischen Ambitionen und tat sich eher schwer mit öffentlichen Meinungsäußerungen. Trotz allem vertrat er die antisemitischen und deutschnationalen Gedanken, die er vermutlich von seinen Freunden übernommen hatte. Politischer Antisemitismus und deutschnationales Gedankengut – wie dargelegt keine Ausnahmeerscheinungen jener Zeit – waren Thoma also nicht fremd.

⁴²⁶ Vgl. KUHN, WanDerer, S. 33.

⁴²⁷ Vgl. SOLTANI, Hans Adolph Bühler, S. 115.

⁴²⁸ Vgl. KUHN, Wanderer, S. 33.

Seine im Kaiserreich beginnende Popularität setzte sich in der Weimarer Republik fort. Auch über seinen Tod 1924 hinaus wurde er unter den neuen politischen Verhältnissen gewürdigt und geachtet. Ihren Höhepunkt erreichte die Verehrung aber im „Dritten Reich“. Dabei spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Einer war die anhaltend große Popularität des Malers, die sich nun vor allem im national-völkischen Lager zeigte, das durch die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten einen nicht zu unterschätzenden Auftrieb erfuhr. Die Gründe für die Vereinnahmung in der Diktatur waren politischer Natur, wie das Beispiel der Erschaffung eines kulturellen Mustergaus am Oberrhein zeigt. Dieser Mustergau hatte für die badischen Nationalsozialisten verschiedene Funktionen zu erfüllen, innenpolitische wie außenpolitische. Thomas Popularität diente dazu, das Macht- und Herrschaftsstreben der badischen NS-Eliten um Wagner und Wacker in der Oberrheinregion zu konsolidieren. Dass der Maler zu einem der Repräsentanten des kulturellen Mustergaus auserkoren wurde, war, neben dem Aspekt seiner Popularität und seiner politischen Ansichten, im Wesentlichen seinem anti-modernen Kunststil zu verdanken. Seine Landschaftsdarstellungen und seine Werke aus dem traditionellen Genre erfüllten das ganze Spektrum nationalsozialistischer Kunstideale. So galt seine Kunst als identitätsstiftend und sollte die Bevölkerung an den Nationalsozialismus binden. Hinzu kam, dass die Nationalsozialisten Thomas Kunst in ihre Ideologie der Rassen- und Kulturhygiene einbanden. Zudem diente die Kunst den Nationalsozialisten als Distinktionsmerkmal gegenüber anderen Kulturen und Völkern beziehungsweise „Rassen“. Thoma war in den Augen der Nationalsozialisten geradezu prädestiniert dafür, bildete er mit seinen Werken doch das „urdeutsche“ ab. Nicht unwichtig war auch, dass Hitler persönlich Hans Thomas Kunst schätzte.

Den Höhepunkt dieser Vereinnahmung stellten die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Malers im Jahr 1939 dar. Im Reich und vor allem in Baden wurde dieses Jubiläum zelebriert. Mit den Festivitäten erhofften sich die nationalsozialistischen Funktionäre einen wirtschaftlichen Impuls für die Schwarzwaldregion um Bernau, aber auch die Ambitionen auf die kulturelle Vorherrschaft am Oberrhein waren von Bedeutung. Um diese Region enger an das Deutsche Reich und Baden zu binden, wurde die Hans-Thoma-Plakette gestiftet. Diese sollte eigentlich an Personen verliehen werden, die sich Verdienste um die Kultur am Oberrhein erworben hatten. Der Beginn des Zweiten Weltkrieges durchkreuzte jedoch diese Pläne und die Plakette wurde zum ersten Mal 1942 verliehen, vorrangig an Männer, die sich um die nationalsozialistische Weltanschauung verdient gemacht hatten.

Hans Thoma, der aufgrund seiner völkischen-nationalen Gesinnung und seines „urdeutschen“ Malstils sowie seiner traditionellen Sujets von den Nationalsozialisten als Repräsentant des kulturellen Mustergaus am Oberrhein vereinnahmt wurde, geriet nach 1939 zunehmend in Vergessenheit.

Dennoch erfüllten Thoma und vor allem seine kunstpolitischen Einlassungen auch weiterhin wichtige Funktionen für die Nationalsozialisten. Diese wurden

auch in der Folgezeit in der NS-Literatur für politische Zwecke instrumentalisiert. Zwar waren Thomas Ansichten oft ambivalent, jedoch war es für die Nationalsozialisten ein leichtes, genau jene Aussagen für ihre Zwecke zu nutzen, die in ihr Weltbild passten. Die im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie negativen Aspekte wie zum Beispiel die tiefe Religiosität Thomas waren kein Ausschlusskriterium, das einer Vereinnahmung der Person und der Popularität Thomas für eigene Zwecke entgegenstand. Diese Aspekte wurden schlicht übergangen, während andere, wie das Zitat Schindlers zeigt, vollkommen aus dem Kontext gerissen und somit passend gemacht wurden. Diese Art der Umdeutung und Verfälschung war jedoch ein gängiges Muster nationalsozialistischer Politik.

Neben den politischen Ansichten Thomas hatte auch der völkisch-nationale Teil von Thomas Freundeskreis um Beringer, Bergman-Küchler und Bühler, der sich nun offen zum Nationalsozialismus bekannte, maßgeblichen Anteil an seiner Vereinnahmung. Eine kritische Reflektion dieser freundschaftlichen Verhältnisse fand in der kunstwissenschaftlichen Literatur bisher kaum statt. Dort wurden sie selektiv oder beschönigend dargestellt.

Die Instrumentalisierung Thomas durch die Nationalsozialisten wurde in diesem Beitrag auf ein breites quellenbasiertes Fundament gestellt. Es wäre wünschenswert, wenn künftig im Rahmen von Thoma-Ausstellungen oder der Verleihung des 1949 gestifteten Hans-Thoma-Preises die deutschnationalen und antisemitischen Äußerungen Thomas zur Diskussion gestellt würden. Denn eine unkritische Betrachtungsweise oder das Verschweigen bestimmter Aspekte von Thomas Biographie könnten den Verdacht einer bewussten Verdrängung oder Verschleierung nähren. Werden jedoch auch die problematischen Ansichten Thomas differenziert dargestellt und in den historischen Kontext eingeordnet, wird schnell klar, dass er zwar deutschnationale Ansichten vertrat, diese aber in der Bevölkerung weit verbreitet waren. Auch seine privat geäußerten antisemitischen Ansichten spiegeln eher den „bürgerlichen Salon-Antisemitismus“ des Kaiserreichs wider, mit dem er sich vermutlich besonders der Gunst Cosima Wagners versichern wollte. Thoma darf deshalb nicht als aggressiver öffentlichkeitswirksamer Multiplikator antisemitischer Stereotype angesehen werden.