

Weiterführendes Gutachten zur Geschichte der Kunststätte Bossard und zum Leben und Werk des Künstlerehepaars Johann Michael Bossard und Jutta Bossard

im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte München-Berlin verfasst von PD Dr. Tobias Hof



Johann und Jutta Bossard (FJB 2)

© Kunststätte Bossard

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	4
TEIL I: VON FIDUS BIS NOLDE: JOHANN MICHAEL BOSSARD UND DIE KUNSTSZENE DER 1870ER BIS 1950ER JAHRE	9
EINLEITUNG	10
I. VEREINIGUNGEN UND NETZWERKE	21
1. JOHANN BOSSARDS VERBINDUNGEN ZU LEBENSREFORMERN UND SIEDLUNGSKOLONIEN	22
2. DER WERDANDI-BUND	26
3. VERLAGE UND VERLAGSNETZWERKE DER VÖLKISCHEN KUNST-SZENE	29
3.1 <i>Der Diederichs Verlag und Die Tat</i>	30
3.2 <i>Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist</i>	31
3.3 <i>Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das Kunst- und Geistesleben</i>	33
3.4 <i>Der Volkserzieher</i>	35
3.5 <i>Verlag Fischer & Franke</i>	36
II. KÜNSTLERBIOGRAFIEN	38
1. DIE VORLÄUFER UND BEZUGSGRÖßEN	38
2. FAHRENKROG, LUDWIG (1867–1952)	44
3. FEISTEL-ROHMEDER, BETTINA (1873–1953)	49
4. HIRZEL, HERMANN ROBERT CATUMBY (1864–1939)	55
5. HÖGER, FRITZ (1877–1949)	58
6. HÖPPENER, HUGO REINHOLD KARL JOHANN (ALIAS FIDUS; 1868–1948)	66
7. ILLIES, KARL WILHELM ARTHUR (1870–1952)	80
8. KAMPF, ARTHUR (1864–1950)	87
9. MACKENSEN, FRITZ (1866–1953)	92
10. NOLDE, EMIL (1867–1956)	96
10. SCHULTZE-NAUMBURG, PAUL (1869–1949)	102
11. SCHULZE-SÖLDE, MAX (1887–1967)	106
12. STASSEN, FRANZ (1869–1949)	110
14. TESSENOW, HEINRICH (1876–1950)	113
15. THORAK, JOSEF (1887–1952)	117
16. WILLRICH, WOLFGANG (1897–1948)	121
17. WINTER, BERNHARD (1871–1964)	125
18. ZIEGLER, ADOLF (1892–1959)	128
III. JOHANN MICHAEL BOSSARD ALS VÖLKISCH-KONSERVATIVER KÜNSTLER: EINE ANNÄHERUNG UND KONTEXTUALISIERUNG	132
TEIL II: DAS PRIVATLEBEN DES KÜNSTLEREHEPAARS BOSSARD UND DIE GESCHICHTE DER KUNSTSTÄTTE	144
EINLEITUNG	145
I. DAS KÜNSTLEREHEPAAR BOSSARD	150
1. JOHANN MICHAEL BOSSARD (1874–1950)	150
2. CARLA AUGUSTA ELSINE DOROTHEA BOSSARD-KRULL (1903–1996)	154
3. DAS ZUSAMMENLEBEN	164
II. DAS LEBEN AUF DER „SIEDLUNGSUTOPIE“	170
1. BOSSARDS SIEDLUNGSUTOPIE DER ALLMENDE	170

2. BAUWERKE UND HANDWERK	172
3. HAUSHALT, LANDWIRTSCHAFT UND AUTARKIESTREBEN	177
4. FREUNDES- UND VERWANDTENBESUCHE	180
III. DIE SUCHE NACH ANERKENNUNG	185
1. KUNSTAUSSTELLUNGEN	185
2. MULTIPLIKATOREN, FREUNDE UND UNTERSTÜTZER	193
3. FÜHRUNGEN UND VERANSTALTUNGEN	200
3.1 Allgemeines.....	200
3.2 Der Johannes-Bertram-Kreis	204
3.3 Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes	205
4. DIE KONSTRUKTION DER KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT JOHANN BOSSARD.....	215
IV. VON DER WOHNSTÄTTE ZUR KUNSTSTÄTTE.....	222
VI. ZUSAMMENFASSUNG	232
NACHWORT	239
ANHANG	242
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	242
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	243
SCHAUBILDER.....	245
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	248

Vorwort

Im Jahr 2009 begannen die Verantwortlichen der Kunststätte Bossard in Jesteburg¹ mit ersten Recherchen, um das Verhältnis von Johann Michael Bossard (1874–1950) und Jutta Bossard-Krull (1903–1996) zum „Dritten Reich“ näher zu untersuchen. Die Ergebnisse wurden 2018 in der Ausstellung sowie dem gleichnamigen Ausstellungskatalog „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus präsentiert.² Weder die Ausstellung noch der Katalog erregten damals ein allzu großes Aufsehen oder lösten gar eine breitere Debatte über Bossards Vergangenheit aus. Ende 2019 wurde bekannt, dass die Kunststätte Bossard Fördermittel in Höhe von knapp 11 Millionen Euro erhalten würde, um ein museales Zukunftskonzept und Neubaupläne umzusetzen.³

Am 17. April 2020 erschien im Magazin *Der Spiegel* der Artikel „Geplante Erinnerungsstätte für deutschnationalen Künstler. Steuergeld fürs Hakenkreuz“ von Martin Doerry über Bossard und den Umgang der Kunststätte mit dessen Vergangenheit. Darin bezeichnete Doerry den Künstler als „Judenhasser“, der mit „Wohlgefallen sah [...] [wie] sich ‚der eiserne Besen des Dritten Reiches‘ bemerkbar“⁴ machte. Der damaligen Kunststättenleitung warf der Journalist „Geschichtsfälschung“ vor und kritisierte den Ausstellungskatalog als einen Versuch, Bossards Vergangenheit zu beschönigen.⁵ In einem Podiumsgespräch charakterisierte Doerry die Kunststätte als „kontaminiertes Gelände, ein Tschernobyl der Zeitgeschichte. Bossard“, so Doerry, „war Antisemit und Rassist. Das kriegen sie hier nicht raus.“⁶

Doerrys Beitrag befeuerte die Diskussion um den Neubau der Kunststätte, die bereits seit der Förderzusage durch den Bund auf lokaler Ebene ausgetragen wurde.⁷ Dabei bezog Doerry eindeutig Stellung.

¹ In dieser Studie wird zur leichteren Orientierung durchgehend als Ortsbezeichnung für die Kunststätte Bossard Jesteburg verwendet. Die heutige Kunststätte liegt in Wiedenhof, einem Ortsteil der Gemeinde Lüllau. Im Zuge der Gebietsreform im Jahr 1972 wurde der Teil Lüllaus, in dem sich die Kunststätte befindet, Jesteburg eingemeindet.

² Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17). Zugleich veröffentlichte die Kunststätte Bossard eine Sammlung seiner programmatischen Schriften. Vgl. Gudula Mayr (Hg.), Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 16).

³ Thomas Lipinski, „Ein Leuchtturm-Projekt“, in: Kreiszeitung Wochenblatt vom 19. November 2019.

⁴ Martin Doerry, Geplante Erinnerungsstätte für deutschnationalen Künstler. Steuergeld fürs Hakenkreuz, in: *Der Spiegel* vom 17. April 2020, <https://www.spiegel.de/kultur/museum-fuer-johann-bossard-in-jesteburg-steuergeld-fuers-hakenkreuz-a-00000000-0002-0001-0000-000170518615> [29.12.2021].

⁵ Ebenda.

⁶ Zit. nach Kathrin Röhlke, Kunststätte Bossard und die NS-Zeit: „Ein Tschernobyl der Zeitgeschichte“, in: *Winsener Anzeiger* vom 15. Juli 2021, <https://www.winsener-anzeiger.de/lokales/307540-ivar-buterfas-frankenthal-betritt-kunststaette-bossard-widerwillig-und-mahnt-aufklaerung-an/> [4.1.2022].

⁷ Zur lokalen Debatte vgl. u. a. Bianca Marquardt, Kunststätte soll Kunsthalle werden, in: *Kreiszeitung Wochenblatt* vom 20. Dezember 2019; Sascha Mummenhoff, „Das ist nicht klug für Jesteburg“, in: *Kreiszeitung Wochenblatt* vom 31. Januar 2020; Sascha Mummenhoff, „Wir handeln im Sinne von Johann Bossard!“, in: *Kreiszeitung Wochenblatt* vom 25. Februar 2020; Torsten Landsberg, Umstrittenes Museum: Anwohner fürchten rechte Pilgerstätte, in: *Deutsche Welle* vom 22. April 2020, <https://www.dw.com/de/umstrittenes-museum-anwohner-fuerchten-rechte-pilgerstaette/a-53208497> [10.1.2022]; www.engelmannsnotizen.jimdofree.com [10.1.2022].

„Knapp elf Millionen Euro,“ so kritisierte Doerry, „soll das neue Museum kosten, viel Geld für einen Künstler, der in der Kunstgeschichte kaum mehr als eine Randfigur ist.“⁸ Nach der Veröffentlichung im *Spiegel* griffen auch andere nationale sowie internationale Medien die Debatte um die Kunststätte und ihren Erbauer auf.⁹

Vor dem Hintergrund der teils polemisch geführten und festgefahrenen Debatte über Bossards Vergangenheit, beauftragte die Kunststätte Bossard im Jahr 2021 das Institut für Zeitschichte (IfZ), München-Berlin, mit der Erstellung einer Vorstudie. Dieses Vorgutachten diente zum einen dazu, das Verhältnis der Bossards zum Nationalsozialismus zu skizzieren. Dabei bedingten aber die vorhandenen und damals eingesehenen Dokumente sowie die vorliegende Sekundärliteratur eine Fokussierung auf die Person Johann Bossard. Zum anderen sollten Forschungsfragen formuliert werden, die eine zugleich umfassendere wie detailliertere Beschäftigung mit dem Künstlerehepaar Bossard ermöglichen. Die Bearbeitungszeit für das „Vorgutachten zur Frage des Verhältnisses von Johann Michael Bossard und Jutta Bossard zum Nationalsozialismus“ betrug drei Monate.¹⁰

Am 29. März 2022 wurden die Ergebnisse der Vorstudie im Rahmen der seit 2021 an der Kunststätte Bossard durchgeführten Veranstaltung „Reden wir über Bossard“ vorgestellt.¹¹ Ein wichtiger Schlüssel, um Johann Bossards Handlungen und seine Weltanschauung zu verstehen, liegt in seiner Reaktion auf den Prozess der rapiden gesellschaftlichen, politischen, technischen und künstlerischen „Modernisierung“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, den er grundlegend ablehnte.¹² Neben der Urbanisierung machte er Demokratisierungsprozesse, industrielle Massenproduktion, empirische Wissenschaft, Kapitalismus und Materialismus für die empfundene Misere der Menschheit verantwortlich. Sein Pessimismus machte ihn für Lehren empfänglich, die in dieser wahrgenommenen „Krisenzeit“ eine Alternative anboten. Hierzu zählten die Lebensreformer genauso wie die Siedlungsreformbewegung, die okkulten Theosophen und die Anhänger der völkisch-rassistischen Lehre der Ariosophie. Der Einfluss

⁸ Doerry, Geplante Erinnerungsstätte für deutschnationalen Künstler. Ähnlich äußerte sich Doerry auch in einem Radio-Interview. Vgl. Nazi-Kontroverse um Schweizer Bildhauer Johann Bossard. Gespräch von Maya Brändli mit Martin Doerry vom 5. Mai 2020, <https://www.srf.ch/kultur/kunst/umstrittener-museums-neubau-nazi-kontroverse-um-schweizer-bildhauer-johann-bossard> [6.1.2022].

⁹ Vgl. u. a. Thomas Rogers, Museum's Future Clouded by Chance Discovery: Swastika Hiding in Plain Sight, in: *New York Times* vom 11. August 2020, <https://www.nytimes.com/2020/08/11/arts/design/swastika-germany-museum-kunststaette-bossard.html> [29.12.2022]; Torsten Landsberg, Ungeklärte NS-Vergangenheit: Umstrittenes Bossard-Museum gestoppt, in: *Deutsche Welle* vom 12. Mai 2020, <https://www.dw.com/de/ungeklärte-ns-vergangenheit-umstrittenes-bossard-museum-gestoppt/a-53414140> [10.1.2022]; Kritik an übermaltem Hakenkreuz, in: *Jüdische Allgemeine* vom 2. Februar 2021, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/kritik-an-uebermaltem-hakenkreuz/> [10.1.2022].

¹⁰ Vgl. Tobias Hof, Vorgutachten zur Frage des Verhältnisses von Johann Michael Bossard und Jutta Bossard zum Nationalsozialismus. Verfasst im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte München-Berlin, März 2022.

¹¹ Vgl. u. a. Helena Davenport, Johann Bossard leugnete deutsche Schuld am Holocaust, in: *Hamburger Abendblatt* vom 31. März 2022; Björn Hansen, Am Ende nur Verbitterung, in: *Winsener Anzeiger* vom 1. April 2022; Neues Konzept für die Kunststätte Bossard, in: *Nordheide Wochenblatt* vom 2. April 2022.

¹² Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf den Ergebnissen des Vorgutachtens. Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 86-87.

dieser Lehren auf Bossards Weltanschauung, auf sein Kunstverständnis und sein künstlerisches Schaffen sowie auf sein Verständnis der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse kann dabei nicht hoch genug eingestuft werden. Insbesondere beeinflussten sie sein rassetheoretisches Denken, das letztlich anschlussfähig an die rassistisch-antisemitische Ideologie der Nationalsozialisten war. Bossard folgte einer Rassetheorie, die denselben Wurzeln entsprang, wie diejenige des Nationalsozialismus, die aber nicht dessen quasi-naturgesetzlichen ideologischen Welterlösungsdogmatismus propagierte.

Bossard war ein Repräsentant eines völkischen Milieus, das den Parteienpluralismus, das demokratische System der Weimarer Republik sowie die als internationalistisch diffamierte moderne Kunst als Zeichen „rassischer Dekadenz“ einstufte.¹³ Die NS-Bewegung erkannte die republikfeindliche Ausrichtung dieser Kreise und es gelang ihr erfolgreicher als anderen politischen Gruppierungen dieses Milieu zu monopolisieren. Spätestens seit 1930 zeigte Bossard Interesse an der NS-Bewegung und suchte aufgrund weltanschaulicher Überschneidungen, die er auf den Gebieten des neuheidnischen Germanenglauben, der Demokratiefeindlichkeit, des Glaubens an die Überlegenheit der „deutschen Rasse“, der Stärkung vormoderner, ländlicher Strukturen sowie der Ablehnung des jüdischen „Götzendienstes“ der modernen Kunst auszumachen glaubte, die Nähe zu ihr. Gerade seine völkisch-mythischen Weltbilder waren in hohem Maße anschlussfähig an entsprechende Vorstellungswelten des Nationalsozialismus. Letztlich hoffte er, dass es den Nationalsozialisten gelingen werde, das „deutsche Volk“ zu „neuer Größe“ zu führen – ein Prozess, an dem er sich 1933/34 auch selbst aktiv beteiligen wollte. Dennoch war Bossard kein aktiver Unterstützer der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik des Regimes. Mit Blick auf die zentrale Frage des Holocaust konnten in den damals eingesehenen Dokumenten weder Anzeichen gefunden werden, dass Bossard den rücksichtslosen Ausbau zur Diktatur noch eine Vernichtung der jüdischen Bevölkerung, und damit einen der Kernpunkte nationalsozialistischer Ideologie, befürwortete. Zugleich blieb Bossard seiner völkischen Weltanschauung verbunden, die auch antisemitisch geprägt war.

In der Nachkriegszeit lässt sich Bossards einstige Überzeugung von der Überlegenheit der „deutschen Rasse“ nicht mehr explizit greifen. Sie wurde von einem deutschen Opfernarrativ überlagert, welches das deutsche Volk von jeglicher Verantwortung für den Aufstieg der Nationalsozialisten und damit auch von den Kriegsverbrechen und dem Holocaust freisprach. War erst einmal das deutsche Opfernarrativ etabliert, so verwundert es auch nicht, dass Bossard die Nachkriegsprozesse der Alliierten sowie die Entnazifizierungsverfahren ablehnte. Bossard und sein Umfeld bezeichneten die Prozesse als „Siegerjustiz“, als „Militärgerichtsbarkeit“, als „Sondergerichte“. Damit rezipierte er damals weit

¹³ Zum Begriff des völkischen und seinem Verhältnis zum Nationalsozialismus vgl. Stefan Breuer, Die Völkischen in Deutschland: Kaiserreich und Weimarer Republik, Darmstadt 2008.

verbreitete Selbstkonstruktionen der deutschen Mehrheitsgesellschaft, so dass er als ein Spiegel dieses apologetischen „Zeitgeistes“ angesehen werden kann.

Um Johann und Jutta Bossard wesentlich präziser greifen und Bossards ambivalentes Verhältnis zum Nationalsozialismus noch besser in die deutsche Kunst- und Kulturszene seiner Zeit einordnen zu können, wurden im Vorgutachten vier Fragekomplexe für zukünftige Forschungen vorgeschlagen: Erstens müsste ein genauer, analytischer Blick auf das Privatleben der Bossards geworfen werden und damit auch eine intensivere Auswertung von Jutta Bossards Korrespondenz und Rolle erfolgen. Zweitens müsste Bossards schweizerische Abstammung, die sein Weltbild wesentlich beeinflusste, sowie seine Sozialisierung in Deutschland verstärkt in den Blick genommen werden. Drittens wären Bossards Netzwerke genauer zu untersuchen sowie deren Einfluss auf Bossards politisches Verständnis. Und viertens repräsentierte Johann Bossard das völkische Künstlermilieu. Eine prosopographische Studie über diese Personengruppe würde Bossard als Teil einer völkischen Generation verorten, die bereits im wilhelminischen Kaiserreich nicht nur an die Wiedergeburt des „deutschen Volkes“ glaubte, sondern auch ihren eigenen Beitrag hierfür leisten wollte.

Im Jahr 2023 beauftragte die Kunststätte Bossard das IfZ München-Berlin mit einem weiteren Gutachten, das sich aus zwei Folgestudien zusammensetzt, in denen Aspekte der im Vorgutachten formulierten Forschungsperspektiven aufgegriffen werden sollten. Die erste Studie untersucht im Detail Johann Bossards Netzwerke und setzt ihn in Beziehung mit ausgewählten deutschen Künstlern und Künstlerinnen, um Bossard noch besser in den historisch-gesellschaftlichen Kontext einbetten zu können, als dies im Rahmen des Vorgutachtens möglich war (Teil I: Von Fidus bis Nolde: Johann Michael Bossard und die Kunstszene der 1870er bis 1950er Jahre). Die zweite Studie widmet sich Johann und Jutta Bossards Privatleben auf ihrem Heidehof in Jesteburg, dem Leben und Wirken Jutta Bossards nach dem Tod ihres Mannes sowie der Geschichte und Entwicklung der Kunststätte Bossard (Teil II: Das Privatleben des Künstlerehepaars Bossard und die Geschichte der Kunststätte).

Für beide Folgestudien wurde eine Bearbeitungszeit von insgesamt sechs Monaten veranschlagt. Deshalb sei an dieser Stelle betont, dass die nachfolgende Darstellung trotz ihres Umfangs vor allem als Ergänzung sowie als Erweiterung des Vorgutachtens zu verstehen ist. Mit Blick auf die vereinbarte Bearbeitungszeit konzentrierten sich beide Studien erstens auf eine umfassende Sichtung der für die jeweiligen Fragestellungen relevanten Sekundärliteratur. Und zweitens bieten sie einen Überblick über das eingesehene und ausgewertete Quellenmaterial und geben Hinweise auf Archive, in denen weiteres relevantes, bislang nicht oder nur unzulänglich berücksichtigtes Material liegt. Bereits während der Bearbeitung des Vorgutachtens erfolgte eine intensive Sichtung des damals noch unübersichtlichen und unsortierten schriftlichen Nachlasses Bossards. Diese Arbeit wurde nun fortgesetzt, da auch weitere Dokumente dem Archiv zugeführt wurden. Ein besonderer Dank gilt dabei Frau Katharina Groth,

Kuratorin und stellvertretende Leiterin der Kunststätte Bossard, die unermüdlich den Archivbestand bearbeitete, neue Funde kommunizierte und in digitalisierter Form zur Verfügung stellte. Damit sollen beide Folgestudien auch zu einer Aktualisierung und besseren Katalogisierung des teils nach wie vor unsortierten Bossard-Nachlasses beitragen. Auf weitere Herausforderungen und Probleme, die sich explizit bei der Bearbeitung der spezifischen Fragestellungen ergaben, wird in den jeweiligen Folgestudien eingegangen.

Teil I:

Von Fidus bis Nolde:

Johann Michael Bossard und die Kunstszene der 1870er
bis 1950er Jahre

Einleitung

Problemstellung und Struktur

Johann Michael Bossard war ein Vertreter des völkischen und deutsch-nationalen Milieus wie es sich im Deutschen Kaiserreich im ausgehenden 19. Jahrhundert herausbildete. Um Johann Bossards Werk und sein Weltbild in den gesellschaftlich-politischen Kontext einordnen zu können, wird sich Teil I des Folgegutachtens eingehender den Netzwerken und Künstlergruppen widmen, mit denen Bossard in Verbindung stand, sowie sein Leben und Werk mit ausgewählten Künstlern und Künstlerinnen in Bezug setzen.

Eine solche prosopographische Studie über Künstler und Künstlerinnen sowie deren Netzwerke und Verbindungen ermöglicht es **erstens**, Bossard besser als Teil einer völkischen Generation zu verstehen, die bereits im wilhelminischen Kaiserreich nicht nur an die Erneuerung des „deutschen Volkes“ glaubte, sondern auch ihren eigenen Beitrag hierfür leisten wollte. **Zweitens** erlaubt sie einen genaueren Blick auf die Heterogenität und Entwicklung des völkisch-konservativen Künstlermilieus. Dabei wird auch die Frage im Mittelpunkt stehen, ob auch die Werke anderer völkischer Künstler und Künstlerinnen im NS-Gleichschaltungsprozess der deutschen Kunst- und Kulturszene verworfen wurden. Es ist diesbezüglich ebenso zu überprüfen, ob andere Künstler und Künstlerinnen, die wie Johann Bossard an ihr Sendungsbewusstsein glaubten, ihrem Kunststil treu blieben oder sich der offiziellen NS-Kunst versuchten anzupassen.¹⁴ Und **drittens** ermöglicht eine solche Studie Bossards Verklärung des „Dritten Reichs“ in der Nachkriegszeit mit dem Verhalten anderer Künstler und Künstlerinnen in Bezug zu setzen und auf diese Weise sein damaliges Weltbild und Gedankengut einzuordnen.

Aus diesen Fragen, Problemstellungen und Vorüberlegungen ergibt sich der Aufbau der Untersuchung: In einem **ersten** Kapitel werden die Bewegungen und Gruppen, mit denen Bossard in Verbindung stand, dargestellt. Da auch Verlage und Zeitschriften seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle für die Vernetzung der völkisch-konservativen Kulturkreise spielten, werden diejenigen aufgeführt und untersucht, mit denen Bossard korrespondierte, die er selbst besaß oder von denen bekannt ist, dass er sie rezipierte. Das **zweite** Kapitel widmet sich einer Auswahl von Künstlern und Künstlerinnen, die dem völkisch-konservativen Milieu zuzurechnen sind, diesem nahestanden oder von diesem vereinnahmt wurden. Abschließend werden in einem **dritten** Kapitel schlaglichtartig Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den vorgestellten Künstlern und Künstlerinnen sowie Johann Bossard herausgearbeitet. Diese Analyse berücksichtigt sowohl gesellschaftspolitische Weltanschauungen sowie das künstlerische Wirken.

¹⁴ Zu den Handlungsoptionen vgl. Klaus Kösters, *Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus*, in: Klaus Kösters (Hg.), *Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus*, Münster 2012, S. 9-34.

Bevor jedoch auf die Netzwerke und Gruppen sowie die einzelnen Künstler und Künstlerinnen näher eingegangen wird, soll zu einem besseren Verständnis die deutsche Kunst- und Kulturszene vom späten 19. Jahrhundert bis zur Eröffnung der NS-Propagandaexposition „Entartete Kunst“ im Jahr 1937 noch einmal skizziert und die Kriterien für die Auswahl der Künstlerbiografien sowie die Quellengrundlage dargelegt werden.

Die deutsche Kunst- und Kulturszene (1871–1937)

Gerade in seiner Münchner (1894–1896) und Berliner (1897–1907) Zeit wurde Johann Bossard unmittelbar Zeuge der gesellschaftlichen und politischen Unsicherheit der Jahrhundertwende, die ihren Niederschlag auch im europäischen und deutschen Kulturbetrieb fand. Die Salonkunst und traditionelle Kunstrichtungen wie der Realismus und der Historismus sahen sich neuen Stilrichtungen wie dem Impressionismus oder dem Jugendstil, der insbesondere in München ausgeprägt war, gegenüber. Deren Vertreter, die sich in München (1892), Berlin (1897) und Wien (1898) in sogenannten Secessionen von der offiziellen Akademie Kunst abspalteten, verstanden sich dabei explizit als Absage des „Schwulst der Historienmalerei“.¹⁵

Es dauerte nicht lange, bis auch die Vertreter dieser Secessionen in Kritik gerieten. Der Impressionismus wurde als „Stückwerk“ eingestuft und als „nicht deutsch“ verunglimpft, da er auf einer zu großen Bewunderung und letztlich Nachahmung französischer Kunst basiere.¹⁶ Malern wie Max Liebermann (1847–1935), der mit seinem Bild *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (1879) für Aufsehen sorgte, und Lovis Corinth (1858–1925) wurde vorgeworfen, das „deutsche Wesen“ in ihren Gemälden zu verfälschen.¹⁷ Diese Kritik kam aus zwei Richtungen, die gegensätzlicher kaum hätten sein können: Zum einen verstanden sich Expressionisten als Vertreter einer genuin deutschen Kunst. Gerade im wilhelminischen Kaiserreich verkörperte der Expressionismus den „Aufbruch der Jugend“ und vermittelte den Glauben, dass der Mensch mit Hilfe der Kunst zu neuen, höheren „Sphären des Geistes“ aufsteigen könnte. Ein „neuer Mensch“, ein „neues Volk“ sollte auf diesem Wege geschaffen werden.¹⁸

Zum anderen attackierten rechts-konservative und völkische Kreise, die sich auf das deutsche Mittelalter und die deutsche Renaissance bezogen, die Impressionisten sowie die Vertreter des Expressionismus. Insbesondere Rembrandt van Rijn (1606–1669) – dank des 1890 erschienenen Buchs *Rembrandt als Erzieher* des völkischen Schriftstellers Julius Langbehn (1851–1907) – sowie Richard Wagner

¹⁵ Peter Ulrich Hein, Völkische Kunstkritik, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 613-633, hier S. 616.

¹⁶ Ebenda. Vgl. auch Christian Saehrendt, Kunst im Kreuzfeuer. Documenta, Weimarer Republik, Pariser Salons: Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten, Stuttgart 2020, S. 17.

¹⁷ Hein, Völkische Kunstkritik, S. 616-7; Saehrendt, Kunst im Kreuzfeuer, S. 26; Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

¹⁸ Saehrendt, Kunst im Kreuzfeuer, S. 37.

(1813–1883) avancierten zu Vorbildern und Ikonen dieser Kreise.¹⁹ Wagners Gesamtkunstwerk und seine Interpretation der germanisch-nordischen Mythologie wurden dabei als politische Ersatzhandlung gesehen, die Politik und Gesellschaft vom verderblichen Materialismus und der Überfremdung reinigen und befreien könnten. Spätestens seit 1927 wurde Wagners Weltanschauung zudem als völkisch definiert und seine Idee des Gesamtkunstwerks als Instrument verstanden, um die „völkische Einheit“ der Deutschen zu erreichen.²⁰ Nach seinem Tod im Jahr 1883 verbreiteten der Bayreuther Kreis und die 1878 gegründeten *Bayreuther Blätter* seine Weltanschauung und sein Werk. Dem Bayreuther Kreis gehörten unter anderen der Schriftsteller Hans von Wolzogen (1848–1938), der Übersetzer Ludwig Schemann (1852–1938) und Henry Thode (1857–1920), Professor für Kunstgeschichte in Heidelberg und Ehemann von Daniela von Bülow (1860–1940), der Stieftochter Richard Wagners und Enkelin von Franz Liszt (1811–1886), an.²¹

Diese „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ zwischen Traditionalisten und Modernisten setzte sich in der Weimarer Republik fort. Der Konflikt war weit mehr als nur eine Auseinandersetzung um ästhetische Aspekte, sondern er war Spiegelbild der damaligen gesellschaftlich-politischen Spaltung. Kunst wurde gerade von rechts-konservativen Künstlern und Künstlerinnen sowie von Kulturkritikern und Kulturkritikerinnen als Therapie für die Leiden der Gesellschaft angesehen.²² Während Traditionalisten eine Rückbesinnung zu „vergangenen“ Werten anmahnten, thematisierte die moderne Kunst auch sozio-ökonomische Probleme und Konflikte. National-konservative Kreise diffamierten die moderne Kunst als „internationalistisch“, „bolschewistisch“ und „jüdisch“ und warfen ihren Vertretern vor, die „deutsche Kunst“ zu zerstören. Hinter dieser Kritik standen auch materielle Sorgen. Aufgrund einer Internationalisierung des Kunstmarktes hatten traditionalistische Künstler oftmals mit Absatzproblemen zu kämpfen und kamen deshalb bereits vor der Weltwirtschaftskrise in finanzielle Not. Ein Sündenbock war schnell gefunden: die moderne Kunst und ein „undeutsches“, materialistisches und kapitalistisches Gewinnstreben.²³

Diese Kritik, die oftmals mit Verschwörungserzählungen und antisemitischem Gedankengut durchzogen war, brachte bereits 1911 der Worpsweder Maler Carl Vinnen (1863–1922) in seinem Pamphlet *Ein Protest deutscher Künstler* auf den Punkt: Seine Grundthese besagte, dass „die Überfremdung mit französischer bzw. impressionistischer Kunst [...] die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Kunst“²⁴ verhindere. Zu einer der bedeutendsten Zeitschriften der konservativen Kulturkritik

¹⁹ Hein, *Völkische Kunstkritik*, S. 616-617.

²⁰ Hildegard Châtelier, *Wagnerismus in der Kaiserzeit*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 575-612, hier S. 576-578.

²¹ Ebenda, S. 584–595.

²² Hein, *Völkische Kunstkritik*, S. 614-615.

²³ Vgl. Kösters, *Anpassung, Überleben, Widerstand*, S. 9-34; Saehrendt, *Kunst im Kreuzfeuer*, S. 30.

²⁴ Saehrendt, *Kunst im Kreuzfeuer*, S. 35. Vgl. ebenso Carl Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911.

avancierte der *Kunstwart*, der von 1887 bis 1923 vom Dichter Ferdinand Avenarius (1856–1923) mitgegründet und herausgegeben wurde.²⁵ „Wir wollen denen zur Hilfe kommen,“ so warb der *Kunstwart*, „die von der Fülle der Einzelercheinungen verwirrt, nach dem Allgemeinen suchen, dass sie die Teile zu verstehen und das Ganze zu sehen lehren“.²⁶ Expressionisten wie Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und Erich Heckel (1880–1970) warf der *Kunstwart* „unheilbare Talentlosigkeit“²⁷ vor.

In diese Auseinandersetzung mischte sich bereits in der Weimarer Republik auch die nationalsozialistische Bewegung ein. Durch ihre Unterstützung der Traditionalisten wollte sie die völkische Gesinnung der Deutschen steigern und ihre Anhängerschaft in die national-konservativen Kreise ausweiten. Zu diesem Zweck kam es im Dezember 1928 zur Gründung des Kampfbundes für deutsche Kultur. Neben Alfred Rosenberg (1893–1946), der 1929 erstmals als Redner bei einer Veranstaltung des Kampfbundes auftrat, avancierte der Architekt Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) zu einem der Protagonisten der Organisation.²⁸

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme war es nicht der Kampfbund, sondern das Reichsministerium für Kultur und Propaganda unter Joseph Goebbels (1897–1945), das die Kontrolle über die deutsche Kulturszene übernahm. Hierzu schuf Goebbels am 22. September 1933 die Reichskulturkammer (RKK).²⁹ Am 1. November 1933 wurde die Reichskammer der bildenden Künste (RKbK) als eine von insgesamt sieben Unterabteilungen der RKK ins Leben gerufen. Ihre Aufgabe war es, all ihre Mitglieder – gegliedert in 16 Fachverbände – in wirtschaftlicher, rechtlicher und sozialer Hinsicht zu betreuen. Letztlich war die RKbK ein Instrument der Gleichschaltung der Kunstbranche und eine Kontrollinstanz. Jeder, der weiterhin als Künstler oder Künstlerin tätig sein und ausstellen wollte, musste einem der Fachverbände angehören. Die Fachverbände erstreckten sich wiederum über unterschiedliche Bereiche wie Architektur, Bildhauerei, Malerei, Grafik oder auch die Kunstwissenschaften.³⁰

²⁵ Ebenda, S. 57.

²⁶ Zitiert nach Clara Menck, Die falsch gestellte Weltenuhr: Der „Rembrandtdeutsche“ Julius Langbehn, in: Karl Schwedhelm (Hg.), Propheten des Nationalismus, München 1996, S. 88-102, hier S. 90.

²⁷ Saehrendt, Kunst im Kreuzfeuer, S. 37.

²⁸ Zum Kampfbund vgl. Kirsten Baumann, Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939, Weimar 2002, S. 81-86; Michael H. Kater, Culture in Nazi Germany, New Haven London, S. 5-7; Alan E. Steinweis, Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The *Kampfbund für deutsche Kultur*, in: Central European History 24, Nr. 4 (1991), S. 402-423.

Zu den Unterzeichnern des Gründungsmanifests gehörte auch der Schriftsteller Adolf Bartels (1862–1945). Vgl. Ernst Klee, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt a. Main 2007, S. 29.

²⁹ Zur RKK vgl. Volker Dahm, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 34, 1 (1986), S. 53-84; Volker Dahm, Die Reichskulturkammer und die Kulturpolitik im Dritten Reich, in: Stephanie Becker (Hg.), „Und sie werden nicht mehr frei sein ihr ganzes Leben“, Berlin 2012, S. 193-221; Hans Sarkowicz (Hg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main 2004.

³⁰ Erster Präsident der RKbK war der Architekt Eugen Hönig (1873–1945), gefolgt von Adolf Ziegler (1936-1943) und Wilhelm Kreis (1873–1955). Vgl. Nina Kubowitsch, Die Reichskammer der bildenden Künste. Aufbau und Funktion, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 49-57, hier S. 50-2.

Die nationalsozialistische Machtübernahme stellte keinen radikalen Bruch für die deutsche Kunst- und Kulturszene dar. Durch die RKK verfügte das Regime aber über das notwendige Instrumentarium, um die Vertreter der modernen und vermeintlich „entarteten“ Kunst aus dem Kulturleben auszuschließen. Zwischen 1935 und 1937 kam es zu einer Gleichschaltung und „Reinigung“ der deutschen Kultur, die auch vor den bildenden Künsten nicht Halt machte. Dieser Prozess kulminierte in der Ausstellung „Entartete Kunst“, die im Juli 1937 in München eröffnet wurde. Nach diesem Gleichschaltungs- und Exklusionsprozess blieben die Kunstformen übrig, die nach Ansicht des NS-Regimes geeignet waren, die NS-Ideologie zu verkörpern. Was sich in dieser Phase somit allmählich als Kunst etablierte, die dann im NS-Staat anerkannt und gefördert wurde, war weder neu noch revolutionär, sondern stand in der Tradition des Neoklassizismus beziehungsweise des (agrar-)romantischen Realismus. Erst in den folgenden Jahren entwickelten sich diese Kunstformen zu einem eigenständigen NS-Kunststil weiter, der sich von seinen Ursprüngen abgrenzte.³¹

Die von den Nationalsozialisten favorisierte Kunst lässt sich anhand archaischer Männerakte erklären, die ein utopisches, ästhetisch überzeichnetes „Urbild des Ariers“ verkörpernten.³² Es war nicht die Absicht, einen irdischen Männerkörper darzustellen; vielmehr sollte der „neue Mensch“ des Nationalsozialismus abgebildet werden, ein „Zuchtziel“ quasi, das noch in weiter Ferne lag.³³ Ein derartig utopisches Schönheitsideal konnte nur durch die Nacktheit anonymer Figuren dargestellt werden, die zwar auch Merkmale antiker Bildhauerei aufwiesen, aber deren Gesamtform und künstlerische Ausgestaltung durch arische Rassemerkmale neu konnotiert und konditioniert wurden.³⁴ Durch den Kontrast zu realen Menschen transportierten diese Akte aber zugleich eine „inhumane Botschaft“ in den öffentlichen Raum, da sie die Makel der Menschheit verdeutlichten, diese abqualifizierten und dadurch als entbehrlich und vergänglich darstellten.³⁵

Die Pflicht der NS-Kunst, das Ideal des „neuen Menschen“ darzustellen und damit einen Beitrag zur Stärkung des „deutschen Volkes“ zu leisten, hob Hitler bei der Eröffnung der „Großen Deutschen

³¹ Vgl. hierzu Irith Dublon-Knebel, Eine Doppelexistenz. Nationalsozialistische Maler und Bildhauer nach 1945, in: Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 24-33, hier S. 25; Josephine Gabler, „Das Monumentale [hat] nicht erst von bestimmten Größenmaßen an Geltung“ – Großplastik im Nationalsozialismus, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u. a. 2015, S. 231-243, hier S. 235-237; Kater, Culture in Nazi Germany, S. 41-46; Jürgen Trimborn, Arno Breker. Der Künstler und die Macht. Die Biographie, Berlin 2011, S. 141-145; Klaus Wolbert, Dogmatische Körper – Perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018, S. 230-231 und S. 285-289.

³² Wolbert, Dogmatische Körper, S. 18.

³³ Klaus Wolbert, Die figurative NS-Plastik, in: Bernd Ogan / Wolfgang W. Weiß (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 217-222, hier S. 218-221.

³⁴ Birgit Jooss, Die Münchner Bildhauerschule. Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2010, Nürnberg 2010, S. 135-169, hier S. 152.

³⁵ Wolbert, Dogmatische Körper, S. 525.

Kunstaussstellung“ am 18. Juli 1937 in München hervor: „Die heutige neue Zeit“, so Hitler, „arbeitet an einem neuen Menschentyp. Ungeheure Anstrengungen werden auf unzähligen Gebieten des Lebens vollbracht, um das Volk zu heben, um unsere Männer, Knaben und Jünglinge, die Mädchen und Frauen gesünder und damit kraftvoller und schöner zu gestalten“. Er ereiferte sich, dass die Kunst bislang – und hier attackierte er alle Vertreter der „entarteten Kunst“ – nur „missgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden“, geschaffen habe. Die Kunst „unserer Zeit“, so Hitler, müsse „Ausdruck dessen [sein], was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt.“³⁶

Kriterien und Auswahl der Künstler und Künstlerinnen

Im Rahmen der vorliegenden Studie war es nicht möglich, das gesamte Spektrum der völkischen sowie nationalsozialistischen Kunstszene abzubilden und mit Johann Bossard in Bezug zu setzen. Vielmehr galt es auf Grundlage spezifischer Kriterien ein aussagekräftiges Panorama der deutschen Kunst- und Kulturszene zu bilden, in die Bossard verortet werden kann. Drei Kriterien, die sich gegenseitig ergänzten, standen dabei im Mittelpunkt: völkische Weltanschauung, künstlerisches Schaffen, sowie Selbst- und Fremdwahrnehmung.³⁷

Wie bereits im Vorwort dargelegt wurde, lehnte Johann Bossard den Prozess der rapiden gesellschaftlichen politischen, technischen und künstlerischen „Modernisierung“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts ab. Sein Krisenbewusstsein, seine Orientierungslosigkeit machten ihn empfänglich für Lehren, die in diesen „Krisenjahren der klassischen Moderne“³⁸ eine Alternative anboten. Hierzu zählten neben den Lebens- und Siedlungsreformer vor allem die okkulte Theosophie einer Helena P. Blavatsky (1831–1891) sowie die völkisch-rassistische Ariosophie Guido von Lists (1848–1919).³⁹ Mochten diese Lehren

³⁶ Hitlers Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München (18. Juli 1937), http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1577&language=german [15.12.2020].

Allgemein zur Kunst und Kultur unter dem NS-Regime vgl. Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin 2015; Uwe Fleckner / Maike Steinkamp (Hg.), *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen „nordischer“ Moderne und „entarteter“ Kunst*, Berlin Boston 2015; Wolfgang Ruppert (Hg.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln u. a. 2015.

³⁷ Die nachfolgenden Ausführungen zu Bossards Weltanschauung sind Hof, *Vorgutachten*, S- 23-46 entnommen.

³⁸ Der Begriff ist dem Titel von Detlev Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt a. Main 1987 entlehnt.

³⁹ Zu diesen Weltanschauungen und deren Einfluss auf Politik und Gesellschaft in Deutschland vgl. u. a. Monica Black / Eric Kurlander (Hg.), *Revisiting the „Nazi Occult“*. *Histories, Realities, Legacies*, New York 2015

Stefan Breuer, *Die Völkischen in Deutschland: Kaiserreich und Weimarer Republik*, Darmstadt 2008; Stefan Breuer, *Die radikale Rechte in Deutschland 1871-1945. Eine politische Ideengeschichte*, Stuttgart 2010; Stefan Breuer, *Die Nordische Bewegung in der Weimarer Republik*, Wiesbaden 2018; Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, New York 1992; Eric Kurlander, *Hitler's Monsters: A Supernatural History of the Third Reich*, New Haven 2017; Uwe Puschner / Clemens Vollnhals

noch so heterogen und verschieden in ihren Mitteln sein, so besaßen sie doch eine gemeinsame Kernbotschaft, die auch Bossard verinnerlichte: Der Glaube daran, dass die Erneuerung des „deutschen Volkes“ zum Heil der gesamten Welt gereiche. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Bossard überzeugt, dass gemäß den „Ideen von 1914“ nur ein „Kulturkrieg“ diese erhoffte Erneuerung des „deutschen Volkes“ einleiten könnte.

Auch nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg glaubte Bossard an den kosmologischen Zyklus von „Aufstieg“ und „Fall“ der Menschheit, der zwangsweise in die Wiedergeburt des „neuen Menschen“ münden würde. Dieser Glaube lässt sich in seinen programmatischen Schriften aus der Zeit der Weimarer Republik nachweisen. Dabei plädierte er aus pragmatischen Überlegungen heraus zunächst für die Bestellung und Kolonisierung der „heimischen Scholle“, um aus dem deutschen Boden alle für das Wiedererstarken des „deutschen Volkes“ notwendigen Ressourcen herauszuziehen. Bossard entwickelte dabei ein regelrechtes Sendungsbewusstsein und war überzeugt, dass nicht nur seine Kunst, sondern auch seine sozialutopischen Ideen einer Allmende zur Gesundung und Erstarkung der Deutschen nötig seien.

Dieses Sendungsbewusstsein beeinflusste auch Bossards künstlerisches Schaffen. Bossard war, was seinen Kunststil betraf, ein Eklektiker, der sich Anregungen aus ganz unterschiedlichen Strömungen holte, die vom Jugendstil, über den Kubismus, den Futurismus und der abstrakten Malerei bis hin zum Expressionismus reichten.⁴⁰ Seine Bildprogramme – vor allem im Kunsttempel und dem Eddasaal – zeigten oft mythologisch-heidnische Motive, die seine Weltanschauung widerspiegeln.⁴¹ Ferner war Bossard, wie dies im Vorgutachten dargelegt wurde, ebenso als Bildhauer tätig und beschäftigte sich mit den architektonischen Strömungen seiner Zeit. Somit wurde bei der Auswahl der Künstler und Künstlerinnen auch der Blick auf die Bereiche Bildhauerei und Architektur gerichtet. Für die Auswahl waren aber nicht nur weltanschauliche Kriterien und ein ähnliches künstlerisches Schaffen ausschlaggebend, sondern auch, ob die Künstler und Künstlerinnen aktiv als solche tätig waren und nicht nur als Hochschullehrer oder Hochschullehrerin beziehungsweise als Kunstkritiker oder Kunstkritikerin.

Jutta Bossard wehrte sich stets dagegen, dass ihr Ehemann mit anderen Künstlern seiner Zeit verglichen wurde. Seine Kunst sei zeitlos gewesen und „Bossard war Bossard“.⁴² Diese Betonung von Bossards Alleinstellung entsprang dabei mehr Jutta Bossards Wunsch, die Kunst ihres verstorbenen Mannes als einzigartig darzustellen, als der Realität. Denn zum einen stand Johann Bossard selbst mit anderen Künstlern, Kunstzeitschriften und kulturellen Strömungen im Austausch. Diese Kontakte

(Hg.), Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte, Göttingen 2021; Peter Staudenmaier, Occultism, Race and Politics in German-speaking Europe, 1880-1940: A Survey of the Historical Literature, in: European History Quarterly 39, Nr. 1 (2009), S. 47-70.

⁴⁰ Vgl. u. a. die Ankündigung zur Bossard-Ausstellung in Zug sowie in Oldenburg in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁴¹ Mürra Zabel, Leben für ein Gesamtkunstwerk, in: annabelle vom 5. Dezember 1987.

⁴² Ebenda.

erlauben Einblicke in das Milieu, in das er sich selbst verortete, beziehungsweise von dem er sich abzugrenzen versuchte. Zum anderen verglichen bereits Zeitgenossen – und auch Bossard selbst – seine Kunst mit dem Schaffen zeitgenössischer Maler und Architekten oder verwiesen zumindest auf mögliche Einflüsse.⁴³ Indes würde nur der Rückgriff auf die Aussagen Bossards oder seiner Freunde und Förderer – auch aufgrund der lückenhaften Quellenlage – zu kurz greifen, um ein repräsentatives Panorama jenes Künstlermilieus zu rekonstruieren, in das Bossard verortet werden kann. Hierzu ist es vielmehr notwendig, in einem zweiten Schritt auch die Selbstwahrnehmung und -verortung derjenigen Künstler und Künstlerinnen in Betracht zu ziehen, mit denen Bossard in Kontakt stand. Dadurch werden auch einige Künstler und Künstlerinnen in die Auswahl aufgenommen, die nur eine indirekte Verbindung zu Bossard aufweisen.⁴⁴

Folgt man diesen drei Kriterien in einer Art „Schneeballprinzip“ und untersucht die Netzwerke und Gruppierungen, mit denen Johann Bossard Kontakt besaß, ergab sich folgende, nicht als exklusiv zu verstehende Liste von Künstler und Künstlerinnen, die – bis auf einige Ausnahmen – dem völkischen Künstlermilieu zuzuordnen sind (siehe auch Schaubild 1 im Anhang):⁴⁵ Ludwig Fahrenkrog (1867–1952); Bettina Feistel-Rohmeder (1873–1953); Hermann Hirzel (1864–1939); Fritz Höger (1877–1949); Hugo Höppener (genannt Fidus; 1868–1948); Arthur Illies (1870–1952); Arthur Kampf (1864–1950); Fritz Mackensen (1866–1953); Emil Nolde (1867–1956); Paul Schultze-Naumburg (1869–1949); Max Schulze-Sölde (1887–1967); Franz Stassen (1869–1949); Heinrich Tessenow (1876–1950); Josef Thorak (1889–1952); Wolfgang Willrich (1897–1948), Bernhard Winter (1871–1964) und Adolf Ziegler (1892–1959). Bevor auf diese Künstler und Künstlerinnen eingegangen wird, soll zunächst ein cursorischer Überblick über diejenigen Künstler gegeben werden, die oftmals als Bossards Bezugsgrößen und Vorbilder genannt wurden. Mit einigen dieser Personen stand Bossard auch indirekt in Kontakt, sie verstarben aber noch alle vor der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933. Hierzu zählen – in alphabetischer Reihenfolge – insbesondere Arnold Böcklin (1827–1901), Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913), Hermann Hendrich (1854–1931), Wilhelm Leibl (1844–1900) und Hans Thoma (1839–1924).⁴⁶

⁴³ Vgl. u. a. E. Hegg an J. Bossard, 4.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; Postkarte E. Hegg an J. Bossard, 6.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; E. Hegg an J. Bossard, 8.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; E. Hegg an J. Bossard, 17.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; H. R., Von Ausstellungen und Sammlungen, Berlin, in: Die Kunst für alle 17, Nr. 4 (1901); Mehr angestrahlt – als ergriffen, in: Hamburger Anzeiger vom 5. November 1955; Das Gesamtkunstwerk in der Heide, in: Neue Zürcher Zeitung vom 24./25. November 1984.

⁴⁴ Insbesondere die Namensnennungen in den Briefen von Fidus waren hierfür hilfreich. Vgl. Fidus an E. Ludendorff, 12.10.1932, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus an A. Rosenberg, 8.3.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Brief Fidus an J. Aff, 19.9.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 424.

⁴⁵ Auch an eine Gegenüberstellung Bossards mit Künstlern wie Max Klinger (1857–1920), George Kolbe (1877–1947) oder Franz Radziwill (1895–1983) wäre zu denken.

⁴⁶ Vgl. u. a. A. Kottonau an J. Bossard, 23.10.1897, in: Kunststätte Bossard, AJB 149; J. Bossard an E. Hegg, 8.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; Denkschrift von Fidus zum 60. Geburtstag von Karl Wilhelm Diefenbach, Februar 1911, in: ADJB, N. 151, Nr. 545; Fidus an E. Ludendorff, 12.10.1932, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus

Quellengrundlage

Die vorliegende Studie basiert auf unterschiedlichen Material- und Informationsquellen: **Erstens** wurde erneut auf den Archiv- und Buchbestand an der Kunststätte Bossard zurückgegriffen. Dabei wurde der schriftliche Nachlass dezidiert nach Bossards Kontakten zu anderen Künstlern und Künstlerinnen durchgesehen sowie seine Korrespondenz mit Verlagen, Redakteuren und Organisationen ausgewertet. Die Bücher und Zeitschriften wurden genauer in den Blick genommen, um sich den Verlags- und Zeitschriftennetzwerken zu nähern, die Bossard rezipierte.⁴⁷

Zweitens wurden die digitalisierten Archivbestände zahlreicher nationaler und internationaler Archive herangezogen. Zu erwähnen sind dabei vor allem die Bestände des Bundesarchivs in Berlin-Lichterfelde (BArch), des Instituts für Zeitgeschichte, München-Berlin, des Landesarchivs Baden-Württemberg (Staatsarchiv Sigmaringen) und der Münchner Stadtbibliothek Monacensia.⁴⁸ Als Anhaltspunkte für die Recherche dienten dabei nicht nur die Kontakte Johann Bossards sowie die Namen der in dieser Studie vorgestellten Künstler und Künstlerinnen, sondern auch die Namen derjenigen Personen, die auf der „Gottbegnadeten-Liste“ des Jahres 1944 in den Kategorien Malerei, Bildhauerei und Architektur aufgeführt sind.⁴⁹ Ebenso wurde auf digitalisierte Bestände historischer Zeitschriften und Zeitungen zurückgegriffen, die insbesondere über die Universität Heidelberg zur Verfügung gestellt werden.⁵⁰

Und **drittens** wurden Nachlässe von anderen Künstlern und Künstlerinnen ausfindig gemacht und, soweit dies im Rahmen dieser Studie möglich war, ausgewertet.⁵¹ In diesem Zusammenhang muss in

an A. Rosenberg, 5.5.1938, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG FA 2864; Fidus an A. Rosenberg, 8.3.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch Januar bis Juli 1945, Berlin 1999, Einträge vom 20.6.1945 und 21.6.1945, S. 117-8; Fidus, Mein Lebenslauf, 16.11.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 611; H. Wohltat an G. Mayr, 16.12.2009, in: Kunststätte Bossard, BOS-319.

⁴⁷ Zum Bibliotheksbestand Bossards und der Einordnung der darin vertretenen Autoren und Autorinnen vgl. Hof, Vorgutachten, S. 14-17.

⁴⁸ Als weitere Quellen diente Archivmaterial aus dem Schweizer Bundesarchiv und dem Britischen Nationalarchiv.

⁴⁹ Leider sind die umfassenden Bestände der Reichskulturkammer nicht digitalisiert. Eine Durchsicht dieser Aktenbestände würde weitere Einzelheiten über die Künstler und Künstlerinnen zu Tage bringen. Zur „Gottbegnadeten-Liste“ vgl. Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 37-45.

⁵⁰ Universität Heidelberg, Digitale Bibliothek, Heidelberger historische Bestände, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlungen/zeitschriften_zeitungen/titel.html [20.12.2023].

⁵¹ Nicht immer liegt ein Nachlass des Künstlers bzw. der Künstlerin vor. Archivalien konnten – neben den zahlreichen Überlieferungen im Archiv der deutschen Jugendbewegung – unter anderem in den nachfolgenden Beständen und Archiven lokalisiert werden:

Für Ludwig Fahrenkrog: Universitätsbibliothek Kassel, Nachlass Wilhelm Schwaner; Universitätsbibliothek Kassel, Nachlass Minna Pfüller; Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nachlass Ludwig Fahrenkrog. Für Hermann Hirzel: Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (Dresden), Nachlass Molitor, Matthieu.

Für Fritz Höger: Bauhaus Archiv, Berlin, Höger – Dokumentensammlung; Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Fritz Höger; Staatsarchiv Hamburg, 621-2/16, Nachlass Fritz Höger.

Für Arthur Illies: Archiv der Arthur und Georgie Illies Familien-Stiftung; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl v. Ossietzky, Nachlass Gustav Schieffer.

Für Emil Nolde: Archiv der Nolde Stiftung in Seebüll.

erster Linie der umfangreiche Nachlass von Hugo Höppener (Fidus) genannt werden, der über 130 Archivkartons umfasst und sich im Archiv der deutschen Jugendbewegung (ADJB) auf der Burg Ludwigsstein befindet. Ein Teilnachlass Höppeners wird zudem noch in der Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst aufbewahrt.⁵² Höppeners Nachlass beinhaltet eine umfangreiche Korrespondenz mit anderen Künstlern und Künstlerinnen, die für diese Studie relevant waren wie Ludwig Fahrenkrog, Bettina Feistel-Rohmeder und Fritz Höger. Im Archiv der deutschen Jugendbewegung befindet sich zudem der Nachlass von Karl Wilhelm Diefenbach. Aufgrund des immensen Umfangs des Nachlasses wird Fidus im Gegensatz zu anderen Künstlern und Künstlerinnen in dieser Studie ausführlicher behandelt. Da sich anhand seiner Person aber besonders gut die Weltbilder und Handlungsmuster des völkischen Künstlertummilieus untersuchen lassen und seine Kunst teilweise mit der Kunst Johann Bossards verglichen wurde, ist diese Ausführlichkeit gerechtfertigt.⁵³

Die Asymmetrie in der Darstellung ist auch dadurch bedingt, dass nicht für jeden Künstler und jede Künstlerin sowie für jede Organisation ein Nachlass/Bestand vorhanden ist beziehungsweise ein solcher während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurde.⁵⁴ Aus diesem Grund musste bei der Erstellung der Kurzbiografien auch verstärkt auf wissenschaftliche Sekundärliteratur zurückgegriffen werden. In diesem Zusammenhang war die *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung von Straßennamen*, die David Templin im Auftrag des Staatsarchivs Hamburg im Jahr 2017 erstellte, besonders hilfreich.⁵⁵ Nicht für alle der ausgewählten Künstler und Künstlerinnen ist jedoch die historisch-kritische Untersuchung weit vorangeschritten. Denn obwohl in den vergangenen Jahren eine gewisse Dynamik zu beobachten ist, die NS-Belastung des Kulturbetriebs genauer zu beleuchten, so konstatierte jüngst Andreas Wirsching, gibt es „was die NS-Belastungen betrifft, [...] einen Nachholbedarf bei der Kultur. [...] Die Künste sind so spät dran, weil sie das stärkste Selbstnarrativ haben. Sie gelten eben als apolitisch

Für Heinrich Tessenow: Bauhaus Archiv, Berlin, Heinrich Tessenow – Dokumentensammlung; Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Heinrich Tessenow; Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nachlass Richard Riemerschmid.

Für Paul Schultze-Naumburg: Bauhaus Archiv, Berlin, Paul Schultze-Naumburg – Dokumentensammlung; Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nachlass Richard Riemerschmid.

Für Wolfgang Willrich: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Wolfgang Willrich.

Für Bernhard Winter: Stadtmuseum Oldenburg, Archiv der Bernhard-Winter-Stiftung.

⁵² Teilnachlass Fidus/Hugo Höppener, <https://berlinischegalerie.de/sammlung/sammlungsbereiche/fidus/> [13.7.2023].

⁵³ Vgl. E. Hegg an J. Bossard, 4.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; Postkarte E. Hegg an J. Bossard, 6.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178.

⁵⁴ So wurden unter anderem der Bestand des Werdandi-Bundes sowie der Deutschen Kunstgesellschaft während des Zweiten Weltkriegs zerstört. Vgl. Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford 2005, S. 7.

⁵⁵ David Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung von Straßennamen*. Abschlussbericht erstellt im Auftrag des Staatsarchivs Hamburg, 30.11.2017, <https://www.hamburg.de/contentblob/13462796/1d4b36cbfb9adc7fca682e5662f5854d/data/templin-abschlussbericht-ns-belastete-strassennamen.pdf> [1.1.2024].

oder wenn schon politisch, dann als aufklärerisch.“⁵⁶ Vor allem die zweite Garde der Kunstfunktionäre oder diejenigen Künstler und Künstlerinnen, die auch ohne „Gottbegnadeten-Status“ weiterhin im „Dritten Reich“ ihre Arbeit verrichteten, sind bis heute nur selten geschichtswissenschaftlich untersucht worden.⁵⁷ Auch aus diesem Grund mussten teilweise Künstlerlexika und -datenbanken herangezogen werden, um das Leben und Werk der Künstler und Künstlerinnen wiedergeben zu können.⁵⁸ Dabei wurde insbesondere das *Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online* herangezogen.⁵⁹

⁵⁶ Christiane Peitz, Historiker Wirsching: Die Kulturbranche ist bei der NS-Aufarbeitung spät dran, in: Der Tagesspiegel vom 5. Oktober 2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-berlinale-und-der-fall-alfred-bauer-historiker-wirsching-die-kulturbranche-ist-bei-der-ns-aufarbeitung-spaet-dran/26244320.html> [4.1.2021].

⁵⁷ Selbst zu den in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ ausgestellten Künstlern gibt es noch keine kritischen Studien. Vgl. Christian Fuhrmeister, Kunst im Nationalsozialismus: Rezeptionsgeschichte, Forschungsstand, Perspektiven, in: Holger Germann / Stefan Goch (Hg.), Künstler und Kunst im Nationalsozialismus. Eine Diskussion um die Gelsenkirchener Künstlersiedlung Halfmannshof, Essen 2013, S. 11-20, hier S. 12-13.

⁵⁸ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 1.

⁵⁹ Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin New York 2021, <https://www.degruyter.com/database/akl/html?lang=de> [20.12.2023].

I. VEREINIGUNGEN UND NETZWERKE

Johann Michael Bossard, so urteilte seine Ehefrau Jutta Bossard in späteren Jahren, sei introvertiert gewesen, ein Einzelkämpfer, der auch aufgrund seines Glasauges, gesellschaftliche Veranstaltungen mied. Zudem sei seine Kunst im bewussten Gegensatz zur damaligen „landläufigen Museums- und Ausstellungskunst“⁶⁰ gewesen. Deshalb habe er sich auch seine „geistige Unabhängigkeit“ bewahrt und sich keiner Gruppe oder Bewegung der Jahrhundertwende angeschlossen.⁶¹ Auch andere Aussagen belegen, dass Johann Bossard offensichtlich keine ausgeprägten sozialen Fähigkeiten besaß. Er sei ein „unmöglicher Mensch“ gewesen, so erinnerte sich Suzanne Hegg, eine Enkelin von Bossards engem Freund Emil Hegg (1864–1954), und habe nicht einmal mit seinen Mäzenen umgehen können.⁶² In der Tat scheint einiges für diese Urteile zu sprechen: Bossard galt innerhalb des Lehrerkollegiums an der Kunstgewerbeschule in Hamburg⁶³ eher als Außenseiter und auch seine größten Förderer – Emil Hegg, Helmuth Wohlthat (1893–1982) und Theo Offergeld (1896–1972) – waren trotz all ihrer Versuche nur am Rande mit der deutschen und schweizerischen Kunstszene vernetzt.⁶⁴

Eine intensivere Auseinandersetzung mit Johann Bossards Werdegang offenbart jedoch ein wesentlich komplexeres Bild. Insbesondere während seiner Studienjahre und seiner Zeit als freischaffender Künstler in München und Berlin bemühte er sich um den Aufbau eines Netzwerks aus Förderern und Unterstützern und suchte engen Kontakt zur deutschen Kunst- und Kulturszene. Gerade die Städte München und Berlin mit ihrer florierenden Künstlerszene der Jahrhundertwende boten ihm hierfür hervorragende Rahmenbedingungen:⁶⁵

Als sich Johann Bossard am 29. April 1895 an der Akademie der bildenden Künste in München einschrieb, überschneidet sich seine Ausbildung mit derjenigen von Georg Kolbe (1877–1947), der seit Oktober 1895 im Fach Naturklasse eingeschrieben war. Auch der Bildhauer und das Mitglied der Münchner Secession Richard Luksch (1872–1936), der 1907 wie Bossard von Richard Meyer (1863–1953) an die Kunstgewerbeschule in Hamburg berufen wurde, studierte seit 1894 Bildhauerei in München. Zeitgleich mit Bossard belegte auch August Kottonau (1872–1936) das Fach Bildhauerei.⁶⁶

Von 1899 bis 1903 studierte Bossard an der Königlichen akademischen Hochschule für bildende Künste und der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Seit 1901 war Bossard

⁶⁰ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 4 und S. 25.

⁶¹ Ebenda, S. 15.

⁶² Telefonat O. Fok mit S. Hegg, 6.3.1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-041; Postkarte H. Hirzel an J. Bossard, 1.2.1905, in: Kunststätte Bossard, AJB 066. Einen Überblick über die familiären Verhältnisse der Familie Hegg bietet der Stammbaum im Anhang (Schaubild 3).

⁶³ Während des „Dritten Reichs“ wurde die Kunstgewerbeschule in Hansische Hochschule für bildende Künste umbenannt. 1955 wurde sie zur Hochschule für bildende Künste erhoben.

⁶⁴ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 20-22 und S. 49-54.

⁶⁵ Für München vgl. Jooss, Die Münchner Bildhauerschule, S. 135-136.

⁶⁶ Zur Bildhauerei in München vgl. ebenda, S. 143-144.

Meisterschüler des vor allem in konservativen Kreisen angesehenen und beliebten Malers Arthur Kampf. In der deutschen Hauptstadt gelang es ihm auch dank seiner Münchner Freundschaften neue Kontakte zu knüpfen und Förderer für seine Kunst zu finden. Zu nennen wären hier unter anderem seine Verbindungen zum Kunstsammler und -kritiker Aemil Fendler (gest. 1914), zum Holzhändler und Bürgermeister von Treptow Max Lucke (1866–1927) sowie zum Unternehmer Max Francke (geb. 1866). Auch sein Lehrer Kampf sowie der mit Bossard befreundete Grafiker Hermann Hirzel waren potenzielle Türöffner in die Berliner Kunstszene.⁶⁷

In diesen Jahren rezipierte Bossard zudem zahlreiche Bücher der konservativen Kultur- und Kunstkritik. Sie zeigen, dass er die Debatten im deutschen Kulturbetrieb verfolgte, und lassen auch seine eigene Haltung in den damals diskutierten Fragen erahnen. So besaß er das bereits erwähnte Pamphlet *Ein Protest deutscher Künstler* (1911) von Carl Vinnen.⁶⁸ Inwieweit Bossard über seine persönlichen Kontakte und sein Interesse hinaus versuchte, Kontakt mit Bewegungen und Gruppen der konservativen Kulturszene oder anderer Milieus aufzubauen, ist die Kernfrage des nachfolgenden Kapitels. Dabei sei bereits anfangs erwähnt, dass nicht alle seine Bemühungen von Erfolg gekrönt waren: Weder Bruno Schmitz (1858–1916), der Architekt und Erbauer des Völkerschlachtdenkmals, noch der Architekt Alfred Messel (1853–1909) gingen auf seine Avancen ein.⁶⁹

1. Johann Bossards Verbindungen zu Lebensreformern und Siedlungskolonien

Dank seiner Bekanntschaft mit August Kottonau stand Johann Bossard im Kontakt mit lebensreformerschen Kreisen und hatte Berührungen mit Theosophen und dem Guttemplerorden, der 1851 in den USA gegründet worden war und die Alkoholabstinenz propagierte.⁷⁰ Die Korrespondenz mit Kottonau, der angeblich zu seiner Münchner Zeit auch ein Schüler Diefenbachs war, ist nur bruchstückhaft überliefert und gibt nur punktuelle Einblicke in die Beziehung zwischen Kottonau und Bossard sowie die daraus resultierenden Verbindungen. In einem der Briefe erwähnte Kottonau den Schriftsteller und

⁶⁷ Vgl. u. a. H. Wohlthat an G. Mayr, 20.02.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

Aemil Fendler besaß einige Werke Bossards, die nach seinem Tod teils an Bossard zurückgegeben wurden. Bei der Auflösung von Fendlers Bestand, wurde Bossard bei der Suche nach Käufern für Werke von Max Liebermann und Fidus um Hilfe gebeten. Der Briefwechsel zwischen Martha Fendler und Bossard befindet sich in AJB 095.

Eine weitere Förderin Bossards war die gebürtige Zugerin Adelheid Page-Schwerzmann (1853–1925), die Bossards Kunst erstmal bei einer Ausstellung in Bern bewunderte. Sie gedachte Bossards Pläne, auf einer waldigen Kuppe am Zugersee einen Kunsttempel zu errichten, finanziell zu unterstützen. Letztlich scheiterte dieses Vorhaben an der schlechten Finanzlage der Milchfabrik Nestlé AG. Vgl. Eugen Müller, Johann Michael Bossard kehrt nach Zug zurück, in: Zuger Nachrichten vom 18. März 1986.

⁶⁸ Vinnen, Ein Protest deutscher Künstler (Kunststätte Bossard, BJB 0869).

⁶⁹ Vgl. J. Bossard an A. Messel, 15.4.1906, in: Kunststätte Bossard, AJB 328; A. Messel an J. Bossard, 31.5.1906, in: Kunststätte Bossard, AJB 330; B. Schmitz an J. Bossard, 10.7.1906, in: Kunststätte Bossard, AJB 332; J. Bossard an B. Schmitz, 11.7. 1906, in: Kunststätte Bossard, AJB 332.

⁷⁰ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 6; Jutta Bossard, Handschriftliche Notiz vom 6. November 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 211.

Tierschützer Magnus Schwantje (1877–1959), der sich in Wien Diefenbach anschloss.⁷¹ Als Bossard nach Berlin umsiedelte, brach der Kontakt zu Kottonau ab. Aus den Dokumenten lassen sich die Gründe hierfür nur schemenhaft erkennen. Kottonau wandte sich offenbar immer stärker esoterisch-christlichen Kreisen zu und entfremdete sich von seinem einstigen Freundeskreis.⁷² Karl Bohne, Leiter des Vegetarierheims in München, drückte gegenüber Bossard seine Hoffnung aus, dass Kottonau „umkehren“ möge, um sein Brot auf ehrliche Weise zu verdienen.⁷³

Auch der Name Felix Peipers (1873–1944), ein enger Freund Bossards und Kottonaus aus der gemeinsamen Studienzeit in München, wird immer wieder genannt, wenn Bossards Kontakte zu theosophischen, anthroposophischen und lebensreformerischen Kreisen thematisiert werden.⁷⁴ Peipers war Mitglied der Deutschen Theosophischen Gesellschaft (DTG) und des Guttemplerordens. Zudem stand Peipers seit 1902 in Kontakt mit Rudolf Steiner (1861–1926) und zählte zu einem der Gründungsmitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft. Er war einer der ersten Ärzte im Deutschen Reich, der nach den anthroposophischen Lehren praktizierte. Bossard fertigte Exlibris Lithografien für Peipers an und spendete für die DTG und den Guttemplerorden, auch wenn er selbst offenbar niemals Mitglied war.⁷⁵

Bossards Kontakte zur Lebensreform- und Abstinenzler-Bewegung in München überdauerten nicht nur seinen Umzug nach Berlin – unter anderem vermittelte ihm Kottonau den Kontakt zur Familie Meske –, sondern weckten auch sein Interesse an der Siedlungsbewegung, wie sie sich in München und Berlin entwickelt hatte. Ihre Vertreter hingen oftmals agrarromantischen Weltbildern an und verurteilten Großstädte wie Berlin als Symbole des Sittenverfalls der modernen Gesellschaft. Sie wollten durch neue ländlich geprägte Siedlungskolonien zur Gesundung des deutschen Volkes beitragen.⁷⁶ Insbesondere in der Umgebung von Berlin, wo Bossard auch ein Grundstück in Kaulsdorf erwarb, kam es Ende des 19. Jahrhunderts zu verschiedenen Versuchen, diese Pläne in die Tat umzusetzen.

Die bedeutendste lebensreformerisch-genossenschaftliche Landsiedlung in diesen Jahren war die Gemeinnützige Obstbau-Siedlung Eden in der Nähe von Berlin, die am 28. Mai 1893 gegründet wurde. Ihre Mitglieder bildeten das ganze politische Spektrum des Kaiserreichs ab: Verfechter linker

⁷¹ A. Kottonau an J. Bossard, 23.10.1897, in: Kunststätte Bossard, AJB 149. Zur Bekanntschaft zwischen Kottonau und Diefenbach vgl. Barbara Djassemi, Werben für das „deutsche Kunstwerk“ – Eine Einführung in Johann Bossards Werbeschrift, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 42-58, hier S. 44.

⁷² Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 6; Jutta Bossard, Handschriftliche Notiz vom 6. November 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 211.

⁷³ K. Bohne an J. Bossard, München, 12.5.1899, in: Kunststätte Bossard, AJB 065.

⁷⁴ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

⁷⁵ Vgl. u. a. Briefe von F. Peipers an Bossard vom 13.5.1911, 25.5.1911 und 25.9.1911 in: Kunststätte Bossard, AJB 148. Bossard selbst erwähnte in einem Brief aus dem Jahr 1932 seine einstige Nähe zu den Anthroposophen. Vgl. J. Bossard an E. Hegg, 4.1.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 391.

⁷⁶ Ulrich Linse, Völkisch-rassistische Siedlungen der Lebensreform, in: Uwe: Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 397-410, hier S. 397-398.

Ideologien wie Anhänger von Gustav Landauer (1870–1919) waren ebenso vertreten wie rechts-konservative Denker wie Silvio Gesell (1862–1930)⁷⁷ oder Gustav Simons (1861–1914).⁷⁸ Im Laufe des Ersten Weltkriegs begann sich in der Siedlung jedoch allmählich völkisches Gedankengut durchzusetzen. Dieser Wandel ging von älteren Mitgliedern der Jugendbewegung aus, die sich unter anderem in der Edener Gilde der älteren Wandervögel formiert hatten. Arisch-deutsches Blut und völkische Gesinnung wurden nun zu Schlüsselkriterien, um in die Edener Siedlung aufgenommen zu werden. Die Siedlung wurde auf diese Weise zu einem völkischen Unternehmen, das eine Art „germanische Utopie“ vorspielte. Die widerstandslose Gleichschaltung der Siedlung Eden nach 1933 mag deshalb nur wenig verwundern.⁷⁹

Nicht nur die Obstbau-Siedlung Eden belegt den engen Kontakt und die gegenseitige Beeinflussung zwischen der Siedlungs- und der Jugendbewegung.⁸⁰ Ein weiteres Beispiel für diese Beziehungsgeschichte ist die Gartenstadt Hellerau bei Dresden, an deren Erbauung zwischen 1909 und 1912 maßgeblich die Architekten Richard Riemerschmid (1868–1957) und Heinrich Tessenow (1876–1950) beteiligt waren. Ziel war es, ein kleinstadt-ähnliches, in jeder Hinsicht autarkes Gemeinwesen fern der Großstadt zu schaffen. Zusätzlich zum Wohnungsangebot unterschiedlicher Art wurden auch Arbeitsmöglichkeiten und Werkstätten geschaffen. Man suchte neue Lebensformen aber nicht nur im gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Bereich, sondern bemühte sich auch um kulturelle Aufgaben und sportliche Erziehung und erbaute unter anderem die *Erziehungsanstalt für rhythmische Gymnastik* und das *Dalcroze-Institut* mit dem Festspielhaus.⁸¹

In Hellerau wohnte auch der völkische Verleger Bruno Tanzmann (1878–1939), der im März 1921 die „Ersten Germanischen Bauernhochschultage“ veranstaltete, zu denen zahlreiche Protagonisten der völkischen Erwachsenenbildung kamen.⁸² Tanzmann, unterstützt von Verlegern wie Erich Röth⁸³ (1895–1971) und Eugen Diederichs (1867–1930), versuchte sich an der Herausgabe zahlreicher Zeitschriften, die aber meist desaströs endeten. Über Röth knüpfte Tanzmann Kontakt zum Schriftsteller Wilhelm Kotzde (1878–1949), der 1920 den völkischen Jugendbund Adler und Falken gründete. Kotzde gehörte auch dem Deutschbund an, einem der wichtigsten völkisch-antisemitischen

⁷⁷ Silvio Gesell war mit Fidus befreundet. Vgl. u. a. Th. Christen an Fidus, 4.7.1916, in: ADJB, N. 38, Nr. 51.

⁷⁸ Linse, *Völkisch-rassische Siedlungen*, S. 400.

⁷⁹ Ebenda, S. 398-401.

⁸⁰ Inwieweit Bossard Kontakt zur Jugendbewegung hatte, ist schwer nachzuweisen. Im Vorwort des ersten Gästebuchs schrieb Emil Hegg, dass einst auch „Wandervögel“ die Kunststätte in der Heide besucht hätten. Vgl. E. Hegg, Gästebucheintrag im September 1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 1.

⁸¹ Bernd Wedemeyer-Kolwe, „Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004, S. 30-36. Zu Hellerau vgl. Justus H. Ulbricht, Hellerau und Hakenkreuz Völkische Kultur in einer deutschen Gartenstadt, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 89 (2019), S. 109-135.

⁸² Vgl. Stefan Breuer, Die Nordische Bewegung in der Weimarer Republik, Wiesbaden 2018, S. 162-163; Justus H. Ulbricht, Kulturrevolution von rechts. Das völkische Netzwerk 1900–1930, in: Detlev Heiden / Gunther Mai (Hg.), Thüringen auf dem Weg ins „Dritte Reich“, Erfurt 1996, S. 46.

⁸³ Der Nachlass von Erich Röth liegt teilweise am Institut für Zeitgeschichte, München-Berlin (ED 903).

Sammlungsbewegungen, in denen auch Adolf Bartels (1862–1945), Paul Langhans (1867–1952) und Heinrich Claß (1868–1953) Mitglied waren. Claß, der spätere Vorsitzende des Alldeutschen Verbandes, war auch mit Bossards späterem Förderer Helmuth Wohlthat befreundet.⁸⁴

Tanzmann und Kotzde gründeten im Jahr 1924 den Artamanen-Bund – Landdienst deutscher Jugend. Der Name ging auf einen Aufruf des völkischen Schriftstellers Willibald Hentschel (1858–1947) zurück, der 1923 die Gründung einer „ritterlichen deutschen Kampfgemeinschaft auf deutscher Erde“⁸⁵ gefordert hatte. Kotzde und Tanzmann druckten im Frühlingsheft 1924 der Zeitschrift *Deutschen Bauernhochschule* diesen Aufruf erneut ab und richteten ihn an die gesamte völkische Jugendbewegung. Der Artamanen-Bund hatte seinen Hauptsitz in Halle (Saale) und wurde bis 1927 von Hentschel geleitet. Neben weiteren prominenten Köpfen der bündischen Jugendbewegung wie Tanzmann und Kotzde gehörten zu den Mitgliedern auch einige später prominente Nationalsozialisten wie der Reichsbauernführer Richard Walther Darré (1895–1953), der Auschwitz-Kommandant Rudolf Höß (1901–1947) und der Reichsführer-SS Heinrich Himmler (1900–1945). Auch wenn die Mitglieder der Artamanen aus zahlreichen Jugendgruppierungen stammten, so kamen bereits ein Jahr nach seiner Gründung die Hälfte seiner Mitglieder aus dem Bund der Adler und Falken.⁸⁶ Der Artamanen-Bund vertrat eine völkische, agrarromantische Blut-und-Boden-Ideologie und propagierte einen freiwilligen Arbeitsdienst in der Landwirtschaft. Nach ihrem Selbstverständnis sollte „die Erneuerung aus den Urkräften des Volkstums, aus Blut, Boden, Sonne und Wahrheit“ erfolgen. Kotzde selbst träumte von einem „kommenden Reich“, das eher „dem Mythischen als dem Realen verhaftet war“.⁸⁷

Ein direkter Kontakt Johann Bossards zur Obstbau-Siedlung Eden oder zur Gartenstadt Hellerau ist nicht überliefert. Jedoch können in den gesichteten Dokumenten vereinzelte Hinweise gefunden werden, dass Bossard von diesen Siedlungskolonien wusste beziehungsweise mit anderen Kommunen in Verbindung stand.⁸⁸ Hierzu gehörte nicht nur Diefenbachs Landkommune Himmelhof bei Wien, sondern auch die Obstbau-Kolonie Hohenhaff in Lenzen unter Leitung von Max Zipper.⁸⁹ Darüber hinaus rezipierte Bossard, wie dies im Vorgutachten ausführlich dargelegt wurde, die Gedankenwelt und Ideen der Siedlungsreformbewegung. Nicht nur war er überzeugt davon, dass „Städte der Neuzeit [...] Pestbeulen [sind], die aufbrechenden Geschwüre des inneren Selbstfraßes“⁹⁰, sondern seine eigenen

⁸⁴ Ulbricht, Kulturrevolution, 46-48.

⁸⁵ Zitiert nach Ulbricht, Hellerau und Hakenkreuz, S. 121.

⁸⁶ Sandra Franz, Die Religion des Grals. Entwürfe arteigener Religiosität im Spektrum von völkischer Bewegung, Lebensreform, Okkultismus, Neuheidentum und Jugendbewegung. 1871–1945, Schwalbach 2009, S. 447 und S. 465.

⁸⁷ Ebenda, S. 479.

⁸⁸ Vgl. auch H. Wohlthat an O. Fok, 30.6.1994, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁸⁹ Vgl. u. a. M. Zipper an J. Bossard, 8.1.1899, in: Kunststätte Bossard, AJB 149.

⁹⁰ Bossard Notizen VI., in: Kunststätte Bossard, AJB 395.

siedlungsutopischen Ideen der Allmende griff auch viele Überlegungen und Vorstellungen der Siedlungsbewegung auf.⁹¹

2. Der Werdandi-Bund

Während Bossards persönlichen Kontakte zur deutschen Siedlungs- und Jugendbewegung nur spärlich ausgeprägt waren, so waren seine Beziehungen zum Werdandi-Bund wesentlich enger. Der Werdandi-Bund, benannt nach der germanischen Norne der Gegenwart Verdandi, wurde im Mai 1907 in Berlin gegründet. Die Initiative ging von Friedrich Seeßelberg (1861–1956) aus, Professor für Baukunst an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg. Ziel des Bundes war es, durch ein kunstpolitisches Programm eine Erneuerung des „Deutschtums“ zu erreichen. So hieß es im Gründungsaufwurf des Bundes: „Nur dann vermag die todkranke deutsche Kunst zu gesunden, wenn die harte Germanenfaust aus völkischen Empfindungswuchten mythisch-mächtige Walkürenwolken gestaltet und aus düsterem deutschem Gestein Rolandstatuen edlerer Begrifflichkeiten ahnungsvoll und sagenfreudig erzeugt.“⁹² Mit dieser Haltung und Zielsetzung war der Werdandi-Bund ein Bestandteil des konservativ-kulturkritischen Milieus, das sich nach 1890 zunehmend artikulierte.

Jedoch verfolgten seine Initiatoren eine Doppelstrategie: Während sich der Bund an der germanischen Kultur der Vorzeit orientierte, zeigte er zeitgleich Interesse an modernen Themen wie der Frauenfrage, der Reformpädagogik und den Naturwissenschaften. Er orientierte sich gleichzeitig an einem imaginären „Deutschtum“ sowie an einer ästhetischen Moderne.⁹³ Auch in Fragen der „Massenkunst“ versuchte der Werdandi-Bund einen Mittelweg zu finden. So wollte er zwar eine Kultur für das Volk schaffen, in der sich der Künstler verwirklichen konnte; aber die industriell gefertigte Massenkultur, wie sie unter anderem der Deutsche Werkbund vertrat, lehnte er ab.⁹⁴ „Vielfach gelang es dem Werdandi-Bund jedoch nicht,“ so urteilte der Germanist und Literaturwissenschaftler Rolf Parr, „die Ambivalenz von ‚alt‘ und ‚modern‘ deutlich zu machen, so dass in den Augen der zeitgenössischen Kritik die ‚altmodische‘ Orientierung an der germanischen Mythologie überwog.“⁹⁵ Dieser Eindruck wurde auch durch die im Jahr 1908 gehaltene Festrede von Henry Thode bestätigt, in der er für die Abschaffung

⁹¹ Hof, Vorgutachten, S. 43-46.

⁹² Aufruf des Werdandi-Bundes, 1907, in: ADJB, N. 38, Nr. 60. Der Aufruf findet sich auch in: Kunststätte Bossard, AJB 375. Vgl. ebenso Pierre Friedrich, Betrachtungen eines unpolitischen Bildprogramms. Die Darstellung der Volksgesetzgebung Karls des Großen im Plenarsaal des Oberlandesgerichts Düsseldorf, Köln Weimar Wien 2007, S. 287; Rolf Parr, Der „Werdandi-Bund“, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 316-327; Rolf Parr, Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik, Tübingen 2000, S. 47–162.

⁹³ Parr, „Werdandi-Bund“, S. 318.

⁹⁴ Baumann, Wortgefechte, S. 39.

⁹⁵ Parr, „Werdandi-Bund“, S. 318.

der Vorherrschaft des „zersetzenden“ Verstandes plädierte und sich damit gegen die Ideen der Aufklärung positionierte.⁹⁶

Insgesamt hatte der Bund etwa 500 Mitglieder. Darunter befanden sich Architekten genauso wie bildende Künstler, Professoren, Beamte und Schauspieler. Ein Blick auf einige Namen lässt erkennen, dass der Werdandi-Bund auch das ‚Who is Who‘ der konservativ, teils völkisch-inspirierten Kulturkritiker des frühen 20. Jahrhunderts versammelte (vgl. Tab. 1):

Name	Beruf	Anmerkung
Avenarius, Ferdinand (1856–1923)	Dichter; Schriftsteller	Erstunterzeichner
Bartels, Adolf (1862–1945)	Journalist; Schriftsteller	Erstunterzeichner
Behrens, Peter (1868–1940)	Architekt	Erstunterzeichner
Busch, Wilhelm (1832–1908)	Dichter; Zeichner	Ehrenbeirat
Chamberlain, Houston Stewart (1855–1927)	Schriftsteller	Erstunterzeichner
Dahn, Felix (1834–1912)	Schriftsteller	Erstunterzeichner
Evers, Franz (1871–1947)	Schriftsteller	-
Hendrich, Hermann (1854–1934)	Maler	-
Hönig, Eugen (1873–1945)	Architekt	-
Höppener, Hugo (1868–1948)	Maler	-
Kampf, Arthur (1864–1950)	Maler, Professor	Erstunterzeichner
Lienhard, Friedrich (1865–1929)	Schriftsteller	Erstunterzeichner
March, Otto (1845–1913)	Architekt	Erstunterzeichner
Moeller van den Bruck, Arthur (1876–1925)	Publizist; Kunsthistoriker	Erstunterzeichner
Riemerschmid, Richard (1868–1957)	Architekt; Designer	Erstunterzeichner
Schemann, Ludwig (1852–1938)	Übersetzer	Erstunterzeichner
Schultze-Naumburg, Paul (1869–1979)	Architekt; Maler	-
Stassen, Franz (1869–1949)	Maler; Illustrator	Erstunterzeichner
Stuck, Franz von (1863–1928)	Maler; Bildhauer	Erstunterzeichner
Thode, Henry (1857–1920)	Kunsthistoriker	Ehrenbeirat
Thoma, Hans (1839–1924)	Maler; Grafiker	Ehrenbeirat
Wolzogen, Hans Freiherr von (1848–1938)	Schriftsteller	Erstunterzeichner

Tab. 1: Ausgewählte Mitglieder des Werdandi-Bundes

Der Versuch des Werdandi-Bundes, den Balanceakt zwischen Moderne und Tradition auch in seiner Mitgliedschaft abzubilden, scheiterte. So lehnte der Maler Max Liebermann den an ihn gerichteten

⁹⁶ Baumann, Wortgefechte, S. 39-40.

Beitrittsaufruf ab. Auch bestanden über personelle Verbindungen in erster Linie Kontakte zu völkisch-konservativen Verbänden. So war Houston Stewart Chamberlain (1855–1927) Mitglied der Gobineau-Vereinigung, die wiederum von Heinrich Claß gefördert wurde; Avenarius, Bartels und Thode gehörten auch dem kulturpolitisch-konservativen Dürerbund an.⁹⁷

Der Werdandi-Bund gab die Zeitschrift *Werdandi* heraus, veranstaltete Führungen, Lesungen, Vorträge, sowie Museums- und Atelierbesuche und richtete eigene Ausstellungen aus. Die erste Werkchau des Bundes fand am 5. und 6. Januar 1908 in Berlin statt und zeigte unter anderem Bilder von Fidus. Auch veranstaltete der Bund eine Kleist-Gedenkfeier am 21. November 1911 sowie das Edda-Fest am 29. Dezember 1912.⁹⁸ Eine Beteiligung Johann Bossards an diesen Ausstellungen und Feierlichkeiten ist nicht überliefert. Jedoch besaß er zum einen zahlreiche Bücher von Mitgliedern des Werdandi-Bundes, einschließlich der Schriftsteller Fritz Bley (1853–1931), Arthur Moeller van der Bruck (1876–1925) und Adolf Bartels (1862–1945) sowie des Rassentheoretikers Ludwig Schemann (1852–1938).⁹⁹ Zum anderen stand er auch mit Werdandi-Mitgliedern wie seinem Lehrer Arthur Kampf, dem Maler Franz Stassen (1869–1949) sowie dem Vorsitzenden des Bundes, Friedrich Seeßelberg in Kontakt.

Am 2. August 1907 ließ Stassen über den Kunsthistoriker Oskar von Transehe-Roseneck (1882–1922) bei Bossard anfragen, ob er dem Werdandi-Bund beitreten möchte.¹⁰⁰ Die Reaktion Bossards ist auch aufgrund der schlechten und teils nicht lesbaren Überlieferung nicht weiter zu eruieren. Die nachfolgende Korrespondenz mit dem Werdandi-Bund lässt den Schluss zu, dass Bossard sich dem Bund nicht anschloss, ihm aber eng verbunden blieb. So bat ihn Seeßelberg im Jahr 1909 um einen zwei- bis fünfseitigen Artikel für das neue *Werdandi*-Heft, in dem sich Bossard – ganz nach eigenem Belieben – über Kunst und Kultur äußern könne.¹⁰¹ Trotz eines Honorarangebots von 1.800 Mark, lehnte Bossard ab. Die Anfrage ehre ihn, aber es fehle ihm die „Gabe Schwerwiegendes leicht zu behandeln.“¹⁰²

⁹⁷ Châtelier, *Wagnerismus in der Kaiserzeit*, S. 599. Der Dürerbund wurde von Ferdinand Avenarius gegründet und bestand von 1902 bis 1935.

⁹⁸ Zu den Veranstaltungen vgl. die Dokumente in: ADJB, N. 38, Nr. 60.

⁹⁹ Fritz Bley, *Avalun. Geschichten aus allerhand Paradiesen*, Leipzig 1923; Ludwig Schemann, *Gobineau und die deutsche Kultur*, Leipzig 1910; Alfred Bartels, *Dichter-Biographien*, Bd. 3: Christian Friedrich Hebbel, Leipzig o. J.; J. Bossard an W. Gundlach, 27.5.1934, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 008. Zu Moeller van der Bruck, vgl. u. a. Kurlander, *Hitler's Monsters*, S. 11.

¹⁰⁰ O. von Transehe-Roseneck an Bossard, 2.8.1907, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375. Weitere Korrespondenz zwischen Bossard und dem Bund, die aber teils schwer zu entziffern sind, befinden sich in AJB 284.

¹⁰¹ F. Seeßelberg an J. Bossard, 4.1.1909, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

¹⁰² Vgl. F. Stassen an J. Bossard, o. D., in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375; J. Bossard an F. Seeßelberg, n. D., in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

Für den Pavillon des Werdandi-Bunds auf der Internationale Baufachausstellung in Leipzig (1913) schuf Bossard das Monumentalgemälde *Das Werden*.¹⁰³ Hierfür wurde er mit der „Goldenen Medaille“ ausgezeichnet.¹⁰⁴ Bossard überließ dem Bund das Bild auch für die Baltische Ausstellung in Malmö, die im Oktober 1914 stattfand. Aufgrund des Kriegsausbruchs wurde sein Bild jedoch beschlagnahmt. In der Folge kam es bei seinem Versuch, ohne zusätzliche Geldzahlungen wieder in den Besitz des Bildes zu gelangen, zu Meinungsverschiedenheiten mit dem Werdandi-Bund.¹⁰⁵ Mit dem Ersten Weltkrieg brach aber nicht nur der Kontakt zwischen Bossard und dem Werdandi-Bund ab, sondern auch die allgemeinen Aktivitäten des Bundes kamen zum Erliegen. Seeßelberg versuchte im Jahr 1921 vergeblich den Bund wieder aufleben zu lassen.¹⁰⁶

3. Verlage und Verlagsnetzwerke der völkischen Kunst-Szene

Nicht nur der Werdandi-Bund wollte mittels einer eigenen Zeitschrift die Gesellschaft beeinflussen und ein neues deutsches Volk „erziehen“. Periodika waren aufgrund ihrer Reichweite ein zentrales Vermittlungsmedium der völkisch-konservativen Kunst- und Kulturkritik. Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, das heterogene, weitverzweigte und sich im steten Wandel befindliche Verlags- und Zeitschriftenwesen der völkisch-konservativen Gruppen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit abzubilden. Stattdessen soll der Fokus auf diejenigen Zeitschriften und Verlage gelegt werden, bei denen eine Verbindung zu Johann Bossard festgestellt werden konnte. Dies schließt somit Zeitschriften mit ein, die er selbst besaß oder mit deren Redaktion und/oder Verlag er in Verbindung stand; ebenso wird auf Verlage und Zeitschriften eingegangen, die in seinem engeren Freundes- und Bekanntenkreis rezipiert wurden.¹⁰⁷ Auf Grundlage dieser Prämissen werden folgende Zeitschriften und Verlage näher dargestellt:

- Die Zeitschrift *Tat* sowie der Eugen Diederichs Verlag in Jena
- die Zeitschrift *Der Türmer*
- die Hamburger Kulturzeitschrift *Deutsches Volkstum*

¹⁰³ Vgl. Djassemi, Werben für das „deutsche Kunstwerk“, S. 43. Es handelt sich hierbei um das aus fünf Teilen bestehende Werk *Lichtbringer (Das Werden)* (Vgl. Kunststätte Bossard, JB 3917-3921). Vgl. ebenso Hans Herzog (Hg.), Bericht über die Internationale Baufach-Ausstellung mit Sonderausstellungen Leipzig 1913, S. 328-330.

¹⁰⁴ Die Urkunde befindet sich in: Kunststätte Bossard, AJB 272. Hierzu auch Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu J. Bossard an F. Seeßelberg, in: Kunststätte Bossard, AJB 349, 20.9.1914; J. Bossard an F. Seeßelberg, in: Kunststätte Bossard, AJB 349, 16.11.1914; J. Bossard an F. Stassen, in: Kunststätte Bossard, AJB 349, 25.11.1914.

¹⁰⁶ Parr, „Werdandi-Bund“, S. 322-323.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu *Der Türmer*. Monatsschrift für Gemüt und Geist (Kunststätte Bossard, BJB 1952); Westermanns Monatszeitschrift. *Der Türmer* (Kunststätte Bossard, BJB 0581); *Die Tat*. Deutsche Monatszeitschrift (Kunststätte Bossard, BJB 0417); Grazer Tagblatt vom 8. März 1907, S. 9; H. Wohlthat an J. Bossard, 25.9.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; H. Wohlthat an J. Bossard, 8.12.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; Hof, Vorgutachten, S. 14-20.

- die Zeitschrift *Volkserzieher*
- der Verlag Fischer & Franke

3.1 Der Diederichs Verlag und Die Tat

1896 gründete der gelernte Buchhändler Eugen Diederichs in Florenz den Diederichs Verlag. 1904 siedelte der Verlag in die thüringische Universitätsstadt Jena über. In diesen Jahren verlegte Diederichs unter anderem Werke Hermann Hesses (1877–1962), Friedrich Hölderlins (1770–1843), Anton Tschechows (1860–1904) und Carl Spittellers (1845–1924), von dem Bossard einige Werke besaß.¹⁰⁸ Des Weiteren war Diederichs Mitbegründer des Deutschen Werkbunds und in der deutschen Jugendbewegung aktiv. So gründete er 1908 den jugendbewegten Sera-Kreis und engagierte sich für den Ersten Freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner (11. und 12. Oktober 1913), der an die Freiheitskämpfe gegen Napoleon erinnern sollte.¹⁰⁹ Das dortige Fest, so Diederichs, sei kein Ausdruck „jugendlicher Unreife oder Romantik [...] auch kein ‚Ismus‘,“ sondern würde so wichtige Ideale wie Treue, Tapferkeit und Tat widerspiegeln.¹¹⁰

Obwohl der Diederichs Verlag auch nach dem Ersten Weltkrieg ein diverses Verlagsprogramm vorweisen konnte, so kam es doch zu einer zunehmenden Nationalisierung und einer Hinwendung zum völkischen Milieu. Diederichs, der selbst immer stärkere Sympathien für den Faschismus entwickelte und sich später als Redner von Rosenbergs Kampfbund für deutsche Kultur einen Namen machte, bot in seinem Verlag der völkischen-konservativ Zivilisationskritik ein einflussreiches Forum. Unter anderem veröffentlichte er die Werke zahlreicher völkischer Autoren wie Max Mauerbrecher (1874–1930) und Edwin Erich Dwinger (1898–1981). Auch Vinnens *Ein Protest deutscher Künstler* (1911) erschien in seinem Verlag.¹¹¹

Eine besondere Stellung nahm dabei die vom Diederichs Verlag herausgegebene Zeitschrift *Die Tat* ein. Sie wurde im April 1909 von dem Schriftsteller Ernst Horneffer (1871–1951) und seinem Bruder August (1875–1955) gegründet und trug den Untertitel *Wege zu freiem Menschentum*. Im Oktober 1916 erwarb Diederichs die Zeitschrift und änderte vier Jahre später deren Untertitel zu *Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. Im Jahr 1939 wurde der Untertitel zu *Das XX. Jahrhundert. Monatsschrift* geändert. Die sich ändernden Untertitel sind Ausdruck unterschiedlicher Phasen der Zeitschrift und

¹⁰⁸ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 14.

¹⁰⁹ Dokumente zum Jugendtag finden sich in ADJB, N. 38, Nr. 52. Zum Jugendtag vgl. Franz, Die Religion des Grals, S. 446.

¹¹⁰ E. Diederichs an Fidus, 17.7.1913, in: ADJB, N. 38, Nr. 52.

¹¹¹ Barbara Beßlich, Wege in den Kulturkrieg. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2014, S. 48-49; Claudia Bibo, Naturalismus als Weltanschauung? Biologistische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1893–1902), Frankfurt a. Main 1995, S. 206; Ulbricht, Kulturrevolution, S. 42-45.

versinnbildlichen wie deren ursprünglicher lebens- und sozialreformerischer Universalismus durch einen völkischen Nationalismus und das Predigen eines „neuen Menschen“ verdrängt wurde, das mit Zukunftsrhetorik eines religiösen Heilsversprechen verbunden wurde.¹¹² Bereits 1913 beschrieb die Redaktion der Zeitschrift das Ziel und das Wesen ihres Blattes folgendermaßen:

Die Tat ist „eine religiös-soziale Monatsschrift für die deutsche Kultur [und] dient der Einigung und Förderung aller entwicklungsfähigen nationalen Kräfte. Anknüpfend an das Suchen der Zeit, das der Individualismus uns zwar klärte, aber doch nicht zu beheben vermochte, sieht die Tat als ersten Schritt einer Weiterentwicklung unserer Kultur die Wiedergeburt des sozialen Lebens auf religiöser und nationaler Grundlage. In diesem Ziele und dem Wege zu ihm weiß sie sich eins mit Paul de Lagarde dessen Prophetenstimme endlich heute gehört zu werden beginnt.“¹¹³

Gegen Ende der Weimarer Republik stieg die Zahl der Abonnenten der Zeitschrift von knapp 3.000 auf 8.500 und es wurden zusätzlich etwa 10.000 Einzelhefte verkauft.¹¹⁴ Die hohe Auflagenzahl in den frühen 1930er Jahren erklärte sich durch die Attraktivität der Zeitschrift bei einer jüngeren Generation von Rechtsextremen. Hierfür zeichnete Hans Zehrer (1899–1966) verantwortlich, der seit 1929 die Zeitschrift herausgab. Als ein Anhänger der „Ideen von 1914“, der die „Illusionen von 1918“ kategorisch ablehnte, plädierte Zehrer in der Zeitschrift für einen autoritären Führerstaat. Dabei griff er auf einen religiösen Grundton zurück, der ihn bei Diederichs hoch in Kurs setzte.¹¹⁵

3.2 *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*

Die Zeitschrift *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist* erschien das erste Mal 1898 und wurde zunächst vom baltendeutschen Schriftsteller Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß (1865–1920) herausgegeben. Die nationalkonservative, protestantische Kulturzeitschrift etablierte sich in den folgenden Jahren zu einem der wichtigsten kulturpolitischen Medien des wilhelminischen Kaiserreichs. Hatte sie im Jahr 1899 noch eine Auflagenstärke von 3.000 Exemplaren, so erreichte sie kurz vor dem Ersten Weltkrieg eine monatliche Stückzahl von 17.500. Grotthuß griff in seiner Zeitschrift Sozialdemokratie, Hofadel, Geldaristokratie und Industrie an. Er warf letzteren „Byzantinismus“, Klassenjustiz und „politisches Eunuchentum“ vor und wurde nach 1918 ein erbitterter Gegner der Weimarer Republik. Er propagierte dabei nicht nur die Verschwörungserzählung der Dolchstoßlegende, sondern war auch ein Anhänger der Heimatkunst-Bewegung.¹¹⁶ Nach seinem Tod 1920 übernahm Friedrich Lienhard (1865–

¹¹² Gangolf Hübinger, *Die Tat* und der Tat-Kreis. Politische Entwürfe und intellektuelle Konstellationen, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960)*. Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960), Bern 2003, S. 407-426, hier S. 407 und S. 414-419.

¹¹³ E. Diederichs an Fidus, 17.7.1913, in: ADJB, N. 38, Nr. 52.

¹¹⁴ Hübinger, *Die Tat*, S. 410.

¹¹⁵ Ebenda, S. 418-422.

¹¹⁶ Peter Glotz, „Grotthuß, Emil Freiherr von“ in: *Neue Deutsche Biographie* 7 (1966), S. 171 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116879017.html#ndbcontent> [21.12.2023].

1929) die Zeitschrift und richtete sie noch stärker völkisch aus. Neun Jahre später übernahm der Nationalsozialist und Schriftsteller Friedrich Castelle (1879–1954) die Herausgeberschaft und brachte die beiden völkischen Zeitschriften *Deutsche Monatshefte* und *Die Bergstadt* mit ein. 1943 ging *Der Türmer* in den *Westermanns Monatsheften* auf.¹¹⁷

Für die Herausgeber der Zeitschrift *Der Türmer* waren künstlerische und kulturelle Tätigkeiten mit politischer Teilhabe gleichzusetzen. Damit nahm die Zeitschrift einen anderen Standpunkt ein als zum Beispiel der Werdandi-Bund, der Kunst und Kultur tendenziell als (nordisch-völkisch) religiös verstand. Beide verfolgten jedoch das gleiche Ziel: die „kulturelle Erneuerung und darüber Selbstbehauptung Deutschlands“.¹¹⁸ Aufgrund dieser gemeinsamen Zielsetzung ist es auch nicht verwunderlich, dass sich personelle Überschneidungen zwischen der Zeitschrift und dem Werdandi-Bund ausmachen lassen. Zu nennen sind neben Lienhard auch Ludwig Schemann und Max Mauerbrecher.¹¹⁹ Letzterer stand mit zahlreichen Protagonisten der völkisch-radikalen sowie deutsch-nationalen Szene in Verbindung wie dem Maler Fidus und Karl Storck (1873–1920), dem Schriftleiter der Zeitschrift *Der Türmer*.¹²⁰

Als Schriftleiter stand Storck direkt mit Johann Bossard und anderen Künstlern wie Fidus in Kontakt.¹²¹ Storck war ein Bewunderer von Bossards Kunst und veröffentlichte im Februar 1907 in seiner Zeitschrift einen Artikel über den Künstler unter der Überschrift „Ein Künstler des Monumentalen“.¹²² Ein Jahr später wollte er erneut einige Bilder Bossards in der Zeitschrift beziehungsweise im Jahrbuch *Am Webstuhl der Zeit* abbilden. Jedoch scheiterte sein Vorhaben an nicht näher genannten Einwänden der Verleger.¹²³ Im Nachlass Bossards findet sich noch eine weitere Korrespondenz zwischen Storck und Bossard aus dem Jahr 1915. Storck konnte Bossard für das Jubiläumsheft zum 100. Geburtstag von Bismarck gewinnen. Denn „als Schweizer [könne Bossard] das ewig Große dieser Persönlichkeit vielleicht am reinsten symbolisch fassen.“¹²⁴ Die unterschiedlichen Vorstellungen und Missverständnisse

¹¹⁷ Friedrich Castelle wurde zudem Leiter des Reichsvortragamtes im Kampfbund für deutsche Kultur. Vgl. Klee, *Kulturlexikon*, S. 96.

¹¹⁸ Rolf Parr, *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist. Interdiskurstheoretische Perspektive und Prozesse der Association und Fragmentierung zwischen protestantischem Idealismus und rassistischem Nationalismus*, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960). Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960)*, Bern 2003, S. 139-164, hier S. 157.

¹¹⁹ Ebenda, S. 156.

¹²⁰ Ulbricht, *Kulturrevolution*, S. 46.

¹²¹ Zum Kontakt zwischen Storck und Fidus vgl. u. a. K. Storck an H. Höppener, 4.11.1918, in: ADJB, N. 38, Nr. 63; K. Storck an H. Höppener, 14.12.1918, in: ADJB, N. 38, Nr. 63.

¹²² Karl Storck, *Ein Künstler des Monumentalen*, in: *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist* 9, 5 (1907), S. 729-733. Dieses Heft befindet sich auch im Nachlass Bossard (Kunststätte Bossard, BJB 1952).

¹²³ Briefe von K. Storck an J. Bossard vom 2.4.1908 und 6.10.1908, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

¹²⁴ K. Storck an J. Bossard, 18.1.1915, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 283. Die Arbeiten von Bossard finden sich in *Der Türmer. Kriegsausgabe* 17, Bd. 2, Heft 14 (1915). Auch Ludwig Fahrenkrog steuerte ein Bild zu Bismarck für die Kriegsausgabe bei. Vgl. *Der Türmer. Kriegsausgabe* 17, Bd. 2, Heft 13 (1915).

bezüglich des Honorars führten zum Bruch zwischen der Zeitschrift *Der Türmer* und Bossard, auch wenn der persönliche Kontakt zu Storck diese Zerwürfnisse überdauerte.¹²⁵

Bossards Korrespondenz mit Storck ist nicht nur Beleg für die oftmals schwierigen Verhandlungen zwischen dem Künstler einerseits und Redaktionen und Verlegern andererseits. Vielmehr versinnbildlichen sie auch, welche Bedeutung Zeitschriften als Ort der Vernetzung für das völkisch-konservativ Milieu besaßen. Storck informierte Bossard, dass sich der Münchner Kunstkritiker und Schriftsteller Richard Braungart (1872–1963) sehr für Bossards Exlibris Kunst interessieren würde.¹²⁶ Braungart war nicht nur Mitarbeiter der Kunstzeitschrift *Der Türmer* und stand mit zahlreichen bekannten Künstlern seiner Zeit wie Hermann Hirzel und Fidus in Kontakt.¹²⁷ Vielmehr war er auch einer der bedeutendsten Sammler von Gebrauchsgrafik und Exlibris Kunst und war eng mit der völkischen Verlagsszene vernetzt. Zu dieser zählte der Münchner Verleger Hugo Bruckmann (1863–1941), der in seinem rechtskonservativen Verlag neben den Zeitschriften *Die Kunst für Alle* – mit deren Redaktion Bossard im Jahr 1908 korrespondierte¹²⁸ – und *Dekorative Kunst*, die vor allem für den Jugendstil bedeutend war, auch Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* herausgab.¹²⁹ Im September 1909 richtete Braungart ein Schreiben an Bossard, in dem er sein großes Interesse an der Exlibris Kunst Bossards bekundete und ihn bat, ihm weitere Werke für Studienzwecke zu übermitteln.¹³⁰ Bossard sandte ihm darauf die gewünschten Exlibris zu – um welche es sich genau handelte, war der Korrespondenz nicht zu entnehmen.¹³¹

3.3 Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das Kunst- und Geistesleben

Die Hamburger Kulturzeitschrift *Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das Kunst- und Geistesleben*, die sich bei Johann Bossard besonderer Beliebtheit erfreute, erschien erstmals 1917 als Zeitschrift des Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verbands, den 1893 der Kaufmann Johannes Irwahn (1868–

¹²⁵ Vgl. Briefe von K. Storck an J. Bossard vom 18.1.1915 und 16.4.1915, in: Kunststätte Bossard, AJB 283.

¹²⁶ K. Storck an J. Bossard, 22.6.1917, in: Kunststätte Bossard, AJB 283.

¹²⁷ Richard Braungart beziehungsweise die Stadtbibliothek München, in der Braungarts Nachlass lagerte, stand auch mit Fidus und Hirzel in Kontakt. Vgl. u. a. Sauter an Fidus, 21.1.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 156 sowie die Briefe von Braungart in ADJB, N. 38, Nr. 98, Nr. 173, Nr. 177 und Nr. 185. Weitere Briefe von Fidus an Braungart finden sich in Bayerische Staatsbibliothek, Bestand Braungartiana sowie in der Münchner Stadtbibliothek Monacensia, Nachlass R. Braungart.

¹²⁸ Vgl. hierzu die Korrespondenz im Bestand AJB 375.

¹²⁹ Bruckmann gehörte seit den 1920er Jahren der nationalsozialistischen Bewegung an (NSDAP-Mitglieds-Nr. 91), war einer der wichtigsten Förderer Adolf Hitlers und einer der Erstunterzeichner des Gründungsprotokolls für den Kampfbund für deutsche Kultur, dessen Vorstand er ab 1930 angehörte. Vgl. Klee, Kulturlexikon, S. 83.

¹³⁰ R. Braungart an J. Bossard, München, 5.9.1909, in: Kunststätte Bossard, AJB 375.

¹³¹ Postkarte R. Braungart an J. Bossard, München, 16.9.1909, in: Kunststätte Bossard, AJB 375. Braungarts Bücher ließen sich im Bestand Bossard nicht nachweisen. Ebenso konnte in den gesichteten Büchern Braungarts kein Hinweis auf Bossard gefunden werden.

1948) in Hamburg gegründet hatte.¹³² Dieser Interessenverband kaufmännischer Angestellter vertrat völkische, antisemitische und antisozialistische Positionen. Mitglieder seines Vorstandes waren zudem im Jahr 1916 bei der Gründung der Fichte-Gesellschaft von 1914 beteiligt.¹³³ Erneut lassen sich zahlreiche personelle Verbindungen zwischen der Zeitschrift *Deutsches Volkstum* und dem Werdandi-Bund ausmachen. So arbeiteten unter anderem Ludwig Schemann und Hans von Wolzogen für das Journal. Weitere Persönlichkeiten waren Artur Dinter (1876–1948)¹³⁴, Dietrich Eckart (1868–1923) und Heinrich Pudor (1865–1943).¹³⁵

Im Dezember 1918 übernahm Wilhelm Stapel (1882–1954) die Herausgeberschaft des *Deutschen Volkstums*. Stapel wollte die Zeitschrift von einer Verbandszeitschrift in eine Zeitschrift für die Verbreitung völkischer Kunst und Dichtung umwandeln. Dieses Ansinnen hatte er bereits in seinem Buch *Volksbürgerliche Erziehung* (1917) ausgeführt, das beim Diederichs Verlag erschienen war. Die Zeitschrift *Deutsches Volkstum*, die zunächst von der Hanseatischen Verlagsanstalt publiziert wurde, erreichte eine Auflagenhöhe von bis zu 5.000 Stück. Aus finanzieller Sicht war sie jedoch ein Misserfolg. 1926 wurde das Freikorps-Mitglied Albrecht Erich Günther (1893–1942) Mitherausgeber der Zeitschrift. Stapel und Günther vertraten in der Zeitschrift die Vorstellung eines Monarchismus, der aufgrund seiner „missionarischen Dimension“ an das „bündische Führerprinzip“ erinnerte.¹³⁶ Die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler nahmen beide mit Begeisterung auf, der aber bald Ernüchterung folgte. Günther wurde 1933 kurzzeitig inhaftiert, worauf er der NSDAP beitrat und das einzige Parteimitglied in der Redaktion war. Stapel selbst trat nicht einmal der Reichsschrifttumskammer bei und gab die Herausgeberschaft 1938 auf. Günther wiederum schloss sich 1938 den „Septemberverschwörern“ um den Offizier Hans Oster (1887–1945) an, die einen drohenden Krieg im Zuge der Sudetenkrise durch einen Staatsstreich gegen Hitler verhindern wollten. Auch in der Folge besaß er Kontakte zu rechts-nationalen Hitlergegnern um Friedrich Wilhelm Heinz (1899–1968), einem ehemaligen Mitglied der rechtsterroristischen Organisation Consul, und dem Leiter des militärischen Geheimdienstes der Wehrmacht (Abwehr), Admiral Wilhelm Canaris (1887–1945).¹³⁷

¹³² Vgl. u. a. H. Wohlthat an J. Bossard, 12.7.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; H. Wohlthat an J. Bossard, 25.9.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; H. Wohlthat an J. Bossard, 8.12.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; J. Bossard an E. Hegg, 14.2.1934, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; E. Hegg an J. Bossard, 26.5.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 177.

¹³³ Diese nationalistische Gesellschaft bestand bis 1938 und pflegte Kontakt zum antisemitischen Deutschbund.

¹³⁴ Fidus stand mit Dinter, dem Begründer der antisemitischen Volkskirche, in Kontakt. Vgl. Kressner an Fidus, 14.11.1936, in: ADJB, N. 38, Nr. 160.

¹³⁵ Gerstner, Alexandra, Die Zeitschrift *Deutsches Volkstum*. Monatsschrift für das deutsche Geistesleben (1917–1938), in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960)*. Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960), Bern 2003, S. 203–218, hier S. 203–204.

¹³⁶ Ebenda, S. 206–211.

¹³⁷ Ebenda, S. 214–215; Tobias Hof, *Geschichte des Terrorismus. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Tübingen 2022, S. 117.

3.4 Der Volkserzieher

Mitglieder des Werdandi-Bundes wie Friedrich Lienhard und Chamberlain arbeiteten auch für die Zeitschrift *Der Volkserzieher* von Wilhelm Schwaner (1863–1944), die dieser 1897 in Berlin gegründet hatte. Die Zeitschrift, die in unterschiedlichen Abständen bis zu ihrer Auflösung im Zuge der NS-Gleichschaltung im Jahr 1936 erschien, hatte zu ihrer Hochzeit eine Auflage von 10.000 bis 12.000 Exemplaren.¹³⁸ Das Motto der Zeitschrift, deren Emblem eine umgedrehte Swastika war, lautete „Treu leben, Todtrotzend kämpfen, lachend sterben“¹³⁹ Zu ihren prominentesten Mitarbeitern zählten der Reformpädagoge Ludwig Gurlitt (1855–1931) sowie die Maler Ludwig Fahrenkrog und Fidus, der die Ausgaben der Zeitschrift mit zahlreichen germanischen Symbolen und Sinnbildern verzierte.¹⁴⁰

Die Zeitschrift orientierte sich zunächst an einer lebensreformerischen, kulturkritischen und freireligiösen Weltanschauung, wobei Richard Wagner als der größte deutsche Volkserzieher gepriesen wurde. Nach 1903 näherte sich die Zeitschrift der völkisch-religiösen Weltanschauung an und forderte eine „Germanisierung“ des Christentums.¹⁴¹ Dieser Wandlungsprozess war auch im Volkserzieher-Bund zu beobachten, der sich um die Zeitschrift konstituiert hatte. Für diesen Bund schuf Schwaner eine eigene Bibel, die er *Germanen-Bibel* nannte und die von 1904 bis 1936 in sechs verschiedenen Auflagen erschien.¹⁴² Zusätzlich gab er die Zeitschrift *Upland*, die sich als eine Art Ableger des *Volkserziehers* mehr dem „völkischen Religionsdiskurs“ widmete, sowie während des Ersten Weltkriegs einen eigenen Feldpostbrief des *Volkserziehers* heraus.¹⁴³

Auch dank seiner publizistischen Tätigkeit und seiner Kontakte in die völkisch-konservative Kulturkritik avancierte Schwaner zu einem der bedeutendsten Befürworter einer „arteigenen“ Religion. Zusammen mit Fahrenkrog war er auch bei der Gründung der Germanisch-deutsch-religiösen Gemeinschaft führend beteiligt. Jedoch kam es später zu einem Zerwürfnis zwischen Fahrenkrog und Schwaner. Denn um seine christliche Leserschaft nicht zu vergraulen, lehnte er nicht wie Fahrenkrog Christus kategorisch ab.¹⁴⁴

¹³⁸ Franz, *Die Religion des Grals*, S. 373. Zum Ende von Schwaners Tätigkeit als Buchhändler, vgl. W. Schwaner an Lieber VE-Freund!, 20.9.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 194.

¹³⁹ Vgl. Volkserzieherkarte, 27.3.1915, in: ADJB, N. 38, Nr. 52.

¹⁴⁰ Bibo, *Naturalismus als Weltanschauung*, S. 222-223; Franz, *Die Religion des Grals*, S. 374.

¹⁴¹ Franz, *Die Religion des Grals*, S. 375-378; Ulrich Nanko, *Nationale Sammlung jenseits der Kirchen: Die Deutsche Glaubensbewegung*, in: Lutz Brecht / Hermann Düringer / Ansgar Koschel (Hg.), *Rückkehr zur völkischen Religion? Glaube und Nation im Nationalsozialismus und heute*, Frankfurt a. Main 2003, S. 74-94, hier S. 76; Stefanie von Schnurbein, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion in ‚germanisch-‘ und ‚deutschgläubig‘ Gruppen*, in: Puschner, Uwe / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 172-185, hier S. 178.

¹⁴² Franz, *Die Religion des Grals*, S. 376.

¹⁴³ Vgl. Feldpostbrief der Volkserzieher F. Bernhardt an Fidus, o. D., in: ADJB, N. 38, Nr. 55; Feldpostbrief der Volkserzieher R. Hoyer an Fidus, 6.6.1917, in: ADJB, N. 38, Nr. 161.

¹⁴⁴ Franz, *Die Religion des Grals*, S. 376.

3.5 Verlag Fischer & Franke

Johann Bossard schuf als freischaffender Künstler in Berlin für die Reihe „Jungbrunnen“ des Verlags Fischer & Franke Exlibris-Abbildungen und Illustrationen. Die Herausgeber der „Jungbrunnen“-Reihe, in der Fabeln und Märchen publiziert wurden, wollten zeigen, „dass die deutsche Kunst unserer Zeit mehr denn jede andere berufen ist, eine Erzieherin des Volkes zu werden [...], auf dass es wieder Geschmack finde an einer kräftigeren und edleren Kost.“¹⁴⁵ Die Reihe sollte somit zu einer Stärkung der nationalen Identität beitragen – ein Ziel, das Bossard bekanntlich selbst als Künstler verfolgte. Bereits in diesen Frühwerken, die auch vom Jugendstil beeinflusst waren, griff Bossard nordisch-germanische Bildmotive auf.¹⁴⁶

Über den Verlag Fischer & Franke ist nur wenig bekannt. Der völkische Schriftsteller Ernst Wachler (1871–1945) berichtete 1931 von einem so genannten „Jungbrunnentisch“, der sich im Berliner Westen regelmäßig zwischen 1900 und 1902 traf und dem er selbst angehört habe. Zu diesem Kreis hätten neben Bossard auch die Künstler Georg Barlösius (1864–1908), Hermann Hirzel, Ernst Liebermann (1869–1960), Christian Ferdinand Morawe (1865–1931) und Franz Stassen gehört. Wachler war in der damaligen völkischen Kunst- und Kulturszene gut vernetzt. So war er mit dem Maler Hermann Hendrich (1854–1931) befreundet sowie Mitglied der Guido-von-List-Gesellschaft und der Wodangesellschaft. Im Jahr 1903 gründete er das Harzer Bergtheater, das zur wichtigsten Freiluftbühne für völkische Weihefestspiele avancierte.¹⁴⁷

Wachler gab zudem die *Deutsche Zeitschrift* heraus, in der er 1901 den Aufruf des Schriftstellers Robert Mielkes (1863–1935) zum „deutschen Kulturverein“ veröffentlichte. Es war die Vorstufe zum 1904 gegründeten Bundes Heimatschutz, bei dem unter anderem Ferdinand Avenarius beteiligt war. Zehn Jahre später ging dieser im Deutschen Bund Heimatschutz auf.¹⁴⁸ Enge Verbindungen bestanden dabei sowohl zur Jugendbewegung (u. a. Wandervögel) als auch zu bildungsbürgerlichen Kreisen, die Industrialisierung und Urbanisierung ablehnten und die Heimat und das „bodenständige Volkstum“ bewahren wollten. Aus den gegenseitigen Kontakten gediehen wichtige Impulse für die

¹⁴⁵ Zitiert nach Johann Bossard als Buchillustrator, <http://werkverzeichnis.bossard.de/johann-bossard-als-buchillustrator/> [9.10.2023].

¹⁴⁶ Rolf Keller, Johann Michael Bossard, in: *Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz* 109-110 (1997), S. 60–62, hier S. 60-61.

¹⁴⁷ Vgl. Ernst Wachler, Hermann Hendrich und der Ursprung des Harzer Bergtheaters. Erinnerungen aus den Jahren 1902/03, in: *Der Harz* (1931), S. 148-149. Schnurbein, Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion, S. 177. Ernst Liebermann stand auf der Liste der „Gottbegnadeten“ und war auf der Großen Deutschen Kunstausstellung 1939 und 1942 vertreten. Vgl. Klee, *Kulturlexikon*. S. 366.

¹⁴⁸ Joachim Wolschke-Bulmahn, Heimatschutz, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 533-545, hier S. 535.

Heimatschutzarchitektur und für die Siedlungsbewegung.¹⁴⁹ Wachler selbst war dezidiert deutschgläubig und antichristlich. Das Christentum war für ihn eine artfremde Religion und nicht deutsch.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ebenda, S. 539 und S. 541.

¹⁵⁰ Breuer, Nordische Bewegung, S. 20.

II. Künstlerbiografien

1. Die Vorläufer und Bezugsgrößen



Arnold Böcklin (1827–1901) wurde am 16. Oktober 1827 in Basel geboren. Von 1845 bis 1847 studierte er an der Kunstakademie in Düsseldorf unter anderem bei Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863). Dieser schickte ihn nach Antwerpen und Brüssel, wo Böcklin die Werke flämischer und niederländischer Meister kopierte. Anschließend ging er nach Paris, arbeitete dort im Louvre und malte zahlreiche Landschaftsbilder.¹⁵¹

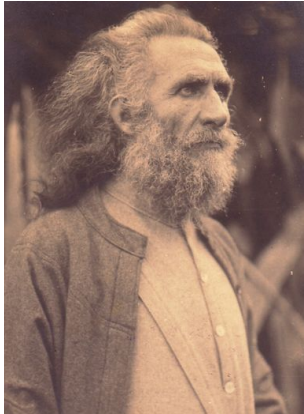
Im März 1850 machte sich Böcklin auf den Weg nach Rom. Die dortigen Sehenswürdigkeiten inspirierten ihn, allegorische und mythologische Figuren in seine Gemälde einfließen zu lassen. Nach knapp sieben Jahren kehrte er nach München zurück, wo er sich für die nächsten vier Jahre aufhielt. In der bayerischen Hauptstadt konnte er dank einflussreicher Fürsprecher wie dem Maler Anselm Feuerbach (1829–1880) und dem Kunsthistoriker Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) einige seiner frühen Werke ausstellen, die sich der antiken Mythologie widmeten (u. a. *Nymphe und Satyr*, 1858; *Sappho*, 1859). Diese viel diskutierten Gemälde und seine Kontakte verschafften ihm eine Berufung als Professor an die Großherzogliche-Sächsische Kunstschule in Weimar. Er bekleidete dieses Amt zwei Jahre lang, bevor er für die nächsten vier Jahre nach Rom zurückkehrte. Auch in den folgenden Jahren wurde Böcklin an keinem Ort wirklich sesshaft: 1866 zog er nach Basel, bevor er über München (1872) und Florenz (1876) nach Zürich (1886) gelangte. 1892 kehrte er wieder in die Nähe von Florenz zurück. Am 16. Januar 1901 verstarb er in Fiesole.

Einerseits wurde Böcklin aufgrund seiner Motivwahl und seines symbolistisch-mystischen Malstils zu einer Ikone der völkisch-konservativen Kunst- und Kulturkritik. Andererseits kritisierten avantgardistische Künstler und Kunsthistoriker Böcklin und seine Kunst – oft auch postum – als veraltetet und überholt. Als Folge solidarisierten sich Vertreter der konservativ-völkischen Szene mit Böcklin und verteidigten dessen Kunst. Die bekannteste Auseinandersetzung ereignete sich im Jahr 1905 und fand vor dem Hintergrund eines sich durch die Erste Marokko-Krise radikalierenden Nationalismus in Deutschland statt.¹⁵² Die Protagonisten des öffentlich ausgetragenen Streits waren Max Liebermann und der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935) auf der einen Seite sowie Hans Thoma und der Kunsthistoriker Henry Thode auf der anderen Seite. Ausschlaggebend waren die Veröffentlichungen von Meier-Graefes Werk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) und seiner Schrift *Der Fall*

¹⁵¹ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Hans Holenweg / Franz Zegler, Arnold Böcklin, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

¹⁵² Zur ersten Marokkokrise vgl. Jost Dülffer / Martin Kröger / Rolf-Harald Wippich, Das Deutsche Reich auf europäischem Konfrontationskurs. Die erste Marokkokrise 1905/06, in: Jost Dülffer / Martin Kröger / Rolf-Harald Wippich, Vermiedene Kriege. Deeskalation von Konflikten der Großmächte zwischen Krimkrieg und Erstem Weltkrieg, 1865–1914, hrsg. von Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Berlin 2018, S. 579-602.

Böcklin (1905), in der er die weit verbreitete Begeisterung für Arnold Böcklin als „anachronistisch“ bezeichnete.¹⁵³ Thode und Thoma, unterstützt von der Avenarius-Zeitschrift *Kunstwart*, hingegen charakterisierten Böcklins Kunst als genuin deutsch. Zugleich griffen sie die moderne Kunst als „artfremd“ an und forderten den Ausschluss moderner Künstler und Künstlerinnen aus der deutschen Kunstszene.¹⁵⁴ Auch Johann Bossard selbst beteiligte sich zu Lebzeiten an der „Ehrenrettung“ Böcklins und attackierte Vertreter der modernen Kunst wie Liebermann.¹⁵⁵



Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) wurde 1851 in Hadamar geboren. Aufgrund einer Typhuserkrankung musste er sein Studium an der Münchener Kunstakademie abbrechen.¹⁵⁶ Im Zuge der Heilversuche entwickelte sich Diefenbach zu einem fanatischen Anhänger der naturgemäßen Lebensweise, die er auch durch sein Erscheinungsbild – lange Haare, weite Tunika und Sandalen – öffentlich zur Schau stellte. Er verließ die „verpestete Großstadt“ München und zog mit seinen Kindern Stella, Lucidus und Helios¹⁵⁷ in einen verlassenen Steinbruch im Isartal bei Höllriegelskreuth. Dort gründete er eine künstlerische Lebens- und Werkgemeinschaft, der unter anderem auch Fidus und August Kottonau angehörten. Die dortigen Bewohner verschrieben sich der vegetarischen Ernährung sowie dem Natur- und Sonnenkult und lehnten Monogamie und traditionelle christliche Religionen ab.

Der bei Akademie-Künstlern als „Kohlrabi-Apostel“ verrufene Diefenbach sah sich selbst als Volkserzieher und den Künstler als einen Erlöser „der großen Massen aus dem Elend des Irrtums und des Unrechts“.¹⁵⁸ Er trat für eine „Kunsterneuerung im reformerischen Geiste“ ein und propagierte rückhaltlos eine Neugestaltung von Kunst und Leben, indem er bildthematische und ideologische Ideen zu einer Einheit verschmolz. Seine Bilder, die ihn als einen Vertreter des Symbolismus und Jugendstils zeigen, waren insbesondere von Franz von Stuck (1863–1928) sowie von Arnold Böcklin beeinflusst.

¹⁵³ Alfred Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Baumann, *Wortgefechte*, S. 46-47; Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 9-10; Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels: Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, München 1937, S. 110.

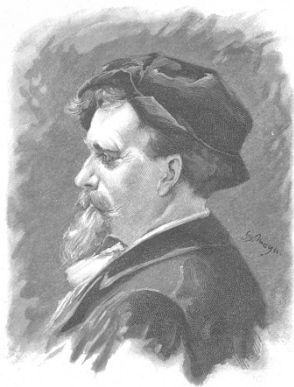
¹⁵⁵ Vgl. u. a. Johann Bossard, „Furchtbarer Irrtum“, Diskussion über die abstrakte Kunst, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 124.

¹⁵⁶ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Stefan Kobel, *Karl Wilhelm Diefenbach*, in: *Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*.

¹⁵⁷ Sein Sohn Helios Diefenbach (1880–1950) frequentierte Gesellschaftsabende der völkisch-antisemitischen Thule-Gesellschaft. Vgl. C. Ebert an Fidus, 20.11.1934, in: *ADJB*, N. 38, Nr. 164. Zur Thule-Gesellschaft vgl. Hermann Gilbhard, *Die Thule-Gesellschaft. Vom okkulten Mummenschanz zum Hakenkreuz*, München 2014; Frank Jacob, *Die Thule-Gesellschaft*, Berlin 2019.

¹⁵⁸ Roman Kurzmeyer, *Viereck und Kosmos: Künstler, Lebensreformer, Okkultisten, Spiritisten in Amden 1901 - 1912*; Max Nopper, Josua Klein, *Fidus, Otto Meyer-Amden*, Zürich 1999, S. 67.

1890 zog Diefenbach nach Wien, wo er trotz Publikumserfolg nur wenige Bilder verkaufte. Dank der Herzogin von Ferrara als neue Mäzenatin konnte er von 1895 bis 1897 nach Ägypten reisen. Seine Pläne, neben den Pyramiden einen eigenen Tempel zu errichten, scheiterten aber. Nach seiner Rückkehr nach Wien gründete er die Landkommune Himmelhof, der sich auch Bossards Bekannter Magnus Schwantje anschloss. Sie wurde zum Vorbild der Siedlungs- und Künstlerkolonie Monte Verità bei Ascona, die von Gustav Gräser (1879–1958) – einem weiteren Schüler Diefenbachs – mitgegründet wurde. Aus der Wienerzeit sind auch Kontakte zwischen Diefenbach und dem Ariosophen Jörg Lanz von Liebenfels (1874–1954) überliefert. Im Jahr 1900 ließ sich Diefenbach schließlich auf Capri nieder, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1913 zurückgezogen lebte und malte.¹⁵⁹



Hermann Hendrich (1854–1931) wurde 1854 in Heringen bei Werra geboren. Von 1870 bis 1872 absolvierte er eine Lehre als Lithograph und trat danach eine Stelle in einer Lampenfabrik an.¹⁶⁰ Zu dieser Zeit wurde seine Begeisterung für den Komponisten Richard Wagner, dessen Opern und für die nordisch-germanische Mythologie geweckt. Von nun an war Hendrich bestrebt, seine musikalischen Eindrücke in der Malerei festzuhalten. Jedoch blieb ihm zunächst in Deutschland eine Anerkennung als Künstler verwehrt, so dass er versuchte, in Norwegen, den Niederlanden und den USA

Fuß zu fassen. In New York stellte er erstmals seine Bilder aus und konnte durch ihren Verkauf auch Gewinn erzielen.

1885 kehrte er nach Deutschland zurück, um seine Ausbildung zu vertiefen. Er studierte in München (1885–1886) und Berlin (1886–1889) und ging neuerlich nach Norwegen. 1886 wurden seine Gemälde erstmals in Deutschland ausgestellt, nachdem er in die Berliner Akademie der Künste eingetreten war. Als drei Jahre später Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) ein Bild von Hendrich erwarb, verschaffte ihm das vor allem in konservativ-völkischen Kreisen den Durchbruch. In der Folge führte er die Malereien im Innenraum der 1901 eingeweihten „Walpurgishalle“ in Thale durch, ein Gebäude das im pseudo-alt-germanischen Stil errichtet worden war. Auch fertigte Hendrich Skizzen an, die der Architekt Bernhard Sehring (1855–1941) zur Gestaltung der Halle nutzte. Hendrich betrachtete die „Walpurgishalle“ als Höhepunkt seines Schaffens. Zwei Jahre später errichtete er in Schreiberhau die „Sagenhalle“, die von der „Walpurgishalle“ inspiriert war. Die „Nibelungenhalle“ auf dem Drachenfels, die ebenfalls auf

¹⁵⁹ Vgl. Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, New York 1992, S. 109; Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913). Meister und Mission*, Dissertation Freie Universität Berlin 2007, S. 69-81.

¹⁶⁰ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Carsten Roth, Hermann Hendrich, in: *Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online* sowie auf Informationen des Fördervereins des Malers Hermann Hendrich e.V. (<https://www.nibelungen-hort.de> [22.12.2023]).

Hendrichs Ideen basierte und 1913 anlässlich des hundertsten Geburtstags von Richard Wagner eröffnet wurde, enthält zwölf Gemälde von Hendrich, die Szenen aus dem Ring des Nibelungen darstellen.¹⁶¹ 1926 eröffnete in Burg an der Wupper die „Halle Deutscher Sagenring“, in der sich ebenso Bilder Hendrichs befanden. Diesmal wählte er Motive aus der Parsifal-Sage – und damit ein bei völkischen und jugendbewegten Kreisen beliebtes Thema: die Suche nach dem Heiligen Gral.¹⁶²

Nicht nur seine Bildinhalte unterstreicht Hendrichs völkisch-konservative Kunstauffassung. Vielmehr war er auch in einigen Vereinigungen Mitglied, die dem völkischen Milieu zuzurechnen sind oder zumindest nahestanden. Unter anderem war er 1907 Mitbegründer des Werdandi-Bundes und Mitglied des völkisch-esoterischen Tannenbergbunds des ehemaligen Generals Erich Ludendorff (1865–1937). Im Jahr 1910 wurde ihm der Professorentitel verliehen. Hendrich starb 1931 in Schreiberhau bei einem Unfall im Alter von 76 Jahren.



Wilhelm Leibl (1844–1900) wurde 1844 in Köln geboren.¹⁶³ Nach einer Schlosserlehre begann er 1861 seine künstlerische Ausbildung bei dem ortsansässigen Maler Hermann Becker (1817–1885). 1864 trat er in die Münchner Akademie ein und studierte anschließend bei verschiedenen Künstlern. 1869 gründete er zusammen mit Johann Sperl (1840–1914), Theodor Alt (1846–1937) und Rudolf Hirth du Frênes (1846–1916) ein Gruppenatelier. Zur gleichen Zeit gastierte der französische Maler Gustave Courbet (1819–

1977) in München, von dessen Naturdarstellungen viele dortige Künstler – Leibl eingeschlossen – beeindruckt waren. Als Folge wurden Leibls in *pasto* gemalten Bilder, die bereits seine Bewunderung für die holländischen Meister widerspiegeln, in ihrem Stil lockerer.

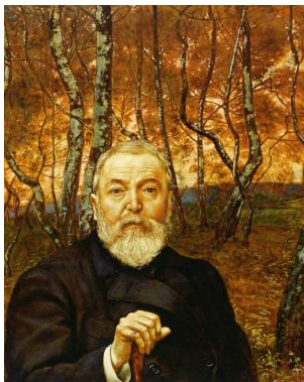
1869 ging Leibl auf Anregung Courbets nach Paris, wo er Édouard Manet (1832–1883) kennenlernte. Ein Jahr später musste er wegen des Ausbruchs des Deutsch-Französischen Kriegs nach Deutschland zurückkehren. 1873 verließ Leibl München und zog in die Abgeschiedenheit Oberbayerns, wo er die dortigen Bauern in alltäglichen Szenen darstellte. Die skizzenhafte Qualität seiner früheren Gemälde wurde durch eine größere Präzision ersetzt. Von 1878 bis 1882 lebte er in Berbling bei Bad Aibling und malte dort sein vielleicht bekanntestes Werk, die *Drei Frauen in der Kirche* (1881). In den folgenden zehn Jahren lebte er im oberbayerischen Bad Aibling und zog 1892 nach Kutterling, wo er begann, mehr mit leuchtenden Farben zu experimentieren.

¹⁶¹ Janos Frecot / Johann Friedrich Geist / Diethart Krebs, *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München 1972, S. 183.

¹⁶² Vgl. Franz, *Die Religion des Grals*, *passim*.

¹⁶³ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Marianne v. Manstein, Wilhelm Leibl, in: *Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*.

Seine Kontakte zu Manet und dem französischen Impressionismus beeinflussten seine malerische Herangehensweise. So malte er meist direkt mit Farbe, ohne eine skizzenhafte Vorzeichnung zu erstellen. Sein eigener Anspruch, die Wirklichkeit – Landschaften wie das bäuerliche Leben – so darzustellen, wie sie das eigene Auge sah, brachte ihm schon zu Lebzeiten die Anerkennung als führender Künstler einer Gruppe ein, die als Leibl-Kreis bekannt war und zu der unter anderem auch die Maler Wilhelm Trübner (1851–1917) und Hans Thoma gehörten. Leibls Bekanntheit gerade im konservativen Milieu führte auch dazu, dass er einige Porträts von Persönlichkeiten zeichnete, die zur konservativen oder gar völkischen Kulturszene gehörten. Unter anderem porträtierte er Hans Thoma und Julius Langbehn.¹⁶⁴ Im Jahr 1898 besuchte er die Niederlande, und im folgenden Jahr wurde sein Werk in die Ausstellung der Berliner Sezession aufgenommen. Er verstarb 1900 in Würzburg.



Der Künstler **Hans Thoma (1839–1924)** wurde am 2. Oktober 1839 in Bernau im Schwarzwald geboren.¹⁶⁵ Thoma malte insbesondere Landschaften sowie Porträts seiner Freunde, zu denen auch Arnold Böcklin und Wilhelm Leibl gehörten. Zudem widmete er sich in einigen Gemälden mythologisch-religiösen Themen. 1890 organisierte der Münchner Kunstverein die erste große Kunstausstellung mit Thomas Werken, die ihn schlagartig zu einem der angesehensten Künstler Deutschlands werden ließ. 1899 wurde er zum Professor der Großherzoglichen Kunstschule in Karlsruhe berufen sowie zum Direktor der dortigen Kunsthalle. Sein Werk, so der Kunstkritiker Henry Thode, verkörpere die „nationale Identität“ wie kein anderer.¹⁶⁶ Dank Thodes Wirken wurde Thoma zum „deutschen Künstler“ schlechthin stilisiert, was den Boden für dessen spätere Vereinnahmung durch das NS-Regime bereitete.¹⁶⁷ Aber auch Thoma selbst – wie neuere, teils umstrittene Forschungen ergaben – hing teils völkisch-nationalem und antisemitischem Gedankengut an. So war er Mitglied des Werdandi-Bundes und unterzeichnete nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Oktober 1914 das *Manifest der 93*, in dem der deutsche Militarismus genauso gezeugnet wurde wie die deutschen Kriegsgräuere in Belgien.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Menck, Die falsch gestellte Weltenuhr, S. 93-94.

¹⁶⁵ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Annette Brunner, Hans Thoma, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

¹⁶⁶ Kristina Kratz-Kessemeier, Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums, Berlin 2008, S. 528.

¹⁶⁷ Vgl. u. a. Edgar Schindler, Hans Thoma als Kämpfer für deutsche Kunst, Frankfurt a. Main 1941. Zu den neueren Forschungen vgl. Frank Engehausen (Hg.), Hans Thoma (1839–1924). Zur Rezeption des badischen Künstlers im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Ostfildern 2022.

¹⁶⁸ Weitere Unterzeichner des Manifests waren Peter Behrens, Richard Dehmel, Arthur Kampf, Max Klinger, Max Liebermann, Franz von Stuck und Wilhelm Trübner. Zur Diskussion über Thomas Weltbild vgl. Christian M. Geyer,

Thoma war für Johann Bossard kein Unbekannter. So beteiligte sich Bossard mit eigenen Bildern an einer Mappe, die Thoma zu dessen 70. Geburtstag am 8. Oktober 1909 überreicht wurde.¹⁶⁹ Als Thoma 1911 als Professor an der Akademie emeritierte, gab es Überlegungen, Bossard zu dessen Nachfolger zu ernennen. Jutta Bossard kommentierte diese Ereignisse in der Rückschau folgendermaßen:

„Als Hans Thoma Bossard zu seinem Nachfolger vorschlug und ihn auch brieflich aufforderte, unterschlug der Maler Trübner Bossards Antwort 2x: so wurde er selbst der Nachfolger Thomas; vielleicht wäre Bossard sonst von Hamburg fortgegangen; Intrigen war Bossard ganz und gar abgeneigt.“¹⁷⁰

Jutta Bossards Schilderung war jedoch mehr Ausdruck von Verbitterung und fügte sich in ein Opfer-narrativ ein, welches sich immer wieder in ihren Lebenserinnerungen findet. Die überlieferten zeitgenössischen Briefe zeichnen ein anderes Bild der Ereignisse: Im Zuge der Vorbereitungen zu Hans Thomas 70. Geburtstag gab sich der Schriftsteller und Justizrat Otto Michaelis (1870–1941) als Bewunderer von Bossards Kunst zu erkennen. Seine Bilder, die Michaelis in verschiedenen Zeitschriften gesehen habe, seien nur mit denen „Anselm Feuerbachs und Arnold Böcklins“¹⁷¹ zu vergleichen. Sowohl Wilhelm Trübner, der ebenso Bossards Kunst schätze, als auch Thoma selbst würden die Idee unterstützen, Bossard als Thomas Nachfolger an die Akademie zu holen.¹⁷² Letztlich musste der Plan aus finanziellen Gründen aufgegeben werden, zumal Thomas Professorengelohnte bereits anderweitig verwendet wurde.¹⁷³ Nachfolger Thomas als Professor für Malerei an der Karlsruher Akademie wurde im Jahr 1914 schließlich sein Meisterschüler Hans A. Bühler (1877–1951). Der Kunsthistoriker Willy Storck (1889–1927) folgte Thoma 1920 als Direktor der Kunsthalle.¹⁷⁴

Bereits unter Thoma entwickelte sich die Karlsruher Kunstakademie und die dortige Hans-Thoma-Schule zu einem Zentrum völkisch-konservativer (Heimat-)Kunst. Unter Bühler, der als frühes Mitglied des Kampfbundes für deutsche Kultur nach 1933 auch die ersten NS-Bilderstürme (u. a. die Ausstellung „Regierungskunst von 1918 bis 1933“) organisierte, verstärkte sich dieser Trend zusehends.¹⁷⁵

Die Gesinnungsprüfung des Hans Thoma, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 76, Nr. 11 (2023), S. 552-554.

¹⁶⁹ Vgl. Einladung von Regierungsrat Hecht, Stuttgart, 16.9.1909, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375; Briefe von O. Michaelis an Bossard, Karlsruhe vom 12.6.1909, 20.6.1909 und 19.7.1909, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

¹⁷⁰ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 140. An einer anderen Stelle notierte Jutta Bossard, dass ihr Mann den „Ruf Trübners als Nachfolger Thomas nach Karlsruhe zu kommen“ ausgeschlagen hätte. Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 114, S. 9.

¹⁷¹ O. Michaelis an J. Bossard, Karlsruhe, 16.3.1909, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

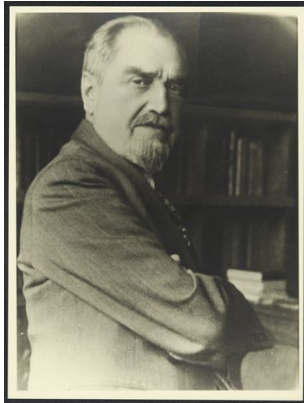
¹⁷² Briefe von O. Michaelis an J. Bossard, Karlsruhe vom 31.5.1911 und 6.6.1911, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

¹⁷³ O. Michaelis an J. Bossard, Karlsruhe, 6.7.1911, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375. Auch sprach Michaelis frühere Pläne an, Bossard nach Karlsruhe zu holen. Diese Pläne seien jedoch verworfen worden, „da man vermutete, Sie seien in Hamburg besser honoriert, und da Sie, wenn ich recht verstand, auf eine Anfrage nicht antworteten“. O. Michaelis an J. Bossard, Karlsruhe, 31.5.1911, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 375.

¹⁷⁴ Baumann, *Wortgefechte*, S. 64. Zu Willy Storck vgl. Katja Förster, *Biographie Willy F. Storck*, in: *Blick in die Geschichte* Nr. 128 vom 25. September 2020, <https://stadtgeschichte.karlsruhe.de/stadtarchiv/blick-in-die-geschichte/ausgaben/blick-128/willy-f-storck> [14.2.2024].

¹⁷⁵ Klee, *Kulturlexikon*, S. 87.

2. Fahrenkrog, Ludwig (1867–1952)



Geboren am 20. Oktober 1867 in Rendsburg, begann Ludwig Fahrenkrog im Jahr 1882 an der Kunstgewerbeschule in Altona eine Lehre als Dekorationsmaler.¹⁷⁶ Von 1887 bis 1892 besuchte er die Akademie der bildenden Künste in Berlin, wo er Meisterschüler von Anton von Werner (1843–1915) wurde.¹⁷⁷ Bereits früh in seiner künstlerischen Karriere gewann Fahrenkrog zahlreiche Preise zunächst für sakrale, christliche Kunst (u. a. im Jahr 1893 den „Großen Staatspreis“ für das Gemälde *Kreuzigung Christi*). Gegen Ende des Jahrhunderts begann er sich intensiver mit der Darstellung „biblischer Historien“ zu beschäftigen. Sein Ölgemälde *Jesus predigend (Offenbarung)* (vgl. Abb. 1) aus dem Jahr 1901 erregte auf der Münchener Glaspalast-Ausstellung (1902) großes Aufsehen. Denn Fahrenkrog hatte mit seinem kurzhaarigen und bartlosen asketisch-elitären „Heiland“ mit der ikonografischen Tradition gebrochen. Sein arisch anmutender Christus glich einem priesterlich-heroischen „Übermenschen“, dessen Gesichtszüge Fahrenkrog ähnelten. Er verteidigte seine künstlerische Ausführung, die vom Jugendstil, Symbolismus und der Lebensreform beeinflusst war und die er noch mehrfach provokant reproduzierte, unter anderem in der Zeitschrift *Der Türmer*.¹⁷⁸

Fahrenkrog verfasste zudem Zeitschriftenartikel und betätigte sich als Schriftsteller. Dabei griff er in zahlreichen Artikeln avantgardistische Künstler an, verunglimpfte die international ausgerichtete Ausstellungspolitik der Museen und Akademien und distanzierte sich zugleich vom Historismus – eine Haltung, die Bossards Einstellung glich.¹⁷⁹ Zu seinen schriftstellerischen Werken, in denen er nordisch-germanische Mythen aufgriff, gehörten unter anderem *Gott im Wandel der Zeiten*, *Nornegast* und *Die Godentochter*. 1912 wurde sein völkisch-religiöses Drama *Baldur* und ein Jahr später sein Drama *Wölund* im Harzer Bergtheater von Ernst Wachler uraufgeführt.¹⁸⁰

Neben seinem künstlerischen und schriftstellerischen Schaffen war Fahrenkrog von 1898 bis 1931 als Lehrer für figürliches Zeichnen und Malen an der Kunstgewerbeschule Barmen tätig. 1913 wurde er zum Königlich-Preußischen Professor erhoben und 1925 zum *External Professor of Arts an der National University Dakota* in Mitchell (South Dakota) ernannt. Neben seinen akademischen Posten war Fahrenkrog Mitglied in zahlreichen Organisationen und besaß mehrere Ehrentitel. Zu nennen sind unter

¹⁷⁶ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Carsten Roth, Ludwig Fahrenkrog, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

¹⁷⁷ Anton von Werner war für seine Ablehnung der modernen Kunst bekannt und ein Vertreter des Wilhelmismus. Zu seinen Freunden und Bekannten zählte auch Anselm Feuerbach. Als Reaktion auf dessen konservative Ausstellungspolitik gründete Max Liebermann und andere Künstler die Berliner Secession.

¹⁷⁸ Roth, Ludwig Fahrenkrog.

¹⁷⁹ Vgl. Hof, Vorgutachten. S. 41.

¹⁸⁰ Vgl. Werbeanzeigen für diese Bücher finden sich in: ADJB, N. 38, Nr. 77; Fahrenkrog-Verlag, Werke von Ludwig Fahrenkrog, in: ADJB, N. 38, Nr. 304; Schnurbein, Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion, S. 177.

anderem die Ernennung zum Ehrenmeister der Stadt Hamburg (1938) sowie seine Mitgliedschaften im Verband der Berliner Künstler, in der Künstler-Genossenschaft, dem Deutschen Schriftsteller-Verband sowie in der *Accademia Internazionale di Lettere e Scienze* in Neapel.

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Christentum beeinflusste nicht nur Fahrenkrogs künstlerisches und schriftstellerisches Schaffen. 1900 trat er aus der Kirche aus und wollte spätestens ab 1905 auf Basis von Germanenbegeisterung, Lebensreform- und Jugendbewegung eine neu-religiöse Vereinigung gründen. Diese sollte auf völkisch-rassistischer Grundlage alle Völker germanischen Blutes vereinigen und die Wiedergewinnung der durch die Bekehrung der germanischen Stämme zum Christentum verschütteten „arteigenen“ Religion anstreben. In den Jahren 1907 und 1908 rief er in Wilhelm Schwaners Zeitschrift *Der Volkserzieher* zur Bildung einer germanisch-gläubigen Gemeinschaft auf. Vier Jahre später gründete er zusammen mit Schwaner die völkisch-antisemitische Germanisch-Deutsche Religionsgemeinschaft, die er 1913 in Germanische Glaubens-Gemeinschaft (GGG) umbenannte. Der GGG gehörten sowohl die Fahrenkrog-Gesellschaft als auch der Fahrenkrog-Verlag an, der die Zeitschriften *Der Weihwart* und *Die Nornen* herausgab.¹⁸¹

Fahrenkrog und die GGG waren keine Ausnahmerecheinung: Basierend auf den Forderungen des völkischen Kulturphilosophen Paul de Lagarde (1827–1891) nach einer „nationalen Religion“ hatten sich zwischen 1870 und 1945 etwa 70 völkisch-religiöse Gruppen gebildet, die anti-christliche und anti-semitische Dogmen verbreiteten und sich auf die altisländische Edda als Hauptquelle ihres Glaubens stützten.¹⁸² Diese Gruppen, zwischen denen es immer wieder zu Streitigkeiten und Konflikten kam, lehnten das traditionelle Christentum ab, weil dieses jüdische Wurzeln habe und damit „artfremd“ sei. Christus wurde in ihrer Weltanschauung entweder zum Arier uminterpretiert oder kategorisch abgelehnt. Diese neuen „arteigenen“ Religionen propagierten zudem den Rassegedanken und die Selbsterlösung des deutschen Volkes.¹⁸³

Der Germanische Glaubens-Gemeinschaft stand ein Hochwart vor, ein Amt, das seit 1914 Fahrenkrog selbst bekleidete. Dies entsprach seiner eigenen Vorstellung, nach der ein Künstler als eine Art Priester die durch die Moderne zerrissene Gesellschaft wieder vereinen müsse.¹⁸⁴ Der GGG konnte jemand aber nur beitreten, wenn er aus der Kirche ausgetreten war.¹⁸⁵ Im Jahr 1914 hatte die GGG etwa 120

¹⁸¹ Franz, *Die Religion des Grals*, S. 341; Schnurbein, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion*, S. 178-179.

¹⁸² Franz, *Die Religion des Grals*, S. 343; Schnurbein, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion*, S. 172-173 und S. 182.

¹⁸³ Breuer, *Nordische Bewegung*, S. 20-22; Franz, *Die Religion des Grals*, S. 341-342. Zu nennen wären unter anderem der Deutschbund (1894), der Deutschreligiöse-Bund (1903) von Oskar Michael, die Deutschreligiöse Gemeinschaft (1911) von Otto Siegfried Reuter, der Orden der Nordungen (1924) und der Tannenber-Bund Erich Ludendorffs.

¹⁸⁴ Schnurbein, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion*, 175.

¹⁸⁵ Nanko, *Nationale Sammlung*, S. 85; Schnurbein, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion*, S. 179.

bis 150 Mitglieder und nach dem Ersten Weltkrieg etwa 13 Ortsgruppen.¹⁸⁶ Um 1924 beabsichtigte Fahrenkrog auf einem Hügel bei Witzenhausen in Nordhessen eine Kultstätte für alle völkisch-religiösen Gruppen zu errichten. Dieser „Deutsche Dom“ – auch als Germanentempel oder Halgadam bezeichnet – wurde vom Architekten und Fahrenkrogs Schwiegersohn Richard Stein entworfen und sollte mit Gemälden Fahrenkrogs ausgestattet werden. Das ehrgeizige Projekt scheiterte am organisatorischen Unvermögen der Initiatoren, finanziellen Engpässen sowie am Widerstand der ansässigen christlichen und jüdischen Bevölkerung.¹⁸⁷

Im Juli 1933 wurde in Eisenach auf Initiative des Religionswissenschaftlers und SS-Mitglieds Jakob Wilhelm Hauer (1881–1962) die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Glaubensbewegung (ADG) gegründet, eine Sammlungsbewegung arisch-nordischer Glaubensrichtungen, die das Christentum ablehnten. Neben Herman Wirth (1885–1981), Leiter der Forschungsgemeinschaft deutsches Ahnenerbe der SS, und Wilhelm Schwaner gehörten ihr auch die bündische Jugendgruppe Adler und Falken an. Fahrenkrog wurde in den Führerrat der ADG ernannt, der aber bereits nach zwei Jahren wieder aufgelöst wurde. Die ADG wurde im Zuge der NS-Gleichschaltung zu einem verlängerten Arm der SS degradiert.¹⁸⁸ Fahrenkrogs eigenes politisch-religiöses Wirken wurde eingeschränkt und schließlich unterbunden. 1936 wurden öffentliche Veranstaltungen der GGG untersagt, was zum Zerfall der Organisation führte.

Auch künstlerisch blieb Fahrenkrog im „Dritten Reich“ ein Außenseiter, auch wenn er in seinem Schaffen nicht behindert und auch nicht „totgeschwiegen“ wurde.¹⁸⁹ Er war Mitglied des Frontkämpferbunds bildender Künstler sowie der Reichskulturkammer der bildenden Künste und konnte auf diese Weise weiter seine Bilder ausstellen. Im April 1933 war er bei der „I. Wanderausstellung rein deutscher Kunst“ genauso vertreten wie bei der Frühjahrsausstellung des Frontkämpferbundes bildender Künstler im Jahr 1940. Auch organisierte die Stadt Mannheim im Jahr 1934 eine Ausstellung zu seinen Ehren.¹⁹⁰ Seine Werke waren indes nicht auf der Großen Deutschen Kunstausstellung vertreten, obwohl angeblich zunächst vier seiner Gemälde angenommen worden waren.¹⁹¹

Es scheint, dass Fahrenkrog – wie auch Johann Bossard – um 1935 resignierte und sich nicht wie sein Freund Fidus Hoffnung auf Anerkennung und eine weitere Karriere im „Dritten Reich“ machte. So schrieb er Fidus, dass bereits Hitlers Rede in Nürnberg im September 1934 gezeigt habe, dass dieser

¹⁸⁶ Schnurbein, Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion, S. 180.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu Winfried Mogge, „Ein Germanentempel zwischen Tannen und Eichen“. Der Deutsche Dom in Witzenhausen: Ein gescheitertes völkisches Projekt, in: David Bordiehn u. a. (Hr.), *Ausgrenzende politische Ideologien. Akteure, Organisation und Programmatiken*, Berlin 2020, S. 313-30.

¹⁸⁸ Zur Arbeitsgemeinschaft Deutscher Glaubensbewegung vgl. Stefan Breuer, *Ordnungen der Ungleichheit. Die deutsche Rechte im Widerstreit ihrer Ideen 1871–1945*, Darmstadt 2001.

¹⁸⁹ Vgl. die Ausgabe *Blätter im Geiste Nietzsches* (Oktober / November 1942) zum 75. Geburtstag von Fahrenkrog in: ADJB, N. 38, Nr. 164.

¹⁹⁰ Fidus an W. Petersen, 26.5.1937, in: ADJB 38, Nr. 405.

¹⁹¹ L. Fahrenkrog an Fidus, 8.10.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114.

Kunstwerke, „die etwas erahnen lassen“¹⁹², nicht liebe. Er habe deswegen wenig Hoffnung, dass sich die Situation für ihn oder Fidus ändern werde, obwohl sie „eine ganze Menge von anderen Gesichtern und Bewegungen in die Welt gesetzt“¹⁹³ hätten. Zudem attackierte er 1938 die Kunst von Adolf Ziegler (1892–1859), Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, als belanglosen Kitsch und grenzte sich dadurch auch von der offiziellen NS-Kulturpolitik ab.¹⁹⁴ Auch in anderen Bereichen ist zumindest eine gewisse Distanz zum NS-Regime zu erkennen, die sich wohl vor allem aus Fahrenkrogs religiösen Dogmen speiste und weniger aus unterschiedlichen rassistischen oder antisemitischen Ansichten. So trat er nicht der NSDAP bei und unterzeichnete seine Briefe meist nicht mit „Heil Hitler“, weswegen er angeblich verwarnt worden sei.¹⁹⁵

Auf dem Entnazifizierungsfragebogen gab Fahrenkrog zwar wahrheitsgetreu an, dass er seit 1907 der Germanischen Glaubensgemeinschaft angehört habe und niemals der NSDAP oder anderen der Partei angeschlossenen Organisationen beigetreten sei. Jedoch benutzte auch er den Fragebogen dazu, seine Distanz zum NS-Regime zu überzeichnen sowie sein Bekenntnis zu demokratischen Werten zu überhöhen. So gab er an, Mitglied der Deutschen Demokratischen Partei (DDP) gewesen zu sein, und verschwieg zugleich seine Mitgliedschaft in der Deutschen Glaubensbewegung sowie in der Reichskulturkammer. Zudem gab er an, dass er nach 1933 finanzielle Engpässe erlitten habe, da er seine Bilder nur bei unregelmäßigen Ateliervorkäufen und nicht bei Ausstellungen veräußern konnte. Als Aussteller sei er grundsätzlich sabotiert und boykottiert worden. Denn, so die Begründung des NS-Regimes, „Fahrenkrog [sei] nicht geeignet zur Erziehung des deutschen Volkes.“¹⁹⁶

Im März 1946 schrieb er an Fidus, dass er sich direkt an den amerikanischen Oberbefehlshaber gewandt habe, um sich für seinen Sohn Rolf Ludwig Fahrenkrog (geb. 1908) einzusetzen. Denn schließlich sei er bereits 1925 zum „Ehren oder External Professor der University Dakota, USA mit allen Würden, Rechten und Privilegien [...] ernannt worden und [...] [er werde nun] mehr von meinen Rechten und Privilegien Gebrauch [machen]. Einfach und geschmacklos.“¹⁹⁷ Zudem – so suggerierte er in diesem Brief – habe er sich auch nicht vom NS-Regime vereinnahmen lassen, da er nicht einmal auf Aufforderung ein Hitlerbild gemalt habe. Sehr wohl habe er aber die „Kinder von Ulms Bürgermeister Scholl, die Hitler hat hängen lassen“ gemalt.¹⁹⁸ Damit spielte er nicht nur auf die von ihm gezeichneten

¹⁹² L. Fahrenkrog an Fidus, 8.10.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114. Hitler hatte Fahrenkrog sowie Fidus ohne Namensnennung „zu jenen ‚Rückwärtsen‘ gerechnet, die sich ‚als Versteinerungen in die Museen‘ zurückziehen sollten.“ Klee, Kulturlexikon, S. 145.

¹⁹³ L. Fahrenkrog an Fidus, 8.10.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114, Blatt 15-6.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Entnazifizierungsakten der Spruchkammer Biberach, Ludwig Fahrenkrog, 21.1.1947, in: Staatsarchiv Sigmaringen, Wü 13 T 2 Nr. 923/014.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ L. Fahrenkrog an Fidus, 6.3.1946, in: ADJB, N. 38, Nr. 77, Blatt 78-9.

¹⁹⁸ Ebenda.

Porträts von Hans und Sophie Scholl an, die er in der unmittelbaren Nachkriegszeit anfertigte; sondern evozierte auch eine Nähe zum Widerstand gegen das NS-Regime.¹⁹⁹

Fahrenkrog einte indes – trotz seiner Privilegien, die er genoss – mit anderen Vertretern der völkisch-konservativen Kunstszene in der Nachkriegszeit ein gewisser Zukunftspessimismus. „Was werden wird,“ so schrieb er wiederum an seinen Freund Fidus, „wer will es wissen? Noch geht die Bestie um, und der Gott im Menschen ist in Verteidigungsstellung geraten – und das wird auch einige Jahrhunderte anhalten.“²⁰⁰ Am 27. Oktober 1952 verstarb der „Malerdichter“²⁰¹ in Biberach.

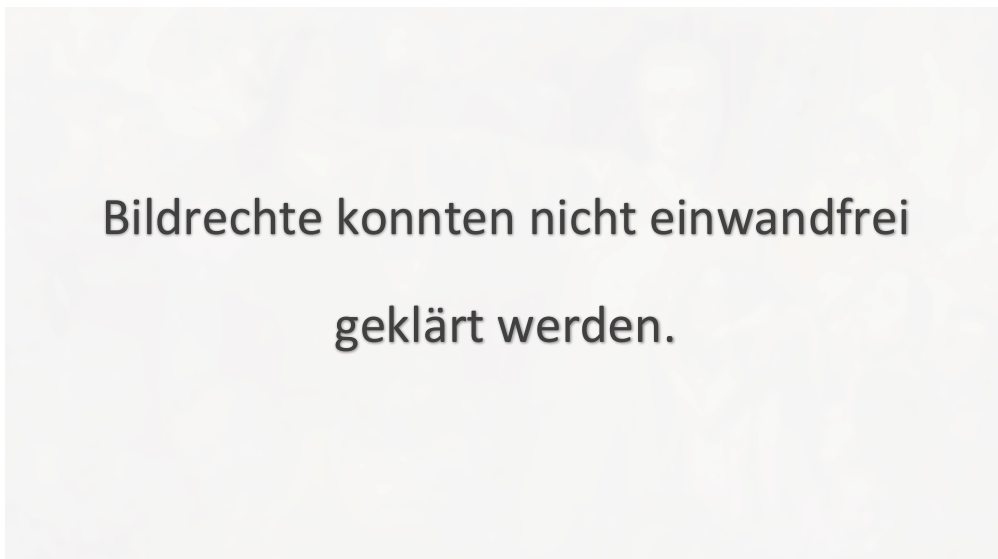


Abb. 1: Jesus predigend (Offenbarung)

¹⁹⁹ Zu den Porträts vgl. Kunstwerke des Monats, <https://www.lmu.de/de/die-lmu/struktur/sammlungen/unigalerielmu/historischer-kunstbestand/kunstwerk-des-monats/index.html> [14.2.2024].

²⁰⁰ L. Fahrenkrog an Fidus, 6.3.1946, in: ADJB, N. 38, Nr. 77.

²⁰¹ Fahrenkrog-Verlag, Werke von Ludwig Fahrenkrog, in: ADJB, N. 38, Nr. 304.

3. Feistel-Rohmeder, Bettina (1873–1953)



Geboren am 24. August 1873 in Heidenheim studierte Bettina Feistel-Rohmeder in den 1890er Jahren Malerei und Zeichnen an der Dachauer Schule sowie an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Zwischen 1903 und 1908 lebte sie in Heidelberg und eröffnete dort eine Mal- und Zeichenschule für Frauen. Zudem war sie als Kunstberichterstatterin für die *Heidelberger Zeitung* und das *Heidelberger Tagblatt* tätig und studierte bis 1907 Kunstgeschichte bei Henry Thode an der Universität Heidelberg.

Feistel-Rohmeders eigenes künstlerisches Schaffen konzentrierte sich auf den Zeitraum von 1895 bis 1925. Ihre Themen und ihre Techniken orientierten sich an der konservativ bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts und waren insbesondere durch ihren Lehrer Ludwig Dill (1848–1940) geprägt. Ihr Œuvre umfasst Ölgemälde und Federzeichnungen, die insbesondere Natur-, Landschafts- und Architekturmotive zeigen (vgl. Abb. 2). Außerdem fertigte sie Entwürfe für Exlibris, Briefköpfe, Geschäftspapiere, Silhouetten und künstlerische Reklame.²⁰²

Während ihr künstlerisches Schaffen überschaubar blieb und heute zumeist in Vergessenheit geraten ist, so trat Feistel-Rohmeder vor allem durch ihr kunstpolitisches Engagement in Erscheinung. Getrieben von Ressentiments galt ihr gesamtes Streben spätestens seit 1905 der Entwicklung und Etablierung eines rassistisch definierten originär deutsch-nationalen Kunststils und dem Abwehrkampf gegen die „undeutsche“ und „fremde“ Kunst der Moderne.²⁰³

Beeinflusst in ihrem Denken wurde sie zum einen von ihrem Vater, dem Stadtschulrat und völkischen Aktivist Wilhelm Rohmeder (1843–1930). Rohmeder stand der Münchner Ortsgruppe des antisemitischen Reichshammerbundes²⁰⁴ vor und veröffentlichte im Jahr 1916 einen Aufruf, in dem er Argumente und Begriffe aufgriff, die Carl Vinnen bereits 1911 artikuliert hatte. Vater und Tochter gehörten zudem dem antisemitischen Deutschbund an, der 1894 gegründet worden war.²⁰⁵ Zum anderen prägte auch ihr Lehrer Thode ihre Ideen und Vorstellungen. Thodes Bedeutung für ihre geistige Entwicklung zeigte sich auch dadurch, dass sie Jahre später die Auseinandersetzung zwischen Thode und Liebermann aus dem Jahr 1905 in ein radikaleres, völkisches Licht stellte. Auf der einen Seite standen die Verteidiger der deutschen Kunst, angeführt von Thode und dem als idealen deutschen Künstler

²⁰² Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Sven Brajer, Die Deutsche Kunstgesellschaft. Eine völkische Vereinigung im Kampf gegen den „Terror des Kunstbolschewismus“ der Weimarer Republik, in: Julien Reitzenstein / Dirk Rupnow / Bernd-A. Rusinek (Hg.), *Völkisches Denken 1848 bis 1948. Von der Paulskirche über Weimar zum Petersberg*, Berlin/Boston 2023, S. 245-264; Petra Klara Gamke-Breitschopf, Bettina Feistel-Rohmeder, in: *Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*.

²⁰³ Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven 2014, S. 23.

²⁰⁴ Der völkisch-antisemitische Reichshammerbund wurde 1912 von Theodor Fritsch (1852–1933) gegründet.

²⁰⁵ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 7-8.

verehrten Hans Thoma. Auf der anderen Seite standen Liebermann, die Modernisten und ihre Anhänger, die danach trachten würden, die deutsche Kunst und damit die Essenz des Volkes zu zerstören.²⁰⁶

Am 15. November 1920 gründete Feistel-Rohmeder die der faschistischen Ideologie nahestehende Deutsche Kunstgesellschaft mit Sitz in Dresden, der auch Thomas Nachfolger Hans A. Bühler, Paul Schultze-Naumburg und Fidus angehörten. Sie reagierte damit auf die Gründung der expressionistischen Künstlergruppe Dresdner Sezession Gruppe 1919 um Otto Dix (1891–1969). Als geschäftsführendes Vorstandsmitglied der Gesellschaft – eine Funktion, die sie bis 1944 innehatte – hielt sie zwischen 1926 und 1928 auch zahlreiche Vorträge über „Rasse und Kunst“.²⁰⁷ Dabei rekurrierte sie auf die Rassetheorien wie sie Hans F. K. Günthers (1891–1968), Friedrich Wilhelm Prinz zur Lippe (1890–1938) und Paul Schultze-Naumburg propagierten.²⁰⁸

Im Jahr 1927 übernahm sie die Schriftleitung des Nachrichtendienstes *Deutsche Kunstkorrespondenz* (ab 1932: *Deutscher Kunstbericht*), die vom Deutschbund maßgeblich mitfinanziert wurde, sowie der Zeitschrift *Deutsche Bildkunst*. Die *Deutsche Bildkunst* war das publizistische Organ der Gruppe Der Bund, die in München angesiedelt war. Deren Mitglieder sahen sich in direkter Nachfolge von Künstlern wie Hans Thoma und Wilhelm Leibl. Ihre Zeitschrift gilt als eine der ersten völkischen Periodika, die einen offensiven „Kunstabwehrkampf“ zum Schutz der „deutschen Kunst“ führte.²⁰⁹ Insgesamt schrieb Feistel-Rohmeder über 135 Einzelbeiträge, in denen sie ausnahmslos gegen das „artfremde“ in der Kunst und den „Kunstabwehrkampf“ wettete. In einer Laudatio zu ihrem 65. Geburtstag im Jahr 1938 hieß es, dass sie seit 1920 den Begriff „Kunstabwehrkampf“ geprägt habe und für eine „artrechte bildende Kunst“ eingetreten sei.²¹⁰

Sowohl die deutsche Kunst- und Kulturszene als auch das völkische Milieu der Kaiserzeit und der Weimarer Republik wurden von Männern dominiert. Feistel-Rohmeder gelang es dennoch, sich in diesen Männerdomänen zu etablieren. Denn sie verkörperte viele Eigenschaften, die das Idealbild der „neuen deutschen Frau“ auszeichneten, wie es sich zur Jahrhundertwende in rechtsextremen Kreisen herausbildete. Dieses Frauenbild wurde in den 1920er Jahren bewusst gegen das Bild der emanzipierten Frau ins Feld geführt, wie es sich in der Weimarer Republik entwickelte. Dabei rekonstruierte Feistel-Rohmeder Geschlechterverhältnisse, völkische Ideologie und Rassetheorien in einer Weise, die es ihr ermöglichte, ihren kulturellen und politischen Aktivismus mit ihrer Identität als Frau zu vereinbaren. Die

²⁰⁶ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 11. Auch der von Liebermann angegriffene Böcklin wurde von Feistel-Rohmeder und der von ihr gegründeten Deutschen Kunstgesellschaft in höchsten Ehren gehalten. Vgl. Brajer, *Die Deutsche Kunstgesellschaft*, S. 255.

²⁰⁷ Baumann, *Wortgefechte*, S. 42-43; Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 7.

²⁰⁸ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 19.

²⁰⁹ Baumann, *Wortgefechte*, S. 56.

²¹⁰ Verdienstvolle Arbeit für die deutsche Kunst, in: ADJB, N. 38, Nr. 194.

Frau avancierte in ihrem Weltbild zu einem aktiven Partner des Mannes in dem Bemühen, eine rassische und kulturelle Renaissance herbeizuführen.²¹¹

Über die Mitglieder der Deutschen Kunstgesellschaft knüpfte sie Kontakte zu anderen völkischen Gruppen wie dem Alldeutschen Verband und der NS-Bewegung.²¹² Im Jahr 1929 traten sie und ihr Vater der NSDAP bei, und sie organisierte im Sommer des gleichen Jahres die „Erste Ausstellung rein Deutscher Kunst“ in Lübeck.²¹³ Unter anderem waren dort Kunstwerke von Ludwig Fahrenkrog, Fidus und Franz Stassen zu sehen. Ebenso organisierte sie mit Bühler die erste und die zweite „Wanderausstellung rein deutscher Kunst“, die im April 1933 beziehungsweise in den Jahren 1937/38 veranstaltet wurde.²¹⁴ Als im März 1931 der thüringische Innenminister Wilhelm Frick (1877–1946) die ersten Werke „entarteter Kunst“ beschlagnahmen ließ, schrieb sie: „Es wird ein großer Bildersturm durch Deutsches Land gehen müssen! In Weimar hat er begonnen. Heil Frick!“²¹⁵

Unmittelbar nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, die sie außerordentlich begrüßte, veröffentlichte Feistel-Rohmeder im März 1933 den Aufruf „Was die deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten“. In diesem Artikel griff sie auf die gewohnten Argumente zurück, die bereits Vinzenz 1911 und ihr Vater 1916 umrissen hatten. Jedoch benutzte sie viel radikalere Formulierungen und sprach von der unausweichlichen Notwendigkeit alle „nicht deutsche“ Kunst zu vernichten. Mit ihrem Aufruf verband sie die Hoffnung, dass die neue Regierung all ihre Forderungen nach einer „Säuberung“ der deutschen Kultur endlich umsetzen werde.²¹⁶

Während etliche Fälle bekannt sind, in denen eine solche beherrschende Haltung das Karriereende im „Dritten Reich“ bedeutete, blieb Feistel-Rohmeder weiterhin als Kunstkritikerin tätig, auch wenn ihr die große Karriere als NS-Kulturpolitikerin verwehrt blieb. Auch die Deutsche Kunstgesellschaft wurde nicht gleichgeschaltet, sondern sie bestand bis zum Jahr 1944 fort. Mehrere Gründe sind hierfür ursächlich. Erstens entsprach der Kunststil, den Feistel Rohmeder und die Deutsche Kunstgesellschaft propagierten, durchaus der Ästhetik der NS-Kunst, wie sie sich seit Mitte der 1930er Jahre zu etablieren begann. In diesem Zusammenhang gab es auch zahlreiche Versuche Feistel Rohmeders, Rosenberg

²¹¹ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 13-7. Ihr eigenes Verständnis von Geschlechterrollen prägte auch ihre Abhandlung über die Frauen im Venedig der Renaissance. Vgl. Bettina Feistel-Rohmeder, *Das Frauenbildnis in der venezianischen Renaissance*, Leipzig 1906.

²¹² Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 22.

²¹³ Zur zeitgenössischen, kritischen Berichterstattung über die Ausstellung vgl. A. B. Enns, „Deutsch-bewusste Kunst.“ Ausstellung der Deutschen Kunstgesellschaft. Städtischer Saalbau, in: *Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* 71. Nr. 22 (1929), S. 404-405.

²¹⁴ Baumann, *Wortgefechte*, S. 59.

²¹⁵ Zitiert nach Klee, *Kulturlexikon*, S. 149. Vgl. zur Aktion Fricks in Thüringen Kater, *Culture in Nazi Germany*, S. 6-7.

²¹⁶ Baumann, *Wortgefechte*, S. 66-70.

als einen Verbündeten zu gewinnen. Bereits 1928 war er zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt worden. Jedoch gibt es keine Belege dafür, dass Rosenberg auf die Avancen eingegangen ist.²¹⁷

Ferner stand sie im engen Kontakt zu bedeutenden NS-Malern und -Kunstpolicitikern wie Henry Thode, Hans A. Bühler, Wolfgang Willrich und Walter Hansen (1903–1991). Es war auch Bühler zu verdanken, dass die Zeitschrift *Deutsche Bildkunst* nicht der Gleichschaltung zum Opfer fiel. Mit Unterstützung Otto Wackers (1899–1940), Kultus- und Justizminister Badens, übernahm Bühler als Professor der Karlsruher Akademie die Zeitschrift und benannte sie im Jahr 1934 in *Das Bild* um. Feistel-Rohmeder leitete das dortige Ressort für mittelalterliche und zeitgenössische Kunst. Auch wenn die Ära Bühler nur von kurzer Dauer war, so legte sie dennoch den Grundstein dafür, dass die Zeitschrift noch bis 1944 erscheinen konnte.²¹⁸

Und drittens war sie für die eigene Karriere auch Willens, mit einstigen „Mitkämpfern“ zu brechen, die während des „Dritten Reichs“ aufgrund ihrer heidnisch-kultischen Kunst ins Abseits gerieten. In diesem Kontext ist ihre Korrespondenz mit Fidus aufschlussreich. Als Schriftleiterin der Zeitschrift *Das Bild* bedankte sie sich noch 1934 dafür, dass sich Fidus nach Bühlers Wandgemälde *Prometheus* erkundigte.²¹⁹ Ein Jahr später schrieb sie noch verständnisvoll an ihren „Mitkämpfer“ Fidus: „Wir dürfen uns nicht verhehlen, dass unser Kampf in Manchem heute schwerer und gefährlicher ist als noch vor 3 Jahren [...] Damals waren wir nicht zu vernichten. Heute kann es uns mit einem Federstrich geschehen. Ihr ‚Fall‘ ist der von Dutzenden, lieber Meister.“²²⁰ Aus diesen Zeilen spricht zudem auch eine eigene Unsicherheit, wie sich die Situation für sie selbst unter dem neuen Regime entwickeln würde, zu einer Zeit, als im Kunstbetrieb die Grabenkämpfe noch ausgetragen wurden.

Nachdem sie ihre eigene Position allmählich gefestigt und sich ein eigener NS-Stil etabliert hatte, der ihrem eigenen Kunstverständnis glich, wurde ihr Ton gegenüber Fidus schroffer. So schrieb Feistel-Rohmeder ganz offen, dass nun manches Band gelöst werden müsse. Sie warnte ihn zudem ausdrücklich davor, sich gegen den ausgesprochenen Fidus-Kritiker Walter Hansen zu stellen. Sie betonte, dass in ihrer Zeitschrift *Das Bild* keine Stellungnahmen gegen Hansen abgedruckt werden würden. Auch andere schriftliche Einsendungen von Fidus lehnte sie ab:

„Die uns freundlichst angebotene ‚Plauderei‘ über Vorkämpfer in der Kunst“, so schrieb sie 1937, „ist wohl gerade in unserer Zeitschrift etwas überholt. Wir bitten Sie davon überzeugt zu sein, dass wir Ihre Verdienste in früheren Jahrzehnten durchaus zu würdigen wissen. Auf der anderen Seite

²¹⁷ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 86-88. In Rosenbergs Tagebuch taucht Feistel-Rohmeder nicht auf. Vgl. Alfred Rosenberg, *Die Tagebücher von 1934 bis 1944*, hrsg. von Jürgen. Matthäus / Frank Bajohr, Frankfurt a. Main 2015.

²¹⁸ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 74-82. Zu denjenigen Künstlern, deren Bilder und Werke immer wieder in der Zeitschrift auftauchten, zählten Hans Thoma und Wolfgang Willrich.

²¹⁹ B. Feistel-Rohmeder an Fidus, 27.8.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 164. Das Fresko entstand zwischen 1910 und 1912 und befindet sich in der Universität Freiburg.

²²⁰ B. Feistel-Rohmeder an Fidus, 13.2.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 164. Vgl. ebenso B. Feistel-Rohmeder an Fidus, Datum unleserlich, in: ADJB, N. 38, Nr. 194.

muss sich jeder damit abfinden, dass die Zeit nicht still stehen bleibt und auch die Jugend beachtet sein will“.²²¹

Obwohl Feistel-Rohmeder auch in den folgenden Jahren als Kunstpropagandistin der Nationalsozialisten tätig war, verlor sie und auch die Deutsche Kunstgesellschaft allmählich an Einfluss. Grund hierfür war vor allem, dass nach der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Jahr 1937 der Kampf des NS-Regimes gegen die moderne Kunst – und damit der eigentliche Lebensinhalt von Feistel-Rohmeders Wirken – ohne die direkte Beteiligung der Deutschen Kunstgesellschaft beendet worden war. Diesem Trend versuchte Feistel-Rohmeder noch 1938 mit der Veröffentlichung ihres Buchs *Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des ‚Deutschen Kunstberichts‘ aus den Jahren 1927–1933* entgegenzuwirken, mit dem sie ihren langen Einsatz für die Verteidigung und Verbreitung genuin deutscher Kunst belegen wollte.²²²

Auch versuchte sich die Deutsche Kunstgesellschaft, deren Existenzgrundlage nach 1937 in Frage gestellt wurde, neu auszurichten. Da sie nicht mit der offiziellen NS-Kulturpolitik konkurrieren konnte, stellte sie sich als einen wichtigen Bestandteil derselben dar. Ebenso wurden die Mitglieder nicht müde, auf die lange Geschichte der Gesellschaft zu verweisen, und vor einer Rückkehr des „Kulturbolschewismus“ zu warnen. Dabei schreckte die Gesellschaft und Feistel-Rohmeder auch nicht vor einer – letztlich gescheiterten – gerichtlichen Auseinandersetzung mit dem *Völkischen Beobachter* zurück, dem sie eine zu laxen Einstellung gegen die moderne Kunst und eine Verleumdungskampagne unterstellten.²²³

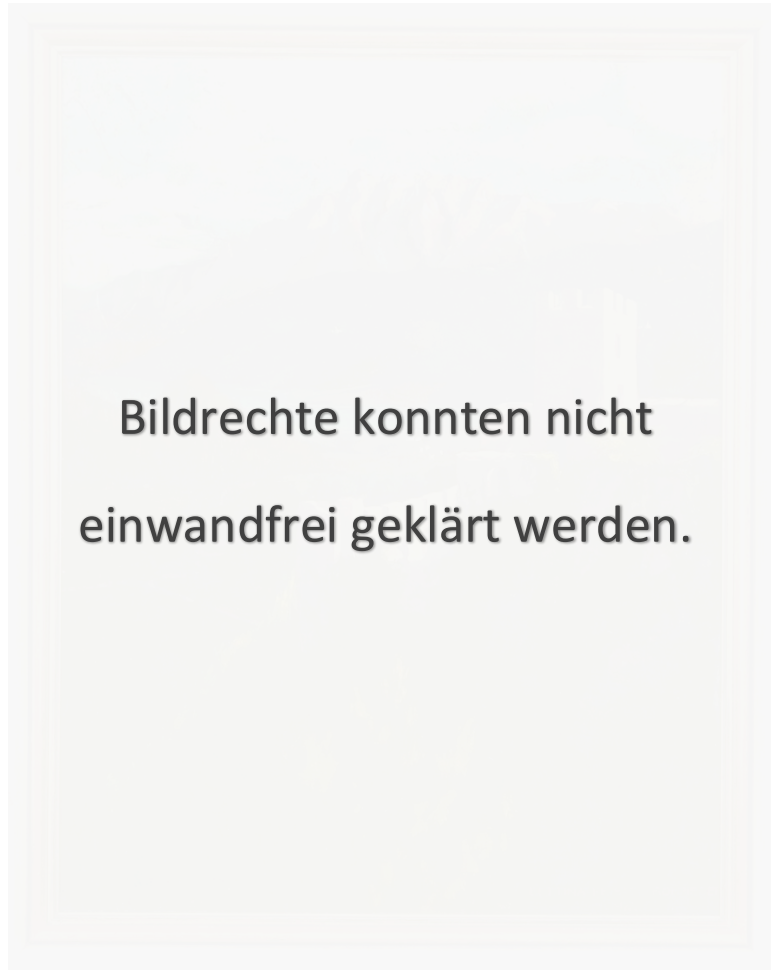
Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Feistel-Rohmeder Vorstandsmitglied in der Gemeinschaft Deutscher Künstler, eine 1951 in Karlsruhe gegründete Vereinigung. Den Vorsitz hatte der Maler Johann Friedrich Schöpflin (1896–1976) inne, ein Schüler von Trübner und Bühler. Die Gemeinschaft war der vergebliche Versuch, die völkische Deutsche Kunstgesellschaft unter einem neuen Namen in den frühen 1950er-Jahren zu reaktivieren.²²⁴ Feistel-Rohmeder verstarb am 3. Februar 1953 in Karlsruhe.

²²¹ B. Feistel-Rohmeder an Fidus, 4.1.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 405. Vgl. ebenso B. Feistel-Rohmeder an Fidus, 21.3.1939, ADJB, N. 38, Nr. 405.

²²² Bettina Feistel-Rohmeder, *Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des ‚Deutschen Kunstberichts‘ aus den Jahren 1927–1933*, Karlsruhe 1938.

²²³ Clinefelter, *Artists for the Reich*, S. 90-98. Zum Verhältnis zwischen Feistel-Rohmeder und dem NS-Regime vgl. auch Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 23.

²²⁴ Hans (eigentlich Johann Friedrich) Schöpflin, <https://stadtdlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0469> [20.1.2024].



Bildrechte konnten nicht
einwandfrei geklärt werden.

Abb. 2: Berglandschaft mit Bergruine (1912)

4. Hirzel, Hermann Robert Catumby (1864–1939)



Hermann Hirzel wurde in Buenos Aires am 6. Juli 1864 als Sohn des Schweizer Kaufmanns Julius Hirzel (geb. 1824) geboren.²²⁵ Nach seinem Schulbesuch in Genf machte er eine Lehre zum Apotheker und studierte anschließend Chemie und Naturwissenschaften an den Universitäten in Genf und Berlin. Gegen Ende der 1880er Jahre brach er sein Studium in Berlin ab und wandte sich der Malerei zu. Während er Kurse an der Kunstakademie in Berlin belegte, bildete er sich unter Anleitung des Malers Karl Hagemeyer (1848–1933) weiter. Insbesondere entwarf er bereits in dieser Zeit zahlreiche Exlibris.

Hirzel wurde in seiner Kunst und Motivwahl durch die Naturlandschaften der Mark Brandenburg sowie durch die Landschaften in Sizilien und in der Campagna Romana beeinflusst, die er 1890 besuchte.

Als besonderes Ausdrucksmittel wählte Hirzel die Radierung, deren Technik er sich selbst angeeignet hatte (vgl. Abb. 3). Im Jahr 1893 erhielt er für seine ausgestellte Radierung auf der „Internationalen Kunstausstellung“ in Rom die Silbermedaille. Noch im selben Jahr zog er wieder nach Berlin, wo er in seinen Arbeiten wieder Motive der märkischen Landschaft aufnahm. Richard Braungart lobte in seinen Studien über deutsche Gebrauchs-Exlibris Hirzel als den „Schöpfer der wohl umfangreichsten landschaftlichen Exlibrisserie.“²²⁶ „Sein zäher Stilwille allein,“ so Braungart weiter, „der ihn meist heil um die zuweilen drohenden Klippen des Jugendstils herumgeführt hat, macht seine Blätter schätzenswert.“²²⁷

In Berlin gründete Hirzel zusammen mit Max Liebermann im Jahr 1898 die Berliner Secession. In der deutschen Hauptstadt lernte er auch Johann Bossard kennen und machte diesen nicht nur mit Max Lucke bekannt, sondern führte ihn wohl auch in die Berliner Künstlerkreise um Arthur Kampf ein.²²⁸ So dürfte es Hirzel gewesen sein, der Bossard zum „Jungbrunnentisch“ mitnahm und ihn mit dem Verlag Fischer & Francke in Kontakt brachte.²²⁹ Seine Freundschaft zu Bossard hielt ein Leben lang. So erinnerte sich Harald Wohlthat, dass Hirzel Bossard später „etwas bemuttert“ und ihm unter anderem genaue schriftliche Anweisungen gegeben habe, wie sich Bossard in Rom auf seiner Italienreise 1905

²²⁵ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Renate Treydel, Hermann Hirzel, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

²²⁶ Richard Braungart, Deutsche Exlibris und andere Kleingraphik der Gegenwart, München 1922, S. 80. Hirzel ist auch in Braungart, Die Moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, München 1922, S. 22 erwähnt.

²²⁷ Braungart, Deutsche Exlibris, S. 81.

²²⁸ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 7; Janina Willems, Johann Bossard und seine Förderer: Engagement für das Gesamtkunstwerk in der Weimarer Republik und in der nationalsozialistischen Diktatur, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 122-143, hier, S. 122.

²²⁹ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

zu verhalten habe und wen er dort unbedingt aufsuchen sollte.²³⁰ Auch war Hirzel immer wieder Gast in Jesteburg und es finden sich zahlreiche seiner Exlibris-Werke in der Bibliothek Bossards.²³¹ Im Jahr 1936 machte er Franz Stassen auf den Kunsttempel Bossards in der Nordheide aufmerksam. Daraufhin schrieb er an seinen Freund: „Stassen, er wohnt in unserer Nähe, [...] hat mir gesagt, dass er Sie bestimmt besuchen wird. [...] Als Mensch ist er ein ganzer Kerl, famos.“²³²

Im Jahr 1904 ging Hirzel – wohl aus finanziellen Gründen – nach Russland, um dort als Baumwollverkäufer seinen Lebensunterhalt zu verdienen. 1910 kehrte er nach Berlin zurück, wo er sich wieder der grafischen Kunst annahm und unter anderem als Gebrauchsgrafiker arbeitete. Über Hirzels politisches Weltbild während der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“ ist nur wenig bekannt. In den erhaltenen Briefen aus den 1930er Jahren, die er an Bossard schrieb, lässt sich herauslesen, dass er den politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen unter dem NS-Regime reserviert bis ablehnend gegenüberstand. So schrieb er 1935 an seinen Freund, dass „bei den heutigen Zeiten [...] für einen ausgedienten Esel wie mich keine Arbeits- und Verdienstmöglichkeit mehr vorhanden [ist]. Lange“, so fuhr er fort, „sehe ich mir diesen Rummel nicht mehr an. Man kann faktisch nicht so viel essen als, man Kotzen möchte.“²³³

Auch in den folgenden Jahren kritisierte er – teils mit drastischen Worten – die staatliche Politik des „Maulkorbs“, die Arisierung des Berliner Kunsthandels sowie die Beschlagnahmungen im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“.²³⁴ Er vermisse, so schrieb er an Bossard, Persönlichkeiten wie den jüdischen Unternehmer und Philanthropen Eduard Arnhold (1849–1925), der in „Gesinnung, Auftreten und Intelligenz“ ein Großer gewesen sei – vor allem im Vergleich zu den „heutigen“.²³⁵ Ob seiner Kritik am politischen System und an der NS-Kunstpolitik sowie sein allgemeiner Pessimismus in erster Linie ideologische Überzeugungen zu Grunde lagen oder materielle – so befand er sich stets in einer finanziell prekären Lage – ist aus den gesichteten Dokumenten nicht abschließend zu klären.²³⁶

²³⁰ Notizen von H. Wohlthat, 19.7.1994, in: Kunststätte Bossard, BOS-041; Postkarte H. Hirzel an J. Bossard, 6.10.1904, in: Kunststätte Bossard, AJB 066.

²³¹ Vgl. Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2; Exlibris von Hermann Hirzel (Kunststätte Bossard, BJB 1932); Exlibris von Hirzel in Johann Wolfgang von Goethe, Goethe-Brevier. Goethes Leben in seinen Gedichten, hrsg. von Otto Erich Hartleben, München 1901 (Kunststätte Bossard, BJB 1075). Vgl. ebenso Kunststätte Bossard, BJB 1707 und BJB 2026.

²³² H. Hirzel an J. Bossard, Berlin, 25.10.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 150. Die Formulierung des Briefes könnte den Schluss zu, dass nach ihrer gemeinsamen Zeit als Mitglieder des Jungbrunnentisches sowie nach ihrer Korrespondenz im Rahmen des Werdandi-Bundes, der Kontakt zwischen Stassen und Bossard zum Erliegen kam.

²³³ H. Hirzel an J. Bossard, 14.5.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 150.

²³⁴ H. Hirzel an J. Bossard, 25.10.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 150; H. Hirzel an J. Bossard, 28.12.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 150. Vgl. auch Mayr, „Über dem Abgrund“, S. 20

²³⁵ H. Hirzel an J. Bossard, 30.12.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 150.

²³⁶ So sandte ihm Bossard 1935 unter anderem 100 Reichsmark. Vgl. H. Hirzel an J. Bossard, 22.5.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 150.

Während der Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin war Hirzel Attaché in der Halle der Nationen im Olympischen Dorf. Sein Urteil über die Spiele fiel ambivalent aus. Während er sich sichtlich über die Kontakte zu seinen Schweizer Landsleuten im Olympischen Dorf freute, so sehr haderte er mit der pompösen Inszenierung der Spiele. „So eine Olympiade“, schrieb er an Bossard, „kann nur ein an Megalomanie leidendes Volk veranstalten.“²³⁷ Seine Kritik am NS-Regime und dessen Politik schloss aber nicht aus, dass auch Hirzel rassistisches Gedankengut offensichtlich verinnerlicht hatte. So bezeichnete er afroamerikanische Athleten als „Nigger“ und setzte sie – genauso wie Jugoslawen und Philippinos – mit „Biestern“ gleich.²³⁸ Auch rezipierte Hirzel die Arbeiten und Theorien von Konrad Guenther (1874–1955), einem der Pioniere der Naturschutzbewegung und führendes Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Rassenhygiene.²³⁹

Hermann Hirzel verstarb noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs am 7. Juni 1939 in Berlin.



Abb. 3: Cypressen (1901)

²³⁷ H. Hirzel an J. Bossard, Berlin, 19.8.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 150.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ H. Hirzel an J. Bossard, Berlin, 22.12.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 150.

5. Höger, Fritz (1877–1949)



Fritz Höger wurde am 12. Juni 1877 in Elmshorn geboren, wo er von 1893 bis 1896 eine Ausbildung zum Zimmermann und Maurer absolvierte.²⁴⁰ Anschließend besuchte er die Staatliche Baugewerkschule, in der er 1899 die Meisterprüfung abschloss. Von 1901 bis 1905 arbeitete er im Büro der Hamburger Architekten Werner Lundt (1859–1938) und Georg Kallmorgen (1862–1924) als technischer Zeichner, bevor er in das Baugeschäft des Schwiegervaters in Hamburg wechselte.²⁴¹

Ab 1907 war Höger als selbstständiger Architekt tätig und führte zunächst kleinere Aufträge für Wohnhäuser und Schulen aus. Vier Jahre später entwarf er erstmals Kontorhäuser wie das *Klöpplerhaus* und die *Rappolthäuser* in der Hamburger Mönckebergstraße. Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er Bunker und Unterstände in Frankreich und Flandern errichtete, konnte er sein Architekturbüro rasch wieder aufbauen. Mit dem Bau des *Chilehauses* (1921–1924) gelang ihm schließlich der nationale und internationale Durchbruch und er wurde in der Folge zu einem der wichtigsten und einflussreichsten Architekten Hamburgs (vgl. Abb. 4).

Höger zählt zu den wichtigsten Vertretern des norddeutschen Backstein-Expressionismus. Sein Interesse an diesem Baumaterial war durch die insbesondere in Norddeutschland aufkommende Heimatschutzbewegung sowie durch den Kunsthistoriker und Hamburger Museumsleiter Alfred Lichtwark (1852–1914) ausgelöst worden.²⁴² Letzterer setzte sich zwar einerseits für die Förderung des Impressionismus in der Hansestadt ein, stärkte aber auch gleichzeitig die lokale Hamburger Kunst- und Kulturszene sowie Arbeiten sogenannter Akademiekünstler wie Wilhelm Trübner. Aber nicht nur aus architektonischen Gründen fühlte sich Höger zur konservativen Heimatschutzbewegung hingezogen, sondern auch aus ideologischen: Das von ihm verwendete Baumaterial erklärte er zum Kernstück einer genuin „deutschen“ und „bodenständigen“ Architektur, der er mit einem messianischen Sendungsbewusstsein in Deutschland zum Durchbruch verhelfen wollte.²⁴³

Verband Höger in seiner Architektur moderne Elemente des Expressionismus mit Ideen der Heimatschutzbewegung, so wandte er sich während der Weimarer Republik immer mehr dem völkischen Gedankengut zu. Bereits im Krisenjahr 1923 schrieb er: „Ich wünsche dem deutschen Volke zum neuen

²⁴⁰ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Claudia Quiring, Fritz Höger, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 154-159.

²⁴¹ Ulrich Höhns, Fritz Höger, Hamburg 2012, S. 22-24 und S. 28.

²⁴² Zur Bedeutung des Baumaterials als Ausdruck expressionistischer Architektur vgl. Christian Fuhrmeister, Materialikonographie von Klinker und künstlichem Stein, in: Jürgen Pursche (Hg.), Historische Architekturoberflächen: Kalk Putz Farbe. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München, 20. - 22.11.2002 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees Band XXXIX), München 2003, S. 168-174.

²⁴³ Quiring, Fritz Höger. Zum Sendungsbewusstsein siehe auch Höhns, Fritz Höger, *passim*.

Jahr an erster Stelle, daß es endlich wieder deutsch werde, und zweitens ein Volk.²⁴⁴ Dafür prophezeite er, dass „eines Tages uns der Erlöser aus dem Volke erstehen“²⁴⁵ werde. Auch seine Zugehörigkeit zu Vereinigungen und Bünden belegt Högers zunehmende Nähe zur völkischen Szene: 1928 trat er aufgrund von Meinungsverschiedenheiten aus der Hamburger Sektion des Deutschen Werkbunds aus, dem er seit 1913 angehört hatte.²⁴⁶ 1926 trat er der Hamburger Gruppe bei, einem Zusammenschluss von avantgardistischen wie völkisch-konservativen Künstlern und Architekten. Nach einem Streit mit dem Schriftsteller Hans Leip (1893–1983) wurde er 1929 aus der Vereinigung ausgeschlossen. 1931 trat er dem Kampfbund für deutsche Kultur bei und kontaktierte im Dezember desselben Jahres erstmals Adolf Hitler, dem er seine Unterstützung anbot. Ein persönliches Treffen ist jedoch nicht überliefert. 1931 trat Fritz Höger in die NSDAP ein (Mitgliedsnummer 1.327.593), die er angeblich schon lange vor seinem Parteieintritt finanziell unterstützt habe.²⁴⁷

Nachdem aufgrund der Weltwirtschaftskrise Großaufträge ausfielen, hoffte Höger nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler zum Baumeister des „Dritten Reiches“ aufzusteigen.²⁴⁸ Zunächst schien Höger auch eine Karriere im „Dritten Reich“ beschienen zu sein: Am 13. Mai 1933 wurde er Präsident der Wirtschaftlichen Vereinigung Deutscher Architekten (WVDA). Zusammen mit dem Architekten Eugen Hönig (1873–1945), ehemaliges Mitglied des Werdandi-Bundes, Vorsitzender des Bundes Deutscher Architekten und bis 1936 Präsident der Reichskulturkammer der bildenden Künste, sowie dem NS-Siedlungstheoretiker Gottfried Feder (1883–1941) rief er im Mai 1933 alle WVDA-Mitglieder dazu auf „dem größten aller Baumeister, Adolf Hitler, treu zur Seite zu stehen und das 3. Reich [...] mit aufbauen zu helfen“.²⁴⁹ Im Jahr 1934 kam es unter Högers Leitung zur Gleichschaltung des WVDA mit dem Bund Deutscher Architekten.

Im Juni 1934 wurde Höger in den Verwaltungsbeirat der RKbK berufen, um im „Sinne des 3. Reiches“ zur „Gesundung der deutschen Volksseele“ beizutragen.²⁵⁰ Zudem hoffte er, den Posten des RKbK-Gebietsleiters für die Nordmark zu erhalten und sich dadurch aktiver in die Kulturpolitik des NS-

²⁴⁴ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 154.

²⁴⁵ Zitiert nach ebenda.

²⁴⁶ Maike Bruhns, Kunst in der Krise Bd. I, Hamburg 2001, S. 222.

²⁴⁷ Vgl. Höhns, Fritz Höger, S. 128. Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 154-155 nennt den 1. September 1932 als Eintrittsjahr. Zu Hans Leip vgl. Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 187-191. Nach Jutta Bossard hatte auch ihr Ehemann einen Konflikt mit Leip: „Hier Hans Leip in eitler Pose – Hamburger Liebling und Dandy und Snob, brachte Bossard in Rufmord und in Isolierung“. Siehe Erich Lüth, Frech und wirbelnd und von einem halsbrecherischen Humor, in: Harburger Anzeiger und Nachrichten vom 21. September 1973. Höger suchte auch den Kontakt zum Eutiner Dichterkreis, einer 1936 gegründeten nationalsozialistischen Schriftstellergruppe, der auch der völkische Schriftsteller Gustav Frenssen (1863–1945) und der NS-Schriftsteller Edwin Erich Dwinger (1898–1981) angehörten. Von Dwinger besaß auch Bossard ein Werk. (Kunststätte Bossard, BJB 1464). Vgl. Höhns, Fritz Höger, S. 131.

²⁴⁸ Piergiacomo Bucciarelli, Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister (1877–1949), Berlin 1992, S. 10. Vgl. ebenso Höhns, Fritz Höger, S. 127.

²⁴⁹ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

²⁵⁰ Höhns, Fritz Höger, 131; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

Regimes einschalten zu können.²⁵¹ Von 1934 bis 1944 war Höger Mitglied der kulturpolitischen Nordischen Gesellschaft.²⁵² 1934/35 lehrte Höger auf Betreiben des Direktors und Malers Fritz Mackensen, mit dem ihn seit den 1920er Jahren eine Freundschaft verband, an der Nordischen Kunsthochschule in Bremen als Professor für Baukunst.²⁵³ Die neugegründete Hochschule sollte eine spezifische nationalsozialistische Kunst in allen Bereichen – von Malerei über Bildhauerei bis zur Architektur – vermitteln.²⁵⁴ Auch öffentlich ließ Höger keinen Zweifel an seiner uneingeschränkten Unterstützung der NS-Kulturpolitik. Er polemisierte gegen den Klassizismus und die „Gebilde des Bolschewismus“ und forderte, alle Künstler des Landes zu verweisen, die kein „deutsches Blut“ hätten.²⁵⁵ Die Ehrungen und Würdigungen ließen auch nicht lange auf sich warten: 1937 wurde Höger anlässlich seines 60. Geburtstages im *Hamburger Tageblatt* als einer der „führenden Architekten Norddeutschlands“ gewürdigt. Der *Völkische Beobachter*, dem Höger seit 1927 als Fachberater zur Seite stand, bezeichnete ihn als „großen Meister“ und als einen wahren „Vertreter nordischer Rasse“, „dessen geistige Haltung uraltes Wikingertum in zeitempfundener Größe zum Ausdruck bringt.“²⁵⁶

Höger war trotz seiner Weltanschauung und seiner Aktivitäten in der Frühphase des NS-Regimes nicht unumstritten. Dies zeigte sich bereits im Frühjahr 1933, als Plagiatsvorwürfe gegen ihn erhoben wurden. Zudem wurde ihm unterstellt, dass sich sein Handeln und seine penetrante Eigenwerbung nicht vom „großkapitalistischen Gebaren der jüdischen Architekten“²⁵⁷ unterscheide und er seit 1926 den Juden Ossip Klarwein (1893–1970) beschäftigt habe. In seiner Rechtfertigungsstrategie behauptete Höger, dass er Klarwein sofort am 1. Januar 1933 – und damit im vorseilenden Gehorsam – entlassen habe, als er erfahren habe, dass dieser Jude sei. In einer handschriftlichen Notiz leugnete Höger gar, dass Klarwein sein Mitarbeiter gewesen sei und betonte, dass „unsere deutsche Baukunst [...] von allen [...] land- und rassefremden Elementen“²⁵⁸ reingehalten werden müsse. Gegenüber dem Architekten Carl Winand (1875–1955) lobte er dagegen noch im April 1933 Klarwein als seinen „allerbesten“ Mitarbeiter.²⁵⁹ Sein Antisemitismus war indes nicht rein opportunistischer Natur, um sich dem neuen Regime anzubiedern. Neuere Forschung haben detailliert herausgearbeitet, dass Höger radikale antisemitische Weltbilder verinnerlicht hatte und diese sein Leben lang auch behielt.²⁶⁰

²⁵¹ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

²⁵² Die Nordische Gesellschaft war 1926 gegründet und 1933 gleichgeschaltet worden. Zur Gesellschaft vgl. Matthias Loeber, *Völkische Bewegung zwischen Weser und Ems. Richard von Hoff und die Nordische Gesellschaft in Bremen und Norddeutschland*, Frankfurt a. Main 2016; Höhns, Fritz Höger, S. 131.

²⁵³ Höhns, Fritz Höger, S. 131-2.

²⁵⁴ Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 54.

²⁵⁵ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

²⁵⁶ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 157. Vgl. auch Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 54; Höhns, Fritz Höger, S. 133.

²⁵⁷ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

²⁵⁸ Zitiert nach ebenda.

²⁵⁹ Höhns, Fritz Höger, S. 134; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

²⁶⁰ Höhns, Fritz Höger, S. 128; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 155.

Führende Protagonisten des NS-Regimes wie Adolf Hitler, Albert Speer (1908–1981) und Joseph Goebbels bevorzugten einen monumental-neoklassizistischen Architekturstil und lehnten Högers Architektur – vor allem auch die Verwendung von Klinker – weitgehend ab. Diese ästhetischen Differenzen sowie die Plagiatsvorwürfe führten Ende 1934 zu ersten Konsequenzen: Im Dezember wurde Höger vom Bildungssenator der Lehrauftrag an der Nordischen Kunsthochschule entzogen. Einen Monat später verweigerte Goebbels seine Zustimmung zur Ernennung Högers zum Professor, nachdem sich auch Eugen Hönig dagegen ausgesprochen hatte. Auch bei zahlreichen Architekturwettbewerben im „Dritten Reich“ ging Höger zumeist leer aus und er wurde bei der Vergabe bedeutender Staatsvorhaben nicht berücksichtigt.²⁶¹ Höger berichtete sogar von einem angeblichen Gerichtsverfahren gegen ihn wegen „Verunglimpfung des Führers“, nachdem er sich über „den närrischen Hang Hitlers zum Klassizismus“ ausgelassen haben soll – bis heute, so Templin, ist nicht geklärt, ob ein solches Verfahren jemals stattfand.²⁶² 1937 wurden anonyme Vorwürfe laut, Höger sei „Baubolschewist“ – Vorwürfe, gegen die dieser sich mit den Worten verteidigte, er sei „von je her der beste Gesell unseres Führers gewesen“.²⁶³

Trotz ausbleibender Staats- und Parteaufträge blieb Höger auch während des „Dritten Reichs“ ein erfolgreicher Architekt. Neben städtischen Einfamilienhäusern realisierte er Wohnungsbauten und vereinzelt Gedenk- und Ehrenmale. Zudem ließ er sich von der ausbleibenden Anerkennung durch das NS-Regime nicht abbringen, sich an städtebaulichen Vorhaben des Regimes zu beteiligen. Als Hamburg seit 1939 unter der Führung seines früheren Mitarbeiters Konstanty Gutschow (1902–1978) zur „Führerstadt Groß Hamburg“ umgebaut werden sollte, steuerte Höger im Jahr 1940 seinen Entwurf für ein gigantisches „Gauhochhaus der NSDAP“ bei, den er bereits 1937 angefertigt hatte.²⁶⁴ Höger pries diesen als „Verkörperung deutscher Kraft und Kühnheit, [...] überwältigend und überzeugend“.²⁶⁵ Sein Entwurf wurde indes abgelehnt, da seine modernistische Architektur nicht den Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprach und er zu diesem Zeitpunkt auch in Fachkreisen sehr umstritten war.²⁶⁶

²⁶¹ Unter anderem nahm er an den Ausschreibungen für den Bau der Reichsführerschule in München (1934), für den Bau eines Reichsehrenmals für Kriegsgefallene bei Bad Berka (1936) und für den Bau einer „Nordischen Halle“ in Lübeck (1936) teil. Wie Bossard beteiligte er sich auch an dem Wettbewerb für das Denkmal für die Gefallenen der „nationalen Erhebung“ (1934). Vgl. Bruhns, *Die Kunst in der Krise*, Bd. I, S. 141; Hof, *Vorgutachten*, S. 60-61.

²⁶² Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 156.

²⁶³ Zitiert nach ebenda Vgl. auch Höhns, *Fritz Höger*, S. 133.

²⁶⁴ Erstmals kam der Kontakt zwischen Höger und Gutschow im Winter 1920/21 zustande. Seitdem arbeitete Gutschow immer wieder für Höger, unter anderem auch beim Bau des Chilehauses. Vgl. Sylvia Necker, *Konstantin Gutschow 1902–1978. Modernes Denken und Volksgemeinschaftliche Utopie eines Architekten*, Hamburg 2012, S. 49-50 und S. 64-65.

²⁶⁵ Zitiert nach ebenda, S. 247.

²⁶⁶ Höhns, *Fritz Höger*, S. 133 und S. 137-139; Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 156. Zum Projekt „Führerstadt Groß Hamburg“ vgl. Hof, *Vorgutachten*, S. 52; Necker, *Konstantin Gutschow*, S. 217-230.

Auch während des Zweiten Weltkriegs blieb die Beziehung zwischen Höger und dem NS-Regime ambivalent. Hamburgs Verwaltung für Kunst- und Kulturangelegenheiten notierte im Jahr 1940, dass Högers Bauten „künstlerisch sehr umstritten“ seien, aber die „abfälligen Urteile, die in den letzten Jahren geäußert wurden, nicht völlig berechtigt“ seien.²⁶⁷ Dennoch verbot der Hamburger Reichsstatthalter Karl Kaufmann (1900–1969) sowie der Präsident der RKbK Adolf Ziegler im selben Jahr Höger die Verwendung des Professorentitels. Ein Jahr später vermerkte der Landeskulturleiter Hamburg, dass Höger „und seinem Schaffen heute nichts in den Weg gelegt [werden solle], er aber andererseits von der Partei nicht herausgestellt wird.“²⁶⁸ Einen Fürsprecher fand Höger in Alfred Rosenberg, der 1942 vorschlug, Höger zum Anlass seines 65. Geburtstags die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ in „Würdigung seiner Verdienste um die norddeutsche Backstein-Architektur“ zu verleihen.²⁶⁹ Speer, Goebbels und die RKbK lehnten diesen Vorschlag ab. Derartige Auszeichnungen, so die Begründung, seien im Kriege nur für absolute Größen der Kunst vorgesehen. Aber eine „überragende künstlerische Qualität kann bei aller Anerkennung des Könnens von Höger [...] nicht festgestellt werden.“²⁷⁰

In Fidus fand Höger einen „nordischen Kameraden und Leidensgenossen“.²⁷¹ In zahlreichen Briefen klagten sie sich in ihrer Selbstbezogenheit gegenseitig ihr Leid über die geringe Wertschätzung, die ihnen im „Dritten Reich“ widerfuhr, obwohl sie doch „nordische und weltanschauliche [...] Vorkämpfer“²⁷² gewesen seien. Fidus stimmte mit Höger auch darin überein, dass das NS-Regime „rückschauende Unselbständigkeit“ an den Tage lege, indem es dem „römisch-italienischen“ Architekturstil verfallen sei und die „nordischen“ Vorkämpfer ablehne. „So auf den Kopf gestellt“, so schrieb Fidus an Höger, „haben ja nicht mal die ‚Systemjuden‘ die Begriffe; Sie erdrosselten nur ‚ehrlich‘ ihre volkhaften Gegner! Aber Sie stampften doch nicht unsere ‚Kunstgaben‘ der ‚Schönheit‘ ein, wie die Barbaren nach 1933!“²⁷³

Im Sommer 1943 wurden Högers Wohnhaus sowie sein Hamburger Büro und damit auch sämtliche sich dort befindlichen Pläne und Bauunterlagen bei alliierten Luftangriffen („Operation Gomorrha“)

²⁶⁷ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 157.

²⁶⁸ Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv, Berlin, an Hauptstelle Bildende Kunst, Betr.: Architekt Fritz Höger, NS 15/131, Blatt 86.

²⁶⁹ Der Staatsminister und Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers, 30.5.1942, Betr.: Verleihung der Goethe-Medaille, in: BArch, R 55/97, Blatt 62. Das Amt Rosenberg organisierte 1937 eine Ausstellung mit Högers Werken, die im Ausstellungshaus der NS-Kulturgemeinde in Berlin zu sehen war. Zur Beziehung zwischen Rosenberg und Höger vgl. Petropoulos, Artists under Hitler, S. 54.

²⁷⁰ An den Herrn Staatsminister und Chef der Präsidialkanzlei des Führers, 6.6. 1942, in: R 55/97, Blatt 67; Meißner an den Gesandten Seitz, 9.6.1942, in: BArch, R 55/97, Blatt 69; Leiter der Abteilung Bildende Kunst, Berlin, 3.6.1942 an Personalabteilung z. Hd. Regierungsrat Reimer, in: BArch, R55/97, Blatt 63.

²⁷¹ F. Höger an Fidus, 24.6.1942, in: ADJB, N. 38. Nr. 424,

²⁷² Fidus an F. Höger, 24.6.1942, in: ADJB, N. 38. Nr. 424. Vgl. auch F. Höger an Fidus, 24.6.1942, in: ADJB, N. 38. Nr. 424; F. Höger an Fidus, 15.1.1943, in: ADJB, 38, Nr. 184.

²⁷³ Fidus an Lieber Fürstreiter, 24.6.1942, in: ADJB, N. 38. Nr. 424. Vgl. auch Fidus an Liebster deutscher Baumeister, 11.6.1940, in: ADJB, N. 38, Nr. 361; F. Höger an Fidus, 31.7.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 361.

zerstört. Er bezog daraufhin ein neues Atelier in Bekenreihe.²⁷⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte Höger seine Tätigkeit als Architekt im „Dritten Reich“ zu verharmlosen und sich als ein Opfer des NS-Regimes darzustellen. So datierte er in seinem Entnazifizierungsfragebogen, den er im September 1946 ausfüllte, seinen Eintritt in die NSDAP absichtlich auf 1934, um nicht als einer der frühen Gefolgsleute der Nationalsozialisten zu erscheinen. Er gab an, „immer unpolitisch“ beziehungsweise „von Anfang bis Ende entschiedener Gegner des Hitlerismus“²⁷⁵ gewesen zu sein. Wiederholt betonte er, dass er in die Partei nur eingetreten sei, um sein architektonisches Lebenswerk zu schützen. Der Entnazifizierungsausschuss des Kreises Steinburg schenkte seinen Aussagen Glauben und stellte Höger die Unbedenklichkeitserklärung aus.²⁷⁶

Kritisch hinterfragt oder geprüft wurden seine Aussagen nicht, so dass es Höger möglich war, den Mythos des unpolitischen, modernen Architekten und Hitler-Gegners in der Nachkriegszeit zu etablieren.²⁷⁷ Diese Legende erlaubte es ihm auch, angetrieben von purem Opportunismus, 1946 im Auftrag des Filmproduzenten Gyula Trebitsch (1914–2005) das „Mahnmal für den Frieden und die Völkerverständigung“ in Itzehoe zu errichten.²⁷⁸ Dass Höger nach wie vor einem extremen Antisemitismus anhing, zeigte sich zum Jahresende 1945. Er erging sich aber nicht nur in antisemitischen Stereotypen – als „äußere Zeichen des Judentums“ machte er „egoistischen Materialismus, große Schlauheit, die zur Hinterlist wird, Lug und Trug und anschmeichelnde Zähigkeit“²⁷⁹ aus; sondern er machte auch England, ein „verjudetes Krämervolk“, für den Ersten Weltkrieg verantwortlich und legitimierte den Zweiten Weltkrieg als einen altruistischen, aufopferungsvollen Feldzug der Deutschen gegen das Weltjudentum: Das „deutsche Volk zog zu Felde gegen das Weltjudentum. Es tat dieses für alle Völker der Erde. Die verjudeten Völker aber erkannten dieses nicht und kämpften gegen Deutschland für die Juden. Eine tragische Tatsache, so grausam und widerlich, wie ähnliches die Menschheit noch nie gesehen hat.“²⁸⁰

Obwohl Höger sein Entnazifizierungsverfahren schadlos überstand, konnte er nach dem Krieg an frühere Erfolge nicht mehr anknüpfen und zog sich weitgehend ins Privatleben zurück. Im März 1949 beklagte er sich gegenüber der Hamburger Bauverwaltung über seine große „wirtschaftliche Not“ und kündigte an am Wiederaufbau Hamburgs teilnehmen zu wollen.²⁸¹ Im Juni 1949 starb Fritz Höger in Bad Segeberg. Das *Hamburger Abendblatt* schrieb über den Tod des „großen Baumeisters“:

²⁷⁴ Höhns, Fritz Höger, S. 145.

²⁷⁵ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 157.

²⁷⁶ Höhns, Fritz Höger, S. 149; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 157.

²⁷⁷ Petropoulos, Artists under Hitler, S. 327.

²⁷⁸ Höhns, Fritz Höger, S. 149.

²⁷⁹ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 157.

²⁸⁰ Zitiert nach Höhns, Fritz Höger, S. 130.

²⁸¹ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 158.

„Dieser eigenwillige Künstler, dessen wuchtige Gestalt unter dem breitrempigen Hut noch etwas von der Würde der alten Tage hatte, hatte die Hoffnung und fühlte die Kraft, noch einmal am Wiederaufbau mitzuwirken.“²⁸²

Trotz der geographischen Nähe konnte ein direkter Kontakt zwischen Johann Bossard und Fritz Höger in den gesichteten Dokumenten nicht nachgewiesen werden. Jedoch war Bossard mit dessen Bruder, Herrmann Höger (1882–1950), bekannt. Nicht nur besuchte Herrmann Höger Bossards Kunsttempel in Jesteburg, sondern er tauschte sich mit Bossard auch über Kunst aus und sandte nach dessen Tod eine Beileidsbekundung an Jutta Bossard.²⁸³

Nach seinem Tod wurde Fritz Höger als großer Architekt, als „Klinkerfürst von Hamburg“ gewürdigt. Der zehnte Todestag wurde mit einer Gedenkfeier in dessen Geburtshaus in Elmshorn begangen. 1960 gründete sich dort die Fritz-Höger-Gesellschaft. Sie hatte es sich zur Aufgabe gesetzt, das Haus sowie das Erbe Högers zu pflegen.²⁸⁴ Mit dieser Gesellschaft, in der sich zahlreiche völkische Künstler und Künstlerinnen befanden, stand auch Jutta Bossard, wie im zweiten Teil des Nachfolgegutachtens ausgeführt wird, in Kontakt.²⁸⁵ 1982 wurde in Hamburg eine Bronzeplastik Högers im Andenken an seine Leistungen enthüllt. Als 1985 die Witwe von Fritz Höger, Gertrude-Ilse Tilsen Höger (1899–1985) in München verstarb, erbte das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG), dem Tilsen-Höger spätestens seit 1969 als Ehrenmitglied angehörte, das Haus.²⁸⁶ Das rechtsextreme DKEG mit Sitz in München verwaltete bereits seit 1978 das Höger-Haus. Seit dieser Zeit fanden zahlreiche „Kulturveranstaltungen“ in dem Haus statt, die völkischen bis nationalsozialistischen Charakter hatten. 1991 musste das DKEG das Haus aus finanziellen Gründen wieder verkaufen.²⁸⁷ In den 2000er Jahren wurden etliche Bauten Högers unter Denkmalschutz gestellt. Seit 2008 wurde durch die „Initiative Bauen mit Backstein“ der „Fritz-Höger-Preis für Backstein-Architektur“ verliehen, der im Jahr 2022 in „Erich Mendelsohn-Preis für Backsteinarchitektur“ unbenannt wurde. 2015 wurde das Chilehaus in das Weltkulturerbe der UNESCO aufgenommen.²⁸⁸

²⁸² Ein großer Baumeister ist tot, in: Hamburger Abendblatt vom 22.6.1949.

²⁸³ H. Höger an J. Bossard, 19.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 244.

²⁸⁴ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 158.

²⁸⁵ Zu nennen wären unter anderem Hermann Claudius (1878–1980), Hans Ehrke (1898–1975) oder Albert Mähl (1893–1970). Ehrke und Mähl waren Mitglieder des Eutiner Dichterkreis, mit dem Höger bekanntlich in Verbindung stand. Zur Liste der Mitglieder der Gesellschaft vgl. Fritz-Höger-Gesellschaft, Beitrittserklärung, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

²⁸⁶ Mattes Schmerdtmann, Deutsches Kulturwerk Europäischen Geistes (1950–1996). ‚Kampf und Gesinnungsgemeinschaft der anständigen Deutschen‘. Porträt eines völkischen Kulturvereins und seiner Schriften, erscheint voraussichtlich März 2024, Manuskript, S. 726. Die Studie von Herrn Schmerdtmann wird im Mai 2024 erscheinen. Ich danke ihm sehr herzlich, dass er mir sein Manuskript vorab zur Verfügung gestellt hat.

²⁸⁷ Ebenda, S. 138; Rudi Arendt, Fritz Höger – Architekt, „Aktiver Nationalsozialist“, Antisemit und sein „kulturelles Erbe“ – Anhaltspunkte für eine Straßenumbenennung in Elmshorn, <https://www.spurensuche-kreis-pinneberg.de/spur/fritz-hoeger-architekt-aktiver-nationalsozialist-antisemit-und-sein-kulturelles-erbe-anhaltspunkte-fuer-eine-strassenumbenennung-in-elmshorn/> [20.12.2023].

²⁸⁸ Petropoulos, Artists under Hitler, S. 327.

Erst in den 1990er Jahren wurde allmählich damit begonnen, Högers Rolle im „Dritten Reich“ sowie seine nationalsozialistische Weltanschauung näher zu beleuchten. Jedoch bestimmen nach wie vor seine – unbestrittenen – architektonischen Leistungen die öffentliche Wahrnehmung Högers, während seine Verstrickungen mit sowie seine Anbiederung an das NS-Regime noch einer umfassenden, historisch-kritischen Aufarbeitung bedürfen. 2003 zeigte das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe Werke Högers in der Ausstellung „Moderne Monumente“. Matthias Gretzschel betonte daraufhin im *Hamburger Abendblatt*: „Höger war überzeugter Nationalsozialist und mochte nicht verstehen, warum die Nazis mit seiner expressionistischen Architektur nichts anfangen konnten.“²⁸⁹ Thomas Großbölting bestätigte dieses Urteil in seiner 2022 erschienen Biografie über den Architekten. Darin schrieb er, dass Höger ein „begeisterter Nationalsozialist in dem Sinne [war], dass er verschiedene, in der NS-Bewegung stark verankerte Ideologeme teilte“.²⁹⁰

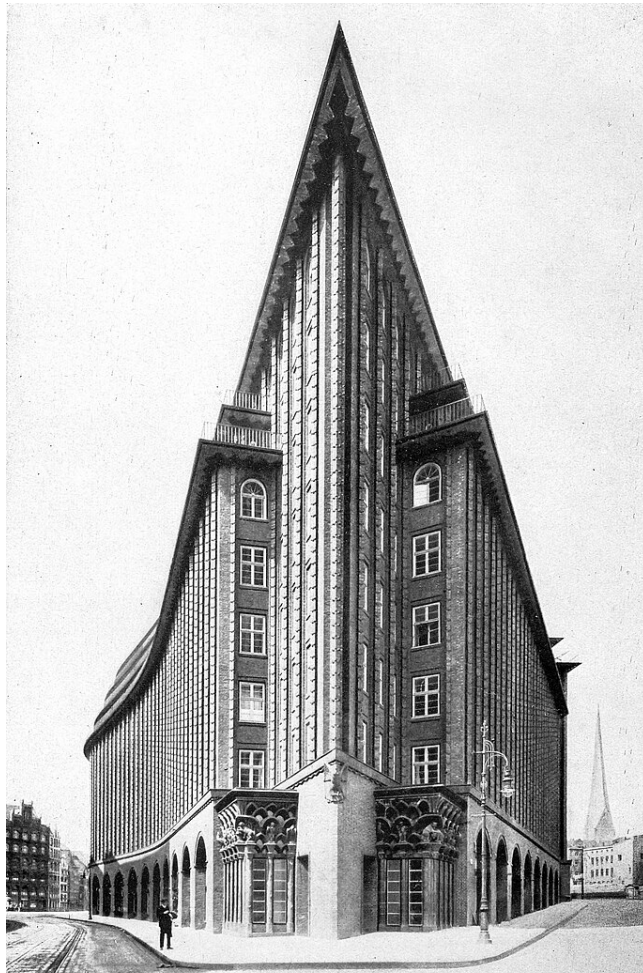
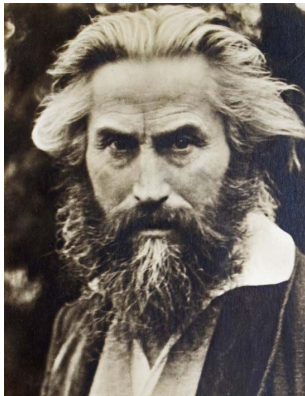


Abb. 4: Chilehaus (1921–1924)

²⁸⁹ Matthias Gretzschel, Bauten, Ideen und Projekte, in: *Hamburger Abendblatt* vom 27.9.2003. Der Hinweis auf den Artikel findet sich in Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 158.

²⁹⁰ Thomas Großbölting, *Fritz Höger – eine politisch professionelle Biographie*, Münster 2022, S. 51.

6. Höppener, Hugo Reinhold Karl Johann (alias Fidus; 1868–1948)



Hugo Höppener wurde am 8. Oktober 1868 in Lübeck geboren. Im April 1887 begann er an der Münchner Kunstakademie sein Studium, das er aber nach nur drei Monaten wieder abbrach, um sich Karl Wilhelm Diefenbach anzuschließen. Von diesem erhielt er den Namen „Fidus“ – die genaueren Umstände hierfür sind heute noch umstritten –, den er zeitlebens als Künstlernamen beibehielt. Zwei Jahre später verließ er Diefenbach und setzte sein Studium an der Münchner Akademie fort.²⁹¹ Über seine Mutter schloss er Bekanntschaft mit dem ehemaligen Kolonialpolitiker und Theosophen Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846–1916), der nach Diefenbach zu Fidus' zweitem „geistigen Mentor“ wurde. Ihm folgte Fidus 1892 nach Berlin.²⁹²

In den folgenden Jahren etablierte sich Fidus zum einen als Illustrator für zahlreiche künstlerische und theosophische Zeitschriften wie Hübbe-Schleidens *Sphinx. Monatsschrift für Seelen- und Geistesleben* (1891–1894), *Pan* (1895–1897), *Simplicissimus* (1896–1897), *Jugend* (1896–1914), *Der Mensch, Die Schönheit* und Wilhelm Schwaners *Upland*.²⁹³ Zum anderen war er als Graphiker von Postkarten und als Buchillustrator – unter anderem für die Neuauflage von Schwaners *Germanenbibel* (1918) – tätig. Auch auf zahlreichen Ausstellungen wie den Großen Berliner Kunstausstellungen waren seine Arbeiten zu bestaunen.²⁹⁴

Auch Johann Bossard kannte die Federzeichnungen von Fidus vor allem aus der Zeitschrift *Jugend*. Er schrieb an Emil Hegg, der ihn 1908 auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem künstlerischen Schaffen Bossards und Fidus ansprach, dass ein „Münchner Studiengenosse, ein Berliner“ – es dürfte sich um Kottonau handeln – Fidus gekannt und Bossard ein Empfehlungsschreiben für Fidus ausgestellt habe, als dieser von München nach Berlin zog. Er habe Fidus aber erst 1897 in Berlin aufgesucht, als er bereits

²⁹¹ Kurzmeyer, Viereck und Kosmos, S. 65-66. Die folgende Darstellung basiert auch auf Rainer Y, Fidus, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online

²⁹² Zur Begegnung mit Hübbe-Schleiden vgl. Hilde Altmann-Reich, Betrachtungen über Fidus und die Theosophie zum 10. Todestage von Fidus, 1958, in: ADJB, N. 38, Nr. 415. Im Nachlass Fidus ist ein umfangreicher Briefwechsel zwischen Fidus und Hübbe-Schleiden überliefert. Vgl. unter anderem die Dokumente in ADJB, N. 38, Nr. 68, Nr. 72 sowie Nr. 157.

²⁹³ Vgl. Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 22; Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 312ff; Kurzmeyer, Viereck und Kosmos, S. 68; Schuster, Fidus, S. 637. Auch die Zeitschrift *Schönheit* hatte sich als Ziel die Erziehung des deutschen Volkes gesetzt und entsprach somit genau den Vorstellungen von Fidus „Nicht Kunst für Künstler,“ so die Zeitschriften-Redaktion, „sondern erzieherische Schönheit für das Volk [...] vornehm und edel, wie es Ihre von mir besonders geschätzte Art ja von jeher gewesen ist“. Vgl. K. Vanselow an H. Höppener, 16.9.1902, in: ADJB, N. 38, Nr. 157.

Von diesen Zeitschriften befinden sich in der Bibliothek Bossard *Sphinx* (Kunststätte Bossard, BJB 1555–1559, BJB 1574 und BJB 1658–1660), *Jugend* (Kunststätte Bossard, BJB 1689 und BJB 2001–2004), *PAN* (Kunststätte Bossard, BJB 0374) und *Simplicissimus* (Kunststätte Bossard, BJB 0253).

²⁹⁴ Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 329, S. 335 und S. 347.

Arbeit gefunden hatte.²⁹⁵ Indes lassen die zeitlichen Angaben Zweifel an Bossards Version aufkommen: Da er erst im Frühjahr 1897 nach Berlin gegangen war, suchte er offenbar sehr früh den Kontakt zu Fidus. Auch waren Bossards Finanzen in den ersten Studienjahren in Berlin stets angespannt, so dass er durchaus auf Netzwerke angewiesen war. In seinen Erinnerungen möchte er offensichtlich eine gewisse Distanz zwischen ihm und Fidus andeuten – und damit auch zwischen seiner Kunst und den Werken von Fidus, den er fast abfällig als „Illustrator“ bezeichnete.²⁹⁶

Fidus' guter Kontakt zum Verleger Eugen Diederichs verhalf seinen Arbeiten zu einer weiten Verbreitung. Zu seinen bekanntesten Werken zählte *Das Lichtgebet*, das er erstmals 1892 anfertigte (vgl. Abb. 5). Bis in das Jahr 1941 reproduzierte Fidus *Das Lichtgebet* in insgesamt elf verschiedenen Fassungen. Dank seiner Bekanntheit wurde es zu einem Schlüsselbild der Jugend- und Lebensreformbewegung.²⁹⁷ Das Motiv des Sonnengrußes – teilweise auch als künstlerische Interpretation der Lebensrunne interpretiert – findet sich unter anderem auch in Johann Bossards *Tragödie des Daseins* (1901). Auch Jutta Bossard verarbeitete dieses Motiv in den Jahren 1934/35 in der von ihr gestalteten Figurengruppe *Mann und Frau mit erhobenen Armen*.²⁹⁸ Auch wenn Fidus dieses Motiv nicht erfunden hatte, so erlangte sein Lichtgebet doch eine derart große öffentliche Bekanntheit, dass davon auszugehen ist, dass Johann und Jutta Bossard von Fidus *Lichtgebet* inspiriert wurden.²⁹⁹

Auch malte Fidus Landschaftsbilder, in denen er die Eindrücke seiner erstmals 1894 unternommenen Nordlandfahrten verarbeitete. Seine Frühwerke waren stilistisch vom Jugendstil, mit dem er in seiner Münchner Zeit in Berührung kam, beeinflusst. Seine figürlichen Darstellungen waren von einer Verbindung aus theosophischen, naturmystischen, lebensreformerischen, völkischen, neugermanisch-romantischen Ideen und Weltanschauungen geprägt. Dabei führte ihn seine Überzeugung, eine – im Sinne von Wagners Gesamtkunstwerk alle Lebensbereiche umfassende – Kunst zu schaffen, auch zur Architektur: Ab den 1890er Jahren entstanden Entwürfe für Stätten der Freikörperkultur, für Ton- und Tanzhallen und vor allem für Tempelbauten.³⁰⁰

Diefenbach und Hübbe-Schleiden hatten auch maßgeblich Einfluss auf die gesellschaftliche und politische Weltanschauung von Fidus. Er lehnte die Großstadt ab und forderte ein naturverbundenes Leben,

²⁹⁵ Zum Besuch Bossards vgl. J. Bossard an E. Hegg, 8.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; J. Bossard an E. Hegg, 5.8.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178. Zu Heggs Vergleichen vgl. E. Hegg an J. Bossard, 4.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178; Postkarte E. Hegg an J. Bossard, 6.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178.

²⁹⁶ J. Bossard an E. Hegg, 8.7.1908, in: Kunststätte Bossard, AJB 178.

²⁹⁷ Schuster, Fidus, S. 642.

²⁹⁸ Die Gips der Figurengruppe ist unter JB 627 im Bestand der Kunststätte Bossard inventarisiert.

²⁹⁹ Zum Motiv des Sonnengrußes vgl. Frank Matthias Kammel, Nach Sonnenaufgang. Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900, in: in: Germanisches Nationalmuseum (Hg.), Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung, Nürnberg 2013, S. 19-27, hier S. 23-24.

³⁰⁰ Schuster, Fidus, S. 635-637. Im Zentrum seiner Ideen stand der Tempel der Erde, den er zwischen 1895 und 1901 in mehreren Zeichnungen entwarf. Seine Begeisterung für Richard Wagner hielt auch bis zu seinem Lebensende an. Vgl. Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch Januar bis Juli 1945, Berlin 1999, Eintrag am 8.2.1945, S. 19.

eine Rückkehr zur „Scholle“ des deutschen Volkes. Die Lebensreform sah er dabei als einzig geeigneten Gegenentwurf zur damaligen modernen Gesellschaftsordnung an. Es verwundert deswegen kaum, dass Fidus zahlreichen lebensreformerischen und völkischen Gruppen beitrug. Zu den wichtigsten dieser Gruppierungen gehörten (in chronologischer Reihenfolge):³⁰¹ der Giordano-Bruno Bund (1900), der Bund für Bodenreform (1900), der Verein für Körperkultur (1901), der Deutsche Verein der vernünftigen Leibesucht (1902), die Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft (1902), die Richard-Wagner-Gesellschaft für germanische Kunst und Kultur (1905), der Bund deutscher Volkserzieher (1905), der Bund für allseitige Lebensreform (1907), der Werdandi-Bund (1907)³⁰², der Verein für künstlerische Siedlungen (1907)³⁰³, die Germanische Glaubensgemeinschaft (o. D.), die Fichte-Gesellschaft von 1914 (1916)³⁰⁴, die Deutsche Kunstgesellschaft (o. D.)³⁰⁵ sowie der Kampfring Deutscher Glaube (bis 1943).³⁰⁶

Angeregt durch die Lektüre von Langbehns Buch *Rembrandt als Erzieher* sah sich Fidus selbst als „Erzieher“.³⁰⁷ Seinen „volkserzieherischen Anspruch“ als Maler, Illustrator und Tempelkünstler unterstrich auch sein Freund Wilhelm Spohr (1868–1959), Mitglied des Friedrichshagener Dichterkreis und Freund Gustav Landauers, indem er 1902 das Büchlein *Fidus als Erzieher* veröffentlichte.³⁰⁸ Fidus sah es als sein erklärtes Ziel an, durch seine Kunst und seine Tempelbauten den „Übermenschen“ in der Tradition von Friedrich Nietzsche (1844–1900) zu züchten, um dem „deutschen Volke“ zur Genesung zu verhelfen.³⁰⁹ Bossard war von Höppeners „Tempelkunst“ angeblich nur wenig begeistert. Er bezeichnete sie lediglich als ein Schlagwort und machte sich offenbar nicht die Mühe, auch die zeichnerischen Entwürfe zu betrachten – auch hier lassen sich jedoch Ähnlichkeiten zwischen dem Schaffen beider Künstler erkennen.³¹⁰

³⁰¹ Zu den Mitgliedschaften von Fidus vgl. Bibo, *Naturalismus als Weltanschauung*, S. 207.

³⁰² Vgl. u. a. Anmeldung zur Bund-Ausstellung des Werdandibundes, Januar 1908, in: ADJB, N. 38, Nr. 60 sowie die weitere Kommunikation zwischen Fidus und dem Bund in ADJB, N. 38, Nr. 60.

³⁰³ Bibo, *Naturalismus als Weltanschauung*, S. 11.

³⁰⁴ Mitgliedskarte 1916, in: ADJB, N. 38, Nr. 120.

³⁰⁵ Zur Kommunikation zwischen der Deutschen Kunstgesellschaft und Fidus, vgl. die Dokumente in ADJB, N. 38, Nr. 164.

³⁰⁶ Kampfring Deutscher Glauben, Hauptgeschäftsstelle an Höppener-Fidus, 27.5.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 184. Ebenso stand Fidus mit dem Internationalen Guttemplerorden in Kontakt, der ihn bat, ein Logo zu entwerfen. Vgl. G. Menzel an Fidus, 5.1.1923, in: ADJB, N. 38, Nr. 52.

³⁰⁷ Das Buch wurde ihm von Hübbe-Schleiden empfohlen. Vgl. Schuster, *Fidus*, S. 635.

³⁰⁸ Vgl. Kurzmeyer, *Viereck und Kosmos*, S. 61–63; Schuster, *Fidus*, S. 635. Das Buch von Spohr, das auch Emil Hegg gegenüber Bossard erwähnte, findet sich in ADJB, N. 38, Nr. 127. Im Jahr 1925 veröffentlichte der Komponist und Freund von Fidus, Arno Rentsch (1870–1942), sein Buch *Fiduswerk. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Meisters Fidus. Mit vielen Bildproben und grundlegenden Selbstäußerungen des Künstlers*.

³⁰⁹ Vgl. hierzu das Bild *Am Traualtar* von Fidus, das in der Zeitschrift *Jugend*, Nr. 18 (1906), S. 369 abgedruckt wurde. Vgl. ebenso Schuster, *Fidus*, S. 639.

³¹⁰ Vgl. hierzu J. Bossard an E. Hegg, 8.7.1908, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 178. Vgl. ebenso die Lithografien *Tempelhalle* und *Tempel* aus dem Zyklus *Das Jahr* (WV Lebelt 2015, D 1.31, <http://werkverzeichnis.bossard.de/heron-art/tempel/> und WV Lebelt 2015, D 1.32, <http://werkverzeichnis.bossard.de/heron-art/tempelhalle/> [11.3.2024]).

Um seine Weltanschauung und seine Entwürfe für Tempelbauten einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen, organisierte Fidus seit 1903 sogenannte Lichtbildervorträge.³¹¹ Diese sollten nicht nur seine Kunst „verbreiten“, sondern auch potenzielle Förderer für seine Ideen begeistern.³¹² 1906 erhielt er vom jüdischen Bankier Charles F. Hallgarten (1838–1908) die finanziellen Mittel für ein Atelier, das er nach eigenen Entwürfen in der Woltersdorfer Villenkolonie Schönblick bei Berlin im Stile der Heimatschutzarchitektur errichtete. Die Villenkolonie wurde vom Lebensreformer und Mitgründer der Obstbau-Siedlung Bruno Wilhelmi (1865–1909) gegründet und lag lediglich 18 Kilometer von Bossards 1908 gekauften Grundstück in Kaulsdorf entfernt.³¹³ In den Jahren 1908/09 erweiterte er dieses Atelier um einen Wohntrakt. Sein Haus wurde in der Folge zu einem Wallfahrtsort der Reformbewegung und insbesondere der jugendbewegten Wandervögel.³¹⁴ Gemeinsam mit der Schriftstellerin Getrud Prellwitz (1869–1942) gründete er 1912 den St. Georgs-Bund in Gedenken an Georg Bauernfeind (gest. 1911), der nach einer Fastenkur im Fidus-Haus verstarb. Bauernfeinds Tod wurde zu einem Opfertod gegen den Materialismus stilisiert. Dem Bund war ein Selbstverlag angeschlossen, der es Fidus ermöglichte, durch den Druck von Postkarten, Prospekten und Flugblättern für seine Kunst zu werben. 1927 wurde der St.-Georgs-Bund aufgelöst, der Verlag blieb unter dem Namen Fidus-Verlag GmbH bestehen.³¹⁵

Seit etwa 1908 sah sich Fidus der künstlerischen Auftragslosigkeit gegenüber und damit einer finanziell prekären Lage.³¹⁶ Denn diejenigen, die seine Kunst verehrten kamen zumeist aus dem Kleinbürgertum und hatten nicht die finanziellen Mittel, um seine Kunst zu erwerben.³¹⁷ Zwar erhielt er im Zuge des Ersten Freideutschen Jugendtags auf dem Hohen Meißner (1913) noch einmal einige Aufträge – so steuerte er das Bild *Hohe Wacht* bei und *Das Lichtgebet* wurde zum offiziellen „Wegweiser“ für die Jugend – aber diese waren bereits Ausnahmen.³¹⁸

Wie viele Völkische begrüßte auch Fidus den Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In seinem Artikel „An die deutschen Künstler“, der im November 1914 im *Kunstwart* erschien, rief er alle Künstler auf durch die Schaffung „deutscher Kunst“ die frei von „fremden, perversen Moden“ ist, die kämpfenden Soldaten zu unterstützen und dadurch die „moralische Weltherrschaft“ zu erreichen.³¹⁹ Während des Krieges lassen sich bei Fidus verstärkt eine völkisch „gesinnte Hoffnung auf das Wiedererwachen des

³¹¹ Vgl. Tempelkunst. St. Georgs-Bund. 20. Brief, Oktober 1922, in: ADJB, N. 38, Nr. 666; Fidus: Tempelkunst. St. Georgs-Bund, Neudruck, Februar 1928, in: ADJB, N. 38, Nr. 666.

³¹² Schuster, Fidus, S. 640.

³¹³ Zu seinem Interesse an der Heimatschutzarchitektur vgl. Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 207.

³¹⁴ Vgl. u. a. die Dokumente in ADJB, N. 38, Nr. 52; Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 210.

³¹⁵ Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 160, Schuster, Fidus, S. 635 und S. 641. Die Veröffentlichungen und Rundschreiben des Bundes finden sich in ADJB, N. 38, Nr. 666.

³¹⁶ Schuster, Fidus, S. 641.

³¹⁷ Eckart Kleßmann, „Der Lichtgläubige“, in: ZEITmagazin vom 26. Mai 1972, S. 21.

³¹⁸ Vgl. E. Diederichs an Fidus, 17.7.1913, in: ADJB, N. 38, Nr. 52; W. Jansen an Fidus, 6.9.1913, in: ADJB, N. 38, Nr. 52; Brief W. Trojan an Fidus, 5.11.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 210.

³¹⁹ Fidus, An die deutschen Künstler, in: Der Kunstwart 28 (November 1914), S. 125-130.

deutschen Idealismus³²⁰ nachweisen. So schuf er Illustrationen für völkische Zeitschriften sowie für Bücher völkischer Autoren wie *Hohelied* und *Königslieder* von Franz Evers (1871–1947), mit dem er zeitlebens befreundet war.³²¹ Auch beteiligte sich Fidus an der deutschen Kriegspropaganda, indem er unter anderem die Zinkdruck-Postkarte *Des Ostens Deutscher Friede* (1918)³²² anfertigte, um den Diktatfrieden von Brest-Litowsk (1917) zu feiern.

Wie für viele Anhänger völkischer Ideale stellte die Niederlage im Ersten Weltkrieg für Fidus eine wichtige Zäsur dar. Für ihn trugen die „Parteihaderer“ und „vaterlandslosen Hetzer“ die Schuld für die Niederlage, da sie das deutsche Volk im Auftrag des „internationalen Kapitals“ verraten hätten.³²³ Er hing somit den in völkisch-konservativen und anti-republikanischen Kreisen weit verbreiteten antisozialistischen und antisemitischen Erklärungsmodellen an, die sich im Mythos der Dolchstoßlegende bündelten. Ferner propagierte Fidus – wie auch Johann Bossard – das Narrativ, nach dem sich das „deutsche Volk“ erst einer weiteren Prüfung unterziehen müsse, bevor es zur neuen Größe aufsteigen könnte.³²⁴ Er war dabei überzeugt, dass er selbst mit seiner Tempelkunst den Schlüssel für das erfolgreiche Bestehen der neuerlichen Prüfung in den Händen halte: „Wir glauben an diesen Aufstieg,“ so schrieb er „und an den Endsieg Deutschlands im rechten Geiste.“³²⁵

Umso größer musste die Enttäuschung gewesen sein, als ihm auch in der Nachkriegszeit trotz der Reproduktion seiner älteren, bekannten Werke kein neuer Erfolg beschieden war.³²⁶ Immer wieder beschwerte er sich, dass er als „völkischer“ Künstler nicht beachtet werde. Aus seinen zahlreichen Briefen dieser Zeit ist seine Verwunderung genauso zu fassen wie seine Verbitterung.³²⁷ Aufgrund mangelnden

³²⁰ Schuster, Fidus, S. 642.

³²¹ Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 209; Schuster, Fidus, 642. Das Buch *Königslieder* ist auch im Bibliotheksbestand der Kunststätte Bossard, BJB 1056 vorhanden. Die Titelbilder für die Bücher *Hohe Lieder* und *Königslieder* befinden sich in: ADJB, N. 38, Nr. 493.

³²² Zinkdruck Postkarte *Des Ostens Deutscher Friede*, 1918, in: ADJB, N. 38, Nr. 666.

³²³ Fidus, Zu Weihnacht 1918, in: ADJB, N. 38, Nr. 666.

³²⁴ Diese Ansicht teilte auch seine enge Freundin Gertrude Prellwitz. Vgl. G. Prellwitz, Das Deutsche Heil. St. Georgs-Bund. 20. Brief, in: ADJB, N. 38, Nr. 666: „Ein Volk, für das so viel Treue und Opfertat vollbracht wurde, geht nicht zu Grunde. Ein Volk, das so voll ehrlichen Willens zum Guten ist, für das setzt Gott sich ein. [...] Das Ungeheure [...] von Gott hergesehen, heißt es: der Leidensabgrund, in dem das Licht errungen werden soll, das nur im dunklen Abgrund errungen werden kann, und aus dem die Herrlichkeit einer verjüngten, reineren Welt erblühen wird. [...] Deutschland stirbt nicht! In unserem Volks-Ich soll sich ein Sterben und Werden vollziehen, wie es in jedem Menschen sich vollziehen muss, wenn er zu höherem Dasein, wenn er zur Schaffenstat der neuen Zeit reifen will.“

³²⁵ Fidus, Zum Frieden. St. Georgs-Bund, Oktober 1918, in: ADJB, N. 38, Nr. 666.

³²⁶ Zu den Absagen vgl. u. a. R. Meyer an Fidus, 12.4.1928, in: ADJB, N. 38, Nr. 78; Brief G. Pauli an Fidus, 25.10.1932, in: ADJB, N. 38, Nr. 156; Kleßmann, *Der Lichtgläubige*, S. 21. Zu seinem 60. Geburtstag fand eine Gesamtausstellung seiner Werke statt, die in Berlin, Hamburg-Altona und Darmstadt zu sehen war. Der Ausstellungskatalog *Erste Gesamtausstellung der Werke von Fidus, 1928*, befindet sich in: ADJB, N. 38, NR. 304.

³²⁷ Vgl. u. a. Fidus an A. Rosenberg, 17.7.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411. Auch seine Freunde und Bekannte teilten diese Enttäuschung. „Dass unsere heute so zerrissene Zeit,“ so Dinkgraeve an Fidus, „unvölkisch, wohin man sich wenden mag, so völkisch gesinnte Künstler, wie Ihnen die Wege verstellt, ist ja leider nur zu sehr bekannt.“ Dinkgraeve an Fidus, 31.5.1921, in: ADJB, N. 38, Nr. 161. Vgl. ebenso A. Klimesch an Fidus, 4.6.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 189.

Interesses musste er sogar seine Lichtbildervorträge in die Provinz Nord- und Mitteldeutschlands verlegen; auch seine Bemühungen um Ausstellungen blieben größtenteils erfolglos.³²⁸ Für seine Marginalisierung machte er die „jüdische Kunstpolitik“ verantwortlich und warf ihr vor, deutsche Idealisten wie ihn zugunsten des artfremden Expressionismus totzuschweigen.³²⁹ Auch persönliche Schicksalsschläge wie der Tod seiner Tochter Drude 1918 mögen die Verbitterung über seine berufliche Erfolglosigkeit verstärkt haben.

Seine prekäre finanzielle Situation, mit der sich seine Abneigung gegen Materialismus und die „Geldmacht“³³⁰ (mit-)erklären lässt, gepaart mit seiner Ablehnung des Parteienpluralismus und demokratischer Werte, seinem rassistisch-konnotierten Kunstverständnis, seinem Glauben an nordisch-germanische Mythen sowie seiner Selbstwahrnehmung als „charismatische Führungsfigur“ ließen ihn mit anti-republikanischen, rechtsextremistisch-völkischen Kreisen sympathisieren. Bereits in den frühen 1920er Jahren hatte er Kontakt mit ehemaligen Teilnehmern des Kapp-Putsches³³¹ sowie dem Ring deutscher Jugend, einem Zusammenschluss rechtsgerichteter Jugendbewegungen, der im Jahr 1924 eine Ausstellung organisierte, bei der Fidus neben Stassen, Fahrenkrog und Hendrich als „Ehren-Hochmeister“ gewürdigt wurden. Auch bemühte sich Fidus um Kontakt zu Chamberlain und zu Erich Ludendorff, wobei er für seine bodenständige Germanenkultur und Tempelkunst warb.³³² Hoffnungen mit Ludendorff, dem „Hauptträger der Verteidigung des Reiches“, enger zusammenzuarbeiten schienen sich indes nicht erfüllt zu haben, obwohl Fidus betonte, dass er selbst durch sein künstlerisches Schaffen die „deutsche Seele“ mitgeprägt habe.³³³

Seine bereits in den 1920er Jahren geäußerten Vorstellungen von einer „Führungsgestalt“ ließen ihn auch den Kontakt zur NS-Bewegung suchen.³³⁴ Dabei verstand er sich stets als ein „Vorkämpfer“ des Nationalsozialismus und trat 1928 dem Kampfbund für deutsche Kultur als „wirkendes“, aber nicht „zahlendes“ Mitglied bei.³³⁵ Seit 1930 versuchte Fidus vermehrt, sich der NSDAP – und auch Hitler persönlich – als „Mitkämpfer“ mit seinen „eigenen Waffen“ – anzubiedern. Jedoch waren seine

³²⁸ Frecot u. a., *Fidus 1868-1948*, S. 165 und S. 178.

³²⁹ Vgl. Fidus an E. Ludendorff, 10.6.1930, in: *Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus*, BG FA 1126; Fidus an A. Hitler, 25.11.1933, in: *ADJB*, N. 38, Nr. 405.

³³⁰ Fidus, *Deutsche Jugend*, Oktober 1926, in: *ADJB*, N. 38, Nr. 317; Schuster, *Fidus*, S. 638.

³³¹ M. F. Fischinger an Fidus, 18.9.1920, in: *ADJB*, N. 38, Nr. 55.

³³² Briefentwurf Fidus an H. S. Chamberlain, 11.11.1917, in: *Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus*, BG FA 1029.

³³³ Abschriften von Briefen von Fidus an E. Ludendorff vom 3.10.1932 und 12.10.1932, in: *ADJB*, N. 38, Nr. 411; Fidus an E. Ludendorff, 10.6.1930, *Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus*, BG FA 1126.

³³⁴ Bibo, *Naturalismus als Weltanschauung*, S. 212.

³³⁵ Fidus konnte die Mitgliedsbeiträge für den Kampfbund für deutsche Kultur nicht begleichen. Er warf dem Kampfbund vor, dass er bereits bei seinem Eintritt betont habe, aufgrund seiner Finanzen nur „wirkendes“ und nicht „zahlendes“ Mitglied sein könne. Zumal sei es die Aufgabe des Bundes, für seine Kunst zu werben. Seinem Einwand wurde zumindest für eine gewisse Zeit stattgegeben. Fidus an Kampfbund für deutsche Kultur, 3.4.1931, in: *Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus*, BG FA 1673-7.

Bemühungen zumeist vergebens.³³⁶ Am 1. Mai 1932 erfolgte der Beitritt zur NSDAP Ortsgruppe Woltersdorf (Mitgliedsnummer: 1.109.839).³³⁷

Die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler begrüßte Fidus vorbehaltlos. Hitler sei der ersehnte „heldische Führer“, der „uns endlich zur deutschen Volksgemeinschaft zusammengeführt“ habe.³³⁸ In seiner Begeisterung schwang auch die Hoffnung mit, dass er nun endlich als „Vorkämpfer“ den nötigen Ruhm erhalten werde. Fidus wollte mit seiner Kunst dem Regime aktiv dienen, um damit die deutsche Wiedergeburt zu erreichen, die er nur Hitler und der NSDAP zutraute.³³⁹ Er wurde umgehend Mitglied der Reichskulturkammer der bildenden Künste in den Abteilungen für Maler und in der Fachgruppe Kunstverleger und -händler.³⁴⁰ Auch sein Umfeld teilte diese Begeisterung und empfahl Fidus, direkt mit Hitler Kontakt aufzunehmen. Denn Hitlers „Seele ist von Mystik erfüllt; er wird Dich verstehen und sicher seinem Volke die erhebende Form Deiner Kunst näherbringen wollen.“³⁴¹

Sogleich folgte er diesem Rat und wandte sich nicht nur an Hitler, sondern auch an andere Größen des „Dritten Reichs“ wie Walther Darré, Alfred Rosenberg, Joseph Goebbels, Baldur von Schirach (1907–1974) und Julius Streicher (1885–1946).³⁴² Auch sein Freundeskreis, zu dem auch der Heimatforscher, Dichter und Schriftsteller Guntram Erich Pohl (1891–1956) und andere Mitglieder des Verdener Kreises³⁴³ gehörten, ließen ihre Kontakte spielen oder wurden selbst tätig, um der Kunst von Fidus zur Anerkennung zu verhelfen.³⁴⁴ Ferner begann Fidus seine Werke gezielt mit einer NS-Symbolik zu

³³⁶ Briefentwurf Fidus an A. Hitler, 30.9.1930, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG FA 2857; Fidus an A. Hitler, Oktober 1938, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG FA 2859.

³³⁷ H. Höppener an die Entnazifizierungs-Kommission, 6.2.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 121; Bibo, Naturalismus als Weltanschauung, S. 195 und S. 209; Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 197.

³³⁸ Fidus, Manuskript *Arteigene Religion*, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG FA 2378. Vgl. ebenso St. Georgs-Bund Mitteilung, Dezember 1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 317.

³³⁹ Fidus an A. Hitler, 25.11.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 405.

³⁴⁰ Vgl. Reichskammer der bildenden Künste, Abteilung VII: Fachgruppe Kunstverleger und -händler, Aufnahmeantrag, 12.4.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 320; Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 197.

³⁴¹ M. Schurgast an Fidus, 18.12.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 79. Vgl. ebenso H. Wöhler an Fidus, 15.11.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 87; A. Klimesch an Fidus, 6.1.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 189; Postkarte A. Klimesch an Fidus, 26.1.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 189. Handschriftlich notierte Fidus auf der Postkarte: „Er wollte mich bei Hitler bekannt machen – „wetten daß?“ es nicht geht?“

³⁴² W. Michael an Fidus, 29.8.1935, ADJB, N. 38, Nr. 185. Vgl. ebenso Fidus an A. Rosenberg, 8.3.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Brief Fidus an B. Schirach, 5.7.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus an A. Rosenberg, 17.7.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus an A. Wagemann, 22.6.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 197; Brief Fidus an A. Rosenberg, 11.10.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus an A. Rosenberg, 5.5.1938, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG FA 2864; Briefentwurf Fidus an W. Darré, 15.5.1939, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2869; Briefentwurf Fidus an W. Darré, 1943, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2870;

³⁴³ Dem Verdener Kreis, einem Bund völkischer Schriftsteller, gehörten neben Pohl auch Herr Müller-Hagemann sowie K. A. Strohbach und Fritz Zorn an. Auch Zorn, der auch das Werk Stassens kannte, stand mit Fidus in Kontakt. Vgl. F. Zorn an Fidus, 14.10.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 63.

³⁴⁴ So veröffentlichten sie Aufsätze und Pamphlete über Fidus und andere „Vorkämpfer“ wie Stassen und Fahrenkrog. Vgl. Guntram Erich Pohl, Fidus. Der Nordische Lichtgläubige. Eine kleine Werbeschrift, 1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 419; G. Pohl an Fidus, 2.2.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 195.

Pohl gehörte dem völkischen Flügel der bündischen Jugend an und war nach dem Zweiten Weltkrieg Ehrenmitglied des „Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes“ und immer wieder in den *Klüter Blättern* vertreten (vgl. *Klüter Blätter*, Oktober 1955). Der Nachlass Pohls findet sich in ADJB, N. 26.

versehen. So überarbeitete er 1935 sein 1912 entstandenes Bild *Schwertwache* und zeichnete in den Schwertknauf das Hakenkreuz.³⁴⁵

Jedoch wich seine Hoffnung bald tiefer Enttäuschung. Weder seine Gesuche um persönliche Audienzen bei Hitler oder Goebbels waren erfolgreich, noch erhielt er im „Dritten Reich“ die erhofften Aufträge.³⁴⁶ Die Kritik, die gegen Fidus' Kunst bereits vor 1933 in einigen NSDAP-Zeitungen geäußert wurden, hätte ihm zu denken geben müssen.³⁴⁷ Während des „Dritten Reichs“ wurde sie auch in parteinahen Zeitungen und Zeitschriften wie dem *Schwarzen Korps*, dem *Völkischen Beobachter* oder dem *SA-Mann* fortgesetzt.³⁴⁸ In seiner Hetzschrift *Säuberung des deutschen Kunsttempels – Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* wettete der Maler und NS-Kulturpolitiker Wolfgang Willrich wiederholt gegen Fidus. So ist darin zu lesen:

„Es gibt Bilder, deren Scheintendenz einen Kult germanischen Wesens hervorkehrt. Ihre echte Tendenz ist okkultisch, vegetarisch, feminin, schwärmerisch-orientiertes Prophetentum ariosophischer Richtung (z. B. Fidus) – vom gesunden, starken Germanentum weit entfernt. [...] Die Grenze zwischen Wahn und Getue ist bei Propheten und Seelen-, ‚Medizinmännern‘ oft auch in der Kunst schwer erkennbar. Fidus hat aus ‚indisch-theosophischen Einflüssen‘, wie er schreibt [...], hinweg über Dornachs Goetheanum ‚die kommende Tempelkultur des arischen Heils‘ vorausgeschaut, deren Würdigung allerdings ‚unverschnittenes Haupt- und sonstiges Haar als geistige Antenne‘ für feinere ‚Ätherströme‘ voraussetzt. [...] Der noch lebende Nestor der deutschen Kunst (so sieht Fidus sich selbst) ist trotz seiner ehrlichen Bemühungen um alle Lebensreformen, Volksgesundung, Rassegedeihen und sonstige arisch-germanische Heilswege leider ein Opfer von Okkultbeeinflussungen, die er in Jugendjahren empfing, ein tragischer Fall, der künstlerisch sich ausgeprägt in übermäßigen Seheraugen, Bekennerhaltungen bei oft eigentümlich substanzloser Formsprache.“³⁴⁹

Angesichts einer derart vernichtenden Kritik, die Fidus in die Ecke der „entarteten Künstler“ rückte, wurden seine Werke auch nicht bei der Großen Deutschen Kunstausstellung präsentiert, was nach Erachten von Fidus „keiner im nordischen Deutschland verstehen kann.“³⁵⁰

Auch bei Freunden und Bekannten stieß diese Ablehnung auf Unverständnis, denn schließlich sei Fidus einer der „ältesten Vorkämpfer der NS-Weltanschauung“³⁵¹ und habe den „Mutterboden für Adolf Hitlers Saat“ bereitet.³⁵² Die Erklärungsversuche reichten von antisemitischen Deutungsmustern bis hin zur Überzeugung, dass – Hitler wurde vielfach ausgenommen – die NS-Führung keine Ahnung von

³⁴⁵ Kleßmann, „Der Lichtgläubige“, S. 20.

³⁴⁶ Vgl. u. a. Fidus an J. Goebbels, 13.7.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Privatkanzlei A. Hitler an Fidus, 17.11.1938, in: ADJB, 38. Nr. 405; A.-B. Albrecht an Fidus, 10.4.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 405; Schulze, Fidus, S. 643.

³⁴⁷ Fidus an H. Stahn (Kunstsprecher des „Angriff“), 27.9.1931, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

³⁴⁸ W. Boseler an Fidus, 12.12.1938, in: ADJB 38, Nr. 405; Briefe von H. Diebow an Fidus vom 18.7.1933 und 18.11.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 320; Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 202.

³⁴⁹ Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, S. 117 und S. 132-133. Zwischen Willrich und Fidus ist ebenso ein Briefwechsel überliefert, der ihre Gegnerschaft verdeutlicht. Vgl. die Briefe in ADJB, N. 38, Nr. 386 und 405.

³⁵⁰ Fidus an Reichsleiter A. Rosenberg, 5.5.1938, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2864.

³⁵¹ Fidus an A. Krüger, 4.11.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

³⁵² Fidus an A. Ziegler, o. D., in: ADJB, N. 38, Nr. 405. Vgl. auch u. a. Brief H. Kofhal an Fidus, 3.6.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 5; R. Scholz an Fidus, 16.8.1937, in: ADJB, 38, Nr. 405.

Rasse und wahrer deutscher Kunst hätte.³⁵³ Fidus werde nur totgeschwiegen, weil er „zu einer Zeit Mut gehabt [habe] auf die heutige [sic!] hinzuweisen, wo es noch keinen sogenannten Nationalsozialisten gab“.³⁵⁴ Argumente, dass „die Förderung eines harten, starken und nationalistischen Kampfvölkchens“ nicht durch die „Weichheit der Jugendstilzeit“³⁵⁵ möglich und seine Kunst nicht mehr zeitgemäß sei, wies Fidus brüsk zurück. Wie könnte denn, so fragte er rhetorisch, „ewige Kunst“ zeitbedingt und überholt³⁵⁶ sein?

In den folgenden Jahren bildete sich um Fidus eine Gruppe aus Vertrauten und Leidensgenossen, die in ihrer gemeinsamen Enttäuschungserfahrung zueinanderfanden. Neben dem Architekten Fritz Höger sind der Arzt Georg Bonne (1859–1945), Bruno Tanzmann und der Architekt Paul Schultze-Naumburg zu nennen.³⁵⁷ Sie warfen NS-Kulturpolitikern und -Funktionären vor, keine Ahnung davon zu haben, was als genuin „deutsch“ und „nordisch“ zu gelten habe. Insbesondere Fidus und Georg Bonne offenbarten dabei ein missionarisches Sendungsbewusstsein und einen Belehrungseifer, der bei NS-Kulturfunktionären nur auf Widerstand stoßen konnte.³⁵⁸

Trotz der Ablehnung von offizieller Seite sowie der teilweisen Beschlagnahme seiner eigenen Bilder³⁵⁹, Berichten von Überwachungen und Razzien in seinem Freundeskreis³⁶⁰, und teils erschreckenden Schilderungen von der Front³⁶¹, versuchte Fidus sich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in den

³⁵³ Vgl. G. Bonne an Fidus, 15.4.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 197; A. Klimesch an Fidus, 8.11.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 194; Fidus an R. Scholz, 4.4.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 197; H. Bartel an Fidus, 15.6.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; Fidus an R. Scholz, 1.2.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 405.

³⁵⁴ A. Klimesch an Fidus, 4.6.1934, in: ADJB, N. 38, Nr. 189. Vgl. ebenso H. Surén an Fidus, 26.10.1933, in: ADJB, N. 38, Nr. 169; H. Wohler an Fidus, 7.10.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 87; W. Ladewig an Fidus, 8.9.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 87.

³⁵⁵ Ausstellungsleitung Berlin e. V. an Höppener-Fidus, 2.1.1940, in: ADJB, N. 38, Nr. 320.

³⁵⁶ Fidus an J. Aff, 19.9.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 424.

³⁵⁷ Vgl. u. a. B. Tanzmann an Fidus, 20.04.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 186; B. Tanzmann an Fidus, 6.12.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; B. Tanzmann an Fidus, 17.12.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; B. Tanzmann an Fidus, 1.7.1939, in: ADJB, N. 38, Nr. 114.

³⁵⁸ Vgl. u. a. G. Bonne an Fidus, ADJB, N. 38, Nr. 197, 19.8.1937. So argumentiert Bonne, dass er schon seit 50 Jahren in seinen Schriften alle Rassefragen erklärt und auch selbst „praktische Rassehygiene“ betrieben habe. Die Kritik Willrichs sei deshalb vollkommen falsch. Vgl. G. Bonne an Fidus, 31.8.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 197. Zu Bonne vgl. Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 66-70.

³⁵⁹ Vgl. Notiz, Fidus-Verlag, 29.9.1936, in: ADJB, N. 38, Nr. 320; Fidus an die Reichskammer der bildenden Künste, 13.1.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 320; Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 202;

³⁶⁰ Vgl. u. a. W. Ladewig an Fidus, 8.7.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 164; W. Furtwängler an Fidus, Potsdam, 12.12.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 160; F. Gernot an Fidus, 19.3.1939, in: ADJB, N. 38, Nr. 115; R. Ebertin an Fidus, 3.9.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 195.

³⁶¹ Sein Sohn Holger Höppener war als Arzt an der Ostfront eingesetzt und berichtete seinem Vater von den Frontereignissen. Seine Briefe waren dabei von einem rassistischen Überlegenheitsgefühl, einer antisemitischen Weltanschauung sowie einer Siegesgewissheit durchdrungen. Die Polen seien zwar „freundlich“ aber „dumm und falsch“. Es seien auch „gründliche Razzien“ durchgeführt worden. „Die Leute“, so schrieb er im Oktober 1939, „sind froh, dass sie unter der von uns gehissten deutschen Fahne wieder arbeiten können. [...] Arbeit bekommen bei uns sogar die Juden, d. h. sie mussten vom ersten Tag ab bei uns antreten und alle grobe und dreckige Arbeit ausführen, was ihnen natürlich ganz ungewohnt war. Die Polen aber sind froh, dass ihnen diese Blutsauger nichts mehr anhaben können. Ihre Geschäfte haben wir geschlossen, die Waren an die Armen verteilt, die Schuldlisten vernichtet.“ (vgl. H. Höppener an Fidus, 5.10.1939, in: ADJB, N. 38, Nr. 240). Vgl. ebenso H. Höppener an

Dienst des Nationalsozialismus zu stellen. Ein Zögern oder gar ein Zweifeln am NS-Regime waren bei ihm nicht zu erkennen – einzig eine hohe Frustration, dass er nicht als „Vorkämpfer“ die Ehre erhielt, die ihm gebühre.³⁶² Im Frühjahr 1941 malte er ein Hitlerporträt, dessen Verbreitung jedoch von Adolf Hitler persönlich untersagt wurde – eine Entscheidung die abermals für Unverständnis sorgte.³⁶³ Aber auch dieser Rückschlag trübte sein Urteil über Hitler nicht. Noch 1942, als der alliierte „Bombenterror“ (Fidus) deutsche Städte heimsuchte, bezeichnete er ihn als „Retter Deutschlands, ja Befreier Europas“.³⁶⁴

Obwohl Fidus offiziell vom NS-Regime nicht gefördert wurde, so darf auch bei all seiner Kritik und Empörung nicht übersehen werden, dass er als Künstler weiterarbeiten und ausstellen durfte. Neben einer Ausstellung in der Nähe der Reichskanzlei im Jahr 1938 waren seine Bilder auch bei der Ausstellung des Frontkämpferbundes bildender Künstler in Berlin 1939 zu sehen.³⁶⁵ Ebenso gab es NS-Beamte, die seine Kunst schätzten und versuchten, ihn zu fördern. Es war das selbtherrliche Auftreten von Fidus, das diese Zusammenarbeit teils erheblich erschwerte.³⁶⁶ Schließlich fanden auch NS-Größen an seiner Kunst Gefallen und erwarben einige seiner Werke: Martin Bormann (1900–1945) soll 18 Arbeiten von Fidus besessen haben und Adolf Hitler hatte das Fidus-Bild *Pax Vobiscum* (1910) erworben.³⁶⁷ Darré gratulierte Fidus im Jahr 1938 zum 70. Geburtstag und bezeichnete ihn als einen „Vorkämpfer des nordischen Gedankens und einer artgemäßen Lebensgesetzlichkeit unseres Deutschen Volkes“.³⁶⁸ Fünf

Fidus, 7.10.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 240; H. Höppener an Fidus, 5.10.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 240; Brief H. Höppener an Fidus, 19.8.1944, in: ADJB, N. 38, Nr. 240; H. Konegen an Fidus, 8.9.1944, in: ADJB, N. 38, Nr. 77.

³⁶² Vgl. zu diesen Versuchen vgl. u. a. Fidus an H. Scherer, 6.7.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 167; Fidus an die Reichskulturkammer, Oktober 1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 405; Fidus an W. Darré, 1943, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2870; Fidus an A. Speer, 30.10.1944, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

³⁶³ Zu dieser Episode vgl. P. Klingen an Fidus, 8.12.1940, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; Fidus an Frau Gertrud, 30.5.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 424; Fidus an A. Hitler, 30.6.1941, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2860; Brief K. Bückmann an Fidus, 15.12.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 195; A.-B. Albrecht an Fidus, 20.12.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 405; Fidus, Allgemeine Mitteilung des Fidus Verlag, Januar 1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 424; Fidus an H. Scherer, 6.7.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 167.

Zu Hitlerporträts während des „Dritten Reichs“ vgl. Wolfgang Ruppert, Bildende Kunst im NS-Staat, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 29-48, hier S. 40-43.

³⁶⁴ Vgl. Fidus an Frau Gertrud, 30.5.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 424; Fidus an A. Hitler, 30.6.1941, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2860; Fidus, Allgemeine Mitteilung des Fidus Verlag, Januar 1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 424.

³⁶⁵ Vgl. Fidus an A. Hitler, Oktober 1938, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, B G-FA 2859; Fidus an W. Darré, 15.5.1939, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 2869.

³⁶⁶ Vgl. NS-Kulturgemeinde, Amtsleitung an Fidus, 16.8.1937, in: ADJB, N. 38, Nr. 405. Zu seinen Verehrern gehörte unter anderem auch der stellvertretende Gau-Amtseiter der NSDAP Alf Krüger. Vgl. u. a. A. Krüger an Fidus, 21.10.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; A. Krüger an Fidus, 2.11.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 411; A. Krüger an Fidus, 7.1.1936, in: ADJB, N. 38, Nr. 411. Vgl. ebenso den Briefwechsel zwischen Fidus und Karl Bückmann in: ADJB, N. 38, Nr. 116.

³⁶⁷ Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 209.

³⁶⁸ Telegramm W. Darré an Fidus, 9.10.1938, in: ADJB, N. 38, Nr. 96.

Jahre später erhielt er von Hitler persönlich den Titel „Professor“ zugesprochen.³⁶⁹ Sein Sohn Holger schrieb ihm daraufhin:

„Wie sehr hat es mich gefreut, dass nun doch endlich der Führer sich positiv zu Deinem Werk, Deiner Leistung und Deinem Verdienst um die deutsche Kunst bekannte. Lass Dir von ganzem Herzen Glück wünschen dazu.“³⁷⁰

Gegen Kriegsende wurde auch Woltersdorf von den Kriegsfolgen nicht verschont. Alliierte Bomberangriffe führten zu kleineren Schäden am Haus von Fidus, Flüchtlinge sammelten sich in seiner Gemeinde.³⁷¹ In diesen Tagen führte Fidus ein Tagebuch und er begann mit dem Verfassen seiner Lebenserinnerungen. Zusammen mit den Angaben in seinem Entnazifizierungsfragebogen geben sie einen Einblick in seine Glaubenswelt zum Kriegsende und in der frühen Nachkriegszeit. Dabei lassen sich drei miteinander verflochtene Narrative erkennen:

Erstens relativierte er Deutschlands Schuld am Krieg und der Zerstörung oder schob diese gar auf die Alliierten ab. Wie seine Freunde und Bekannten bezeichnete er regelmäßig die alliierten Angriffe als „Bombenterror“.³⁷² Im April 1945 nannte er den gerade verstorbenen US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt (1882–1945) den „heimlichen Schürer“ des Weltkriegs. Voller Vorfreude, dass es nun endlich zum Waffenstillstand kommen werde, öffnete Fidus „zum Siegel die halbe Flasche Sekt“.³⁷³

Zweitens kritisierte er das Verhalten der Alliierten in der Nachkriegszeit und verharmloste beziehungsweise negierte die Mittäterschaft des deutschen Volkes an den Kriegsverbrechen der Nationalsozialisten. So währte seine überraschende Erkenntnis, dass die „Russen“ nicht so schlimm seien, wie die NS-Propaganda erzählt habe, nur kurz. Im Juni 1945 notierte er, dass „unsere ‚Befreier‘ [...] uns ja wie Barbaren“³⁷⁴ berauben würden. Und auch wenn er die NS-Regierung für deren Kulturpolitik kritisierte, so nahm er immer wieder Hitler von den Vorwürfen aus und betonte, dass die „Hitler-Regierung“ in den Bereichen Ernährung und Arbeitsbeschaffung Erstaunliches geleistet habe.³⁷⁵

Und drittens konstruierte Fidus ein deutsches beziehungsweise ein eigenes Opfernarrativ. Die Gewalt des „Hitlerismus“ habe sich stets gegen die Stimme des Volkes gewandt, das Opfer der Lügen und Propaganda geworden sei.³⁷⁶ Die NSDAP sei – auch von ihm – nur gewählt worden, „weil sie uns ein

³⁶⁹ Schuster, Fidus, S. 643.

³⁷⁰ H. Höppener an Fidus, 15.11.1942, in: ADJB, N. 38, Nr. 240. Weitere Gratulationen finden sich in ADJB, N. 38, Nr. 169.

³⁷¹ Vgl. Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Einträge am 24.1.1945, 21.2.1945 und 24.2.1945, S. 10 und S. 25-27.

³⁷² Grete und Hermann an Fidus, 11.9.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 87; W. Fricke an Fidus, 20.4.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; Hermann an Fidus, 21.2.1941, in: ADJB, N. 38, Nr. 114; Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Eintrag am 8.2.1945, S. 24.

³⁷³ Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Einträge am 12. und 13.4.1945, S. 52.

³⁷⁴ Ebenda, Einträge am 22.6.1945 und am 24.6.1945, S. 121-123.

³⁷⁵ Ebenda, Eintrag am 3.7.1945, S. 136. Vgl. Fidus, Mein Lebenslauf Lebenserinnerungen, 16.11.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 611, S. 81-86.

³⁷⁶ Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Einträge am 9.3.1945 und 3.7.1945, S. 33 und S. 136.

rein soziales und kulturelles Programm vorlog“.³⁷⁷ Den Zweiten Weltkrieg habe er stets abgelehnt, da „er unsere deutsche Kultur und Kunst auf das Schrecklichste gefährdete“.³⁷⁸ Dieses Narrativ, nach dem die deutsche Kunst als einziges Opfer des Krieges zu beklagen sei und die durch das „Dritte Reich“ verursachten Kriegsschäden und Gräueltaten verdrängt wurden, war auch in seinem Freundeskreis weit verbreitet. Unter anderem schrieb Richard Henneberg (1868–1962), dessen Name Fidus als Entlastungszeugen für sein Entnazifizierungsverfahren angab:

„Der Krieg vernichtet viele Menschenleben, aber die Menschenleben wären ja in wenigen Jahrzehnten auch ohne Krieg beendet worden. Die Kunstwerke, die zerstört sind, hätten ohne Krieg Jahrhunderte existieren können“.³⁷⁹

Außerdem wurde Fidus nicht müde zu behaupten, dass er im „Dritten Reich“ von offizieller Seite stets abgelehnt worden sei und er Angst gehabt habe, sich künstlerisch zu betätigen.³⁸⁰ Auch auf ideologischem Gebiet habe es große Differenzen zum Nationalsozialismus gegeben und „dicke Bücher“ wie *Mein Kampf* habe er nicht gelesen. In vollkommener Verklärung der Tatsachen behauptete er, dass er niemals Antisemit gewesen sei, denn er sei schließlich mit vielen Juden befreundet gewesen. Auch habe er die Rassenverfolgung abgelehnt und immer gegen die „Judenhetze und Progrome [sic!] gesprochen.“³⁸¹ Dass Fidus aber auch in der Nachkriegszeit überzeugter Antisemit war, wird sowohl in seinem Tagebuch als auch in seinen Lebenserinnerungen deutlich.³⁸²

Ferner beklagte sich Fidus, dass er als Sympathisant der Nationalsozialisten hingestellt worden sei, weil seine Bilder falsch interpretiert worden seien. „Ich mag in meinem langen Leben viel Irrtümer begangen haben“, so rechtfertigte er sich, „ich mag Bilder gemalt haben, die von Böswilligen oder aus dem Nichtverstehen heraus als kriegerisch bezeichnet werden. [...] Aber jeder, der die große Lebensreformbewegung kennt, und weiss, dass ich ihr angehörte, weiss auch, dass uns die Gewalt und die Naziideologie vollkommen fremd waren.“³⁸³

Fidus nutzte aber nicht nur den Fragebogen und seine Memoiren dazu, sein eigenes Opfernarrativ festzuschreiben und den Mythos des antifaschistischen Künstlers zu etablieren. Vielmehr begann er auch einige seiner Bilder umzuarbeiten, in dem er unter anderem aus den Hakenkreuzen in seinem

³⁷⁷ Höppener, Schreiben an die Entnazifizierungskommission, 6.2.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 121. Vgl. ebenso Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Eintrag am 26.5.1945, S. 87.

³⁷⁸ Höppener, Schreiben an die Entnazifizierungskommission, 6.2.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 121.

³⁷⁹ R. Henneberg an Fidus, 23.3.1944, in: ADJB, N. 38, Nr. 178. Vgl. ebenso Lucke an Fidus, 23.10.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 77.

³⁸⁰ Vgl. Fidus, Mein Lebenslauf Lebenserinnerungen, 16.11.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 611, S. 84.

³⁸¹ Höppener, Schreiben an die Entnazifizierungskommission, 6.2.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 121. Vgl. ebenso Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Eintrag am 24.4.1945, S. 60. In seinen Lebenserinnerungen schrieb er zudem, dass die Deutschen nie etwas von einem Hass auf die Juden verspürt hätten, wie dies die Nazis predigten. Vgl. Fidus, Mein Lebenslauf Lebenserinnerungen, 16.11.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 611, S. 15.

³⁸² Vgl. Fidus, Mein Lebenslauf Lebenserinnerungen, 16.11.1943, in: ADJB, N. 38, Nr. 611, S. 226.

³⁸³ Höppener, Schreiben an die Entnazifizierungskommission, 6.2.1947, in: ADJB, N. 38, Nr. 121.

Bild *Warnender Michael* (1915) germanische Sonnenkreuze machte.³⁸⁴ Das Hitlerbild übertünchte er mit abwaschbar Farbe – um für alle Eventualitäten gerüstet zu sein.³⁸⁵ Der Höhepunkt seiner politischen Anpassungsfähigkeit war die – auf Bitte der sowjetischen Besatzungstruppen – Anfertigung von Lenin- und Stalin-Porträts.³⁸⁶

Vielfach findet sich in der Forschung nach wie vor die Behauptung, dass Fidus zwar eine völkische Weltanschauung vertrat, die sich mit der NS-Ideologie überschneidet, er sich aber vor allem auch aus Naivität der NS-Bewegung zugewandt habe.³⁸⁷ Die Betonung der Naivität verleitet dazu, seine Handlungen und vor allem seine Penetranz zu verharmlosen, mit der er sich dem Regime als aktiver „Mitkämpfer“ anbot – und dies, obwohl er um Verfolgung und Zerstörung wusste. Sein brieflicher Nachlass deutet darauf hin, dass nicht Naivität, sondern weltanschauliche Überzeugung ausschlaggebend waren, dass er sich dem NS-Regime in einer Kombination aus Opportunismus, Hoffnung und Selbstmobilisierung anbot. Dass ihm sein eigenes Handeln bewusst war, zeigte sich auch in der Nachkriegszeit, als er mit der gleichen Akribie daran ging, jegliche Spuren seiner Affinität zum Nationalsozialismus zu leugnen beziehungsweise zu entfernen.

Dass Fidus, der am 23. Februar 1948 in Berlin verstarb, mit der Konstruktion dieses Mythos erfolgreich war, zeigte sich bei der ersten großen Ausstellung seiner Werke in der Nachkriegszeit. Nachdem Fidus für einige Jahrzehnte in Vergessenheit geraten war, wurde er im Zuge eines neuen Interesses an der Lebensreformbewegung sowie am Jugendstil, das durch die 1968er-Bewegung sowie das 75. Jubiläum des Jugendstils ausgelöst worden war, wiederentdeckt.³⁸⁸ Im Jahr 1978 veranstaltete die Villa Stuck in München die Ausstellung: „Ein Künstler im Dienste der Lebensreform“.³⁸⁹ Eine Auseinandersetzung mit seiner Verstrickung im Nationalsozialismus sowie seiner völkischen Weltanschauung suchte man in der Ausstellung vergeblich.³⁹⁰

³⁸⁴ Fidus – Hugo Höppener, Tagebuch, Eintrag am 16.4.1945, S. 54.

³⁸⁵ Ebenda, Einträge am 9.3. und 12.3.1945, S. 34-35.

³⁸⁶ Ebenda, Einträge am 20.6, 21.6. und 12.7.1945, S. 117-118 und S. 143.

³⁸⁷ Frecot u. a., Fidus 1868-1948, S. 189.

³⁸⁸ Im Jahr 1977 wurde mit einer eigenen Briefmarke 75 Jahre Jugendstil gewürdigt.

³⁸⁹ Ausstellungsplakat, 1978, in: ADJB, N. 38, Nr. 420; Die populäre Fidus-Kunst, in: Süddeutsche Zeitung vom 29.3.1978.

³⁹⁰ Auch in den nachfolgenden Jahren wurde Fidus als Vertreter der Lebensreform gepriesen, sein Verhältnis zum NS-Regime nur am Rande thematisiert und nicht weiter beleuchtet. Vgl. u. a. Das Haus der sichtbaren Seligkeit. Ein Spaziergang nach Woltersdorf zum Jugendstilkünstler und Lebensreformer Fidus“, in: Der Tagesspiegel vom 5.12.1993.



Abb. 5: Lichtgebet (1894)

7. Illies, Karl Wilhelm Arthur (1870–1952)



Arthur Illies wurde am 9. Februar 1870 als Sohn eines Kaufmanns in Hamburg geboren.³⁹¹ Von 1886 bis 1889 absolvierte er eine Malerlehre und begann ein Jahr später sein Studium an der Kunstgewerbeschule und der Akademie der bildenden Künste in München. Im Jahr 1891 überredete ihn der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark in die Hansestadt zu kommen. Lichtwark und Illies einte unter anderem ihre Ablehnung des Historismus als dekadent und künstlich – ein Urteil, das auch Bossard teilte.³⁹²

Daraufhin brach Illies 1892 sein Studium ab, zog nach Hamburg, wo er zunächst als selbstständiger Maler und als Lehrer tätig war. Die Zeit um die Jahrhundertwende wird als Hochphase seines künstlerischen Schaffens bewertet (vgl. Abb. 6).³⁹³

Gemeinsam mit anderen Künstlern wie dem Impressionisten Ernst Eitner (1867–1955) gründete Illies 1897 den Hamburgischen Künstlerclub.³⁹⁴ Zwei Jahre später war er Mitbegründer des Alstervereins, der sich im Sinne Lichtwarks der Heimatpflege verschrieben hatte. 1908 – und damit ein Jahr nach Johann Bossard – wurde er Lehrer für figürliche Malerei und Aktmalerei an der Staatlichen Kunstgewerbeschule in Hamburg. Den Ersten Weltkrieg erlebte er vor allem an der Ostfront, wo er im Auftrag des Museums für Hamburgische Geschichte als Kriegszeichner tätig war. In seinen Lebenserinnerungen beschrieb er rückblickend „die Zeit des Kaiserreiches als Zeit der Ordnung, Sicherheit und Achtung vor dem Staat.“³⁹⁵

Nach dem Ersten Weltkrieg gehörte Illies im Jahr 1920 zu den Mitbegründern der Hamburgischen Künstlerschaft, deren Vorsitz er bis 1924 innehatte.³⁹⁶ In diesen Jahren malte er neben Landschafts- und Städtebildern auch Gemälde mit religiösen Motiven. 1926 erhielt er vom Hamburger Senat den Professorentitel verliehen, für den ihn Richard Meyer, Direktor der Kunstgewerbeschule Hamburg, bereits acht Jahre zuvor vorgeschlagen hatte. 1930 wurden aus Anlass seines 60. Geburtstages seine Werke in der Hamburger Galerie Commeter gezeigt. Zu dieser Zeit war Illies auch Mitglied in der Künstlergruppe Niederelbe, in der sich Maler, Grafiker und Bildhauer zusammenfanden, die in ihren Arbeiten

³⁹¹ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Jürgen Bartz, Arthur Illies, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 160-163.

³⁹² Jennifer Jenkins, Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg, Ithaca 2018, S. 197.

³⁹³ Ebenda, S. 197-198. Vgl. ebenso Arthur Illies, Aus Tagebuch und Werk: 1870-1952, hrsg. von Kurt Illies, Hamburg 1981.

³⁹⁴ Bruhns, Kunst in der Krise, Bd. I, S. 51.

³⁹⁵ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 160.

³⁹⁶ Bruhns, Kunst in der Krise, Bd. I, S. 20.

vor allem die niederdeutschen Landschaften thematisierten und somit der völkisch-antisemitischen Niederdeutschen Bewegung zuzurechnen sind.³⁹⁷

Engagierte sich Illies in der Weimarer Zeit in einigen künstlerischen Verbänden, so hegte er eine große Skepsis gegenüber der Republik und den politischen Parteien und gehörte folglich laut eigenen Angaben auch keiner Partei an. Zudem griff er in dieser Zeit auf nationalistische und antisemitische Topoi zurück. Illies lehnte „die internationalen Strömungen“ in der modernen Kunst und im Ausstellungswesen ab und orientierte sich an der Niederdeutschen Bewegung.³⁹⁸ Ende der 1920er Jahre macht er in einem Brief an seinen Malerfreund Eitner die Regierung dafür verantwortlich, dass „die Juden überall das Heft in die Hand bekommen haben“, während das deutsche Volk „apathisch geworden“ sei.³⁹⁹ In dieser Zeit trat Illies aus Überzeugung auch der Sektion Hamburg des Kampfbundes für deutsche Kultur bei, der auch der Maler Walter Hansen sowie der Bildhauer Ludolf Albrecht (1884–1955), seit 1930 Vorsitzender der Hamburger Künstlerschaft, angehörten.⁴⁰⁰

Illies' Nähe zur NS-Bewegung und seine Weltanschauung blieben nicht unbemerkt. Im Dezember 1932, als einige seiner germanisch-mythischen Werke in einer Ausstellung zu sehen waren, schrieb das dem Nationalsozialismus nahestehende *Hamburger Tageblatt*, dass Illies ein „im tiefsten Sinne deutscher Künstler“ sei. Er sei „einer von denen, die dafür Sorge tragen, daß die deutsche Kunst nicht mit leeren Händen ins Dritte Reich einziehen wird“.⁴⁰¹ Die Ernennung von Hitler zum Reichskanzler im Januar 1933 wurde sowohl von Illies sowie von seinem Freund Eitner, der ebenso ein überzeugter Anhänger der nationalsozialistischen Bewegung war, begrüßt.⁴⁰²

Nach dem Sommersemester 1933 ging Illies in den Ruhestand.⁴⁰³ Am 1. Mai 1933 trat er der NSDAP Ortsgruppe Wandsbek bei (Mitgliedsnummer 2.754.591). Zudem war Illies Mitglied in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt und der Reichskammer der bildenden Künste und leitete 1933 für einige Monate die Abteilung Bildende Kunst im Kampfbund für deutsche Kultur. In dieser Funktion habe Illies gefordert, alle Angehörigen der expressionistischen Künstlervereinigung Hamburgische Secession 1933 ins „Konzentrationslager“ einzuliefern, sowie mitgeholfen, eine Ausstellung der Künstlergruppe zu verbieten. Diese Angaben basieren auf späteren Aussagen des ehemaligen Secession-Künstlers Arnold Fiedler (1900–1985) und lassen sich derzeit nicht in schriftlichen Quellen verifizieren. Nach Angaben von Ludolf Albrecht sei Illies jedoch nach kurzer Zeit von Heinrich Haselmayer (1906–1978), dem

³⁹⁷ Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 160. Die Niederdeutsche Bewegung war eine antisemitische und völkische Sammlungsbewegung, die als ein regionaler Wegbereiter für den Nationalsozialismus angesehen werden muss.

³⁹⁸ Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 160.

³⁹⁹ Zitiert nach ebenda, S. 160.

⁴⁰⁰ Bruhns, *Kunst in der Krise*, Bd. I, S. 65; Klee, *Kulturlexikon*, S. 276.

⁴⁰¹ Zitiert nach Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 161.

⁴⁰² Bruhns, *Kunst in der Krise*, Bd. I, S. 124.

⁴⁰³ Ebenda, S. 90.

Vorsitzenden des Kampfbundes für deutsche Kultur in Hamburg, „in verletzender Form“ aus der Organisation „herausgedrängt“ worden.⁴⁰⁴ Daraufhin verließ Illies Hamburg und zog nach Ochtmissen und anschließend nach Lüneburg. Angeblich war er verbittert darüber, dass Hamburger Museen immer noch die expressionistische Kunst fördern würden. Hierfür machte er auch noch Jahre später die „Kunstvereinsjuden“ in der Hansestadt verantwortlich, die insbesondere vor der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler enorme Macht besessen hätten.⁴⁰⁵

Obwohl er in Hamburg keine Förderung erhielt, konnte er während des „Dritten Reichs“ problemlos seine Werke ausstellen. Zu einem seiner wichtigsten Förderer avancierte der Gauleiter von Ost-Hannover Otto Telschow (1876–1945), dem im Jahre 1935 die NSDAP-Kreisleitung Lüneburg ein Gemälde von Illies schenkte. Ferner fertigte Illies ein Porträt von Telschow persönlich an. 1935 beteiligte sich Illies auch – letztlich erfolglos – am Wettbewerb um die Gestaltung der Wandbilder in der Ruhmeshalle der NSDAP im Lübecker Holstentor. Hierfür entwarf er 15 farbige Motive mit Hakenkreuzen, SA-Aufmärschen und einer überdimensionierten Führerskulptur.⁴⁰⁶ Ein Jahr später lud ihn der Generaldirektor der Lübecker Museen, Hans Schröder (1887–1954), in die Hansestadt ein. Während seines mehrmonatigen Aufenthalts erstellte Illies zahlreiche Werke, die Lübeck zum Inhalt hatten. 1937 organisierte Rosenbergs Amt für Kunstpflege im Ausstellungshaus der NS-Kulturgemeinde in Berlin eine Werkschau der drei Hamburger Künstler Illies, Fritz Höger und Hans Wagner (1905–1982).⁴⁰⁷

1939 erhielt Illies als erster Künstler den Niederdeutschen Malerpreis, der von Gauleiter Telschow gestiftet worden war. Ein Jahr später gab es zu Ehren seines 70. Geburtstags sowohl eine Ausstellung seiner Werke im Celler Schloss sowie im Lüneburger Museum. Zusätzlich erschienen Würdigungen in lokalen Zeitungen sowie im Jahrbuch des Alstervereins. Der Maler Hans Martin Tibor (1906–1984) pries Illies' Leben und Werk als eindrucksvolle Verkörperung des Kampfes „der bodenständigen deutschen Kunst gegen falsche Historie und artfremde Überlagerung“⁴⁰⁸. Die Anerkennung von Illies' Leistungen beschränkte sich aber nicht nur auf Artikel und Aufsätze. Anfang der 1940er Jahre wurde er zum Leiter der Lüneburger Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft ernannt. Von 1941 bis 1943 waren seine Werke auch in der Großen Deutschen Kunstausstellung in München zu sehen.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Carsten Meyer-Tönnesmann, Illies, Arthur, in: Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, Band 6, Göttingen 2012, S. 135-137, hier S. 136.

⁴⁰⁵ Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 161.

⁴⁰⁶ Bruhns, *Kunst in der Krise*, Bd. I, S. 125; Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 161.

⁴⁰⁷ Martin Papenbrock / Gabriele Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen Teil I: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar 2000, S. 76; Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 162. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Wagner auch Kontakt zum DKEG. Vgl. Schmerdtmann, *Deutsches Kulturwerk Europäischen Geistes*, S. 785.

⁴⁰⁸ Hans Martin Tibor, *Professor Arthur Illies 70 Jahre*, in: *Jahrbuch des Alstervereins e.V.* 24 (1940), S. 24-28, hier S. 24.

⁴⁰⁹ Klee, *Kulturlexikon*, S. 276; Papenbrock / Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts*, S. 239-248.

Obwohl Bossard und Illies für fast 25 Jahre Kollegen an der Kunstgewerbeschule in Hamburg waren, hat sich im Nachlass Bossard nur ein spärlicher Briefwechsel aus den letzten Kriegsjahren und der frühen Nachkriegszeit erhalten.⁴¹⁰ 1944 besuchte Illies mit seiner Frau das Ehepaar Bossard in Jesteburg. In einem Dankesbrief schrieb Illies über die dortige Kunststätte: „Sie haben damit sich und der Nachwelt einen großen Teil Ihres Lebenswerkes geschlossen erhalten.“⁴¹¹ Er lobte Bossard zudem als einen der leistungsfähigsten Künstler, die er kenne.⁴¹² Einig waren sich beide Künstler zudem in ihrer negativen Bewertung der Hamburger Künstlerschaft, die nur Neid und Zank kenne.⁴¹³ Im Gegensatz zu Illies gewann Bossard dieser Zwietracht auch etwas positives ab; so könne man sich getrost zurückziehen und sich ganz der eigenen künstlerischen Arbeit widmen.⁴¹⁴

Auch flüchteten sich beide gegen Kriegsende in das bewährte Opfernarrativ einer deutschen „Schicksalsgemeinschaft“. Gegenüber Illies äußerte sich Bossard besorgt um sein Wohnhaus in der Heide, das bislang noch von den Bombenangriffen verschont geblieben sei. Die Ansicht der „Ostflüchtlinge“ sei ebenso ein Jammer wie die Luftangriffe auf Lüneburg.⁴¹⁵ Man nähere sich, so Bossard, wieder einem Zeitalter der „Höhlenkultur“.⁴¹⁶ Auch Illies beklagte sich über die wahllose Zerstörung der Kulturwerke durch die Alliierten.⁴¹⁷ Dass beide Maler ein gutes Verhältnis zueinander pflegten, das über weltanschauliche Gemeinsamkeiten hinausging, zeigte sich auch daran, dass Bossard – als Vegetarier – Illies seine Coupons für Fleischrationen schickte, um für ein wenig Linderung in den schweren Zeiten zu sorgen.⁴¹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Illies im Entnazifizierungsverfahren nationalsozialistische Aktivitäten vorgeworfen. Als Folge wurden ihm im Juni 1946 die Pension aberkannt und sein Bankvermögen eingefroren. Illies legte Beschwerde ein und verwies auf Schikanen, mit denen er als ehemaliges Mitglied der Freimaurerloge Zum Pelikan „seit 1933 zu kämpfen hatte“.⁴¹⁹ Außerdem behauptete er fälschlicherweise, dass er 1933 seine Professur nur aufgrund eines „Intrigenspiels“ verloren und Hitler persönlich das Zeigen seiner Bilder abgelehnt habe. Die Nationalsozialisten, so auch sein Anwalt, hätten „alles getan, um ihm jede Wirkungsmöglichkeit in der Öffentlichkeit zu erschweren“.⁴²⁰ Der Einspruch wurde mit dem Hinweis zurückgewiesen, dass Illies „als Nazi schärfster Prägung in der

⁴¹⁰ In Illies, *Aus Tagebuch und Werk: 1870-1952*, ist weder Bossard noch die Kunststätte erwähnt.

⁴¹¹ A. Illies an J. Bossard, 14.12.1944, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹² A. Illies an J. Bossard, 23.2.1945, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹³ A. Illies an J. Bossard, 19.5.1943, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹⁴ A. Illies an J. Bossard, 26.5.1943, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹⁵ J. Bossard an A. Illies, 23.2.1945, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹⁶ Ebenda.

⁴¹⁷ A. Illies an J. Bossard, 14.12.1944, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹⁸ J. Bossard an A. Illies, 23.2.1945, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 225.

⁴¹⁹ Zitiert nach Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 162.

⁴²⁰ Zitiert nach ebenda, S. 162.

gesamten Künstlerschaft bekannt“ gewesen sei.⁴²¹ Erst im Januar 1947 billigte ein Berufungsausschuss Illies seine halbe Pension zu. Zweieinhalb Jahre später erhielt Illies die volle Pension bewilligt, nachdem einem weiteren Einspruch stattgegeben wurde.⁴²²

Es dürften auch diese Erfahrungen gewesen sein, die Illies dazu verleiteten, das Jahr 1947 als ein „Jahr des Niedergangs“⁴²³ zu bezeichnen. Trotz seiner pessimistischen Grundhaltung kam es aber im selben Jahr in Hamburg zu einer Ausstellung seiner Bilder, die auch Bossard besuchte. Letzterer zeigte sich jedoch schockiert, dass die „rohe Soldateska“ – und damit meinte er die Alliierten – Teile des Werks von Illies zerstört habe.⁴²⁴ Ein Jahr später fand eine weitere Ausstellung in Elmshorn statt, in der neben Bildern von Illies auch Zeichnungen und Skizzen von den Bauten „seines Freundes Fritz Höger“ gezeigt wurden.⁴²⁵ Trotz dieser Ausstellungen teilten Illies und Bossard in der Nachkriegszeit einen ausgesprochenen Kulturpessimismus. Sie gingen davon aus, dass in dieser Zeit des „kulturellen Verfalls“ ihre Kunst erneut keine Anerkennung widerfahren werde.⁴²⁶ Dass aber ausgerechnet Pablo Picasso (1881–1973) und Paul Klee (1879–1940) derart von der Kunstszene und der Öffentlichkeit hofiert wurden, bezeichnete Bossard als großen Unfug.⁴²⁷

Illies stellte in der Nachkriegszeit auch den Kontakt zwischen seinem Freund Georg Sluytermann von Langeweyde (1903–1978) und den Bossards her.⁴²⁸ Sluytermann von Langeweyde stand dem Nationalsozialismus nahe und war von 1937 bis 1940 und von 1942 bis 1944 auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen in München vertreten.⁴²⁹ Selbst Joseph Goebbels besaß ein Bild von ihm. Das rechtsextreme Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes verlieh ihm 1970 den Goldenen Ehrenring für Bildende Künste – einen Preis, den drei Jahre später auch Arno Breker (1900–1991) erhielt.⁴³⁰ Im Jahr 1973 wurde ihm die Ehrenbürgerwürde seines Heimatortes Bendestorf verliehen, wo er am 5. Januar 1978 verstarb. Der Landkreis Harburg verlieh ihm postum den Kulturpreis des Jahres 1978, den Jutta Bossard ein Jahr zuvor erhalten hatte.⁴³¹

⁴²¹ Zitiert nach ebenda, S. 162.

⁴²² Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 162.

⁴²³ A. Illies an J. Bossard, 20.12.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁴²⁴ J. Bossard an A. Illies, 17.4.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁴²⁵ Illies, Aus Tagebuch und Werk, S. 164.

⁴²⁶ A. Illies an J. Bossard, 5.9.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁴²⁷ J. Bossard an A. Illies, 12.9.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁴²⁸ A. Illies an J. Bossard, 14.6.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 225; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 02, in: Kunststätte Bossard, AJB 403. Nach Jutta Bossard besuchte Illies zusammen mit Sluytermann die Kunststätte nach dem Krieg und Sluytermann zeigte sich begeistert und tief beeindruckt von der Kunststätte. Vgl. ebenso Handschriftliche Notizen Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁴²⁹ Papenbrock / Saure (Hg.), Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, S. 563.

⁴³⁰ Schmerdtmann, Deutsches Kulturwerk Europäischen Geistes, 643-634.

⁴³¹ Vgl. Übersicht der Kulturpreisträger, <https://www.kulturlandkreis-harburg.de/portal/seiten/kulturpreis-blauer-loewe-585-12.html> [27.12.2023]; Klee, Kulturlexikon, S. 574.

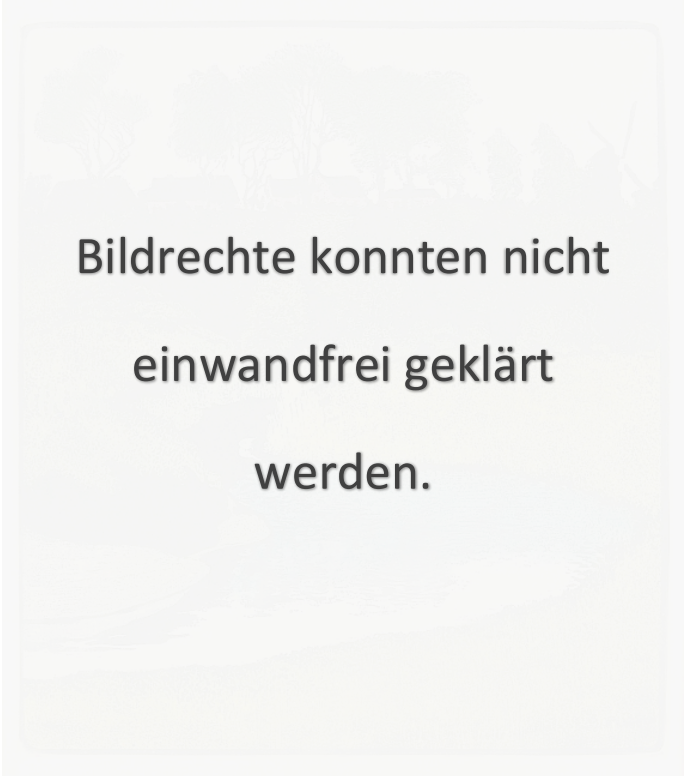
Das Jahr 1951 hielt noch ein paar Ehrungen für Illies bereit: Nicht nur veranstaltete das Hamburger Museum für Völkerkunde eine Jubiläums-Ausstellung für ihn, sondern er wurde auch zum Ehrenmitglied der wiedergegründeten Hamburger Künstlerschaft ernannt. Arthur Illies verstarb am 27. Mai 1952 im Alter von 82 Jahren. Nach seinem Tod waren seine Werke immer wieder auf zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Illies wurde als „Züchter ganzer Generationen von Impressionisten“ gepriesen, als „Revolutionär“ und „Künstler, der entscheidend mitgewirkt hat, die Kunst in Hamburg während der Jahrhundertwende zu prägen und ihr neue Wege zu weisen“.⁴³²

Zwischen 1981 und 1985 gab Arthur Illies' Sohn Kurt Illies Erinnerungen und Briefe seines Vaters heraus. Dabei beschönigte er das Verhalten seines Vaters während des „Dritten Reiches“, ließ belastende Briefpassagen in den publizierten Bänden weg und attackierte die Belastungszeugen im Entnazifizierungsverfahren als böswillige „Opportunisten“.⁴³³ 1998 wurde die Arthur und Georgie Illies Familien-Stiftung in Lüneburg ins Leben gerufen, wo sich heute noch der schriftliche Nachlass von Arthur Illies befindet. 2005 fand an der Kunststätte Bossard zum zehnjährigen Jubiläum der Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard eine Ausstellung mit Werken von Illies statt. Dies nahm der Journalist Wolf Jahn zum Anlass im *Hamburger Abendblatt* auf die „zeitweise Nähe zu den Kunstvorstellungen der Nazis“ sowie Illies' „rigorose Ablehnung französischer Stileinflüsse“ hinzuweisen.⁴³⁴

⁴³² Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 163.

⁴³³ Illies, Aus Tagebuch und Werk, S. 158 und S. 163; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 163.

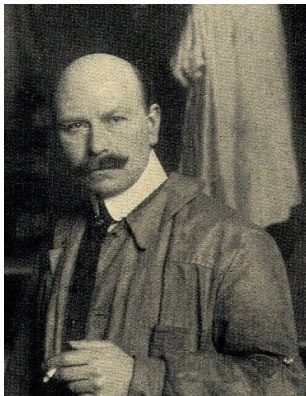
⁴³⁴ Wolf Jahn, Kunststätte Bossard: Die Stiftung feiert ihr zehnjähriges Bestehen, in: *Hamburger Abendblatt* vom 6. September 2005.



Bildrechte konnten nicht
einwandfrei geklärt
werden.

Abb. 6: Alstertal vor Wellingsbüttel, 1900.

8. Kampf, Arthur (1864–1950)



Arthur Kampf wurde am 28. September 1864 in Aachen geboren. Von 1879 bis 1891 studierte er an der Düsseldorfer Kunstakademie unter Peter Jansen dem Älteren (1844–1904).⁴³⁵ Nach dem Ende seines Studiums wurde er zunächst Hilfslehrer, ab 1894 ordentlicher Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf. 1899 zog er nach Berlin und übernahm an der dortigen Kunstakademie bis 1932 die Leitung des Meisterateliers für Malerei. Von 1907 bis 1912 stand Kampf zudem der Berliner Akademie als Präsident vor. Im Jahr 1914 folgte er Anton von Werner (1843–1915) als Direktor der Hochschule für Bildende Künste in Berlin nach und hatte diese Position für zehn Jahre inne.⁴³⁶

Zu seinen bekanntesten Schülern zählen neben Johann Bossard, Max Clarenbach (1880–1952), Heinrich Vogeler (1872–1942) und Ewald Mataré (1887–1965). Zwischen Kampf und Bossard ist ein spärlicher Briefwechsel im Bossard-Nachlass überliefert. Im November 1901 wurde Bossard – offenbar auf Vermittlung von Hermann Hirzel – in Kampfs Meisteratelier in Berlin eingeladen und wurde sein Meisterschüler.⁴³⁷ Drei Jahre später lobte Kampf seinen Schüler für ein Werk, bei dem es sich möglicherweise um die Mausoleumsgruppe handelte, und entschuldigte sich dafür, dass er Bossard noch nicht besucht habe.⁴³⁸ Als Bossard dem Ruf Richard Meyers nach Hamburg folgte, stellte Kampf – neben Direktorial-Assistent Aemil Fendler – ein Gutachten für seinen Meisterschüler aus. In dem Gutachten vom 11. November 1906 betonte Kampf, dass Bossard sich „durch hervorragende Begabung und großen Fleiß ausgezeichnet“ habe.⁴³⁹

Kampf selbst war seit 1886 auf allen bedeutenden Kunstausstellungen vertreten, erhielt zahlreiche Preise für seine Werke und prägte nach seinem Umzug von Düsseldorf nach Berlin das gesellschaftliche und künstlerische Leben der Hauptstadt mit. Um auf Ausstellungen mit seinen Gemälden aufzufallen, verfolgte er wie auch Fritz Mackensen eine Strategie, die sich mit dem Motto „Popularität durch Bildgröße“ umschreiben lässt.⁴⁴⁰ Seine oftmals monumentalen Bilder zeigten zudem Motive aus den Befreiungskriegen, die insbesondere dank des sich radikalierenden Nationalismus im Kaiserreich breite

⁴³⁵ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Andreas Schroyen, Arthur Kampf, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online; Andreas Schroyen, Arthur Kampf (1864-1950). Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Mit einem Werkkatalog, Teil 1: Textteil, Dissertation Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Juli 2022.

⁴³⁶ Andreas Schroyen, Arthur Kampf, Historienmaler des Wilhelminismus und des „Dritten Reichs“, Vortrag auf der Tagung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität in Kooperation mit der Stadt Bamberg, Bamberg, 22. Oktober 2022, S. 12-13.

⁴³⁷ H. Hirzel an J. Bossard, 19.11.1901, in: Kunststätte Bossard, AJB 019.

⁴³⁸ A. Kampf an J. Bossard, 5.5.1904, in: Kunststätte Bossard, AJB 153.

⁴³⁹ Arthur Kampf, Gutachten für Herrn J. Bossard, 11.11.1906, in: Kunststätte Bossard, AJB 271. Ob und wenn ja, inwieweit Kampf Bossard in seiner Kunst beeinflusste, wurde von Bewunderern Bossards immer wieder gestellt. Vgl. M. Keller an J. Bossard, Recklinghausen, 25.9.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁴⁴⁰ Schroyen, Arthur Kampf, S. 5.

Anerkennung und Bewunderung fanden. Außerdem erreichten seine Monumentalgemälde im Stil der Düsseldorfer Schule durch ihre mediale Verbreitung auf Postkarten, als Kunstdrucke und in Schulbüchern eine enorme Breitenwirkung und bildeten die Grundlage für Kampfs Ansehen.⁴⁴¹ Oftmals wurde er mit dem Maler Adolph Menzel (1815–1905) verglichen. Nach seiner Ernennung zum Präsidenten der Berliner Akademie der Künste im Jahr 1907, wurde Kampf mit großformatigen Wandgemälden im öffentlichen Raum in Berlin beauftragt.

Kampfs Bilder sprachen in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aber nicht nur national-konservative Kreise an. Auch er selbst fühlte sich zu diesen Kreisen hingezogen. So war er im Jahr 1907 einer der Erstunterzeichner des Aufrufs des Werdandi-Bundes. Nach dem Ausbruch des Kriegs unterzeichnete er im Oktober 1914 zusammen mit Hans Thoma und anderen Künstlern seiner Zeit das *Manifest der 93*.⁴⁴²

Waren viele seiner Gemälde im Ersten Weltkrieg noch propagandistisch eingesetzt worden, so fand seine akademisch-geprägte Malerei nach 1918 in Deutschland nur noch wenig Anklang. Seine oftmals von nationalistischer Symbolik durchdrungenen Werke wirkten in der Weimarer Republik anachronistisch. Nicht nur kritisierten ihn Vertreter der modernen Kunst, sondern er sah sich auch teils spöttischer Kritik in der Presse ausgesetzt. Dies führte dazu, dass Ausstellungen nur selten seine Werke präsentierten, und er seine Gemälde auch nicht mehr lukrativ verkaufen konnte. Der abrupte Bedeutungsverlust, seine finanziellen Probleme sowie seine nationalistische Weltanschauung ließen ihn immer mehr mit rechten Kreisen sympathisieren.⁴⁴³ Diese Annäherung blieb auch der nationalsozialistischen Bewegung nicht verborgen. So notierte Joseph Goebbels im September 1929 in sein Tagebuch:

„Abends auf der Geschäftsstelle Besprechung der geplanten n.s. Ausstellung. Prof. Kutschmann und Schweitzer waren auch da. [...] Prof. Kutschmann erzählte, daß die Professoren von der Akademie, vor allem Prof. Artur [sic!] Kampf, ganz bei uns sind. Das ist sehr erfreulich. Die Intelligenz kommt nun allmählich. Sorgen wir dafür, daß auch der Einbruch in den Marxismus weiter vorge-
trieben wird. Damit das Gegengewicht da ist.“⁴⁴⁴

Nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler trat Kampf am 1. Mai 1933 in die NSDAP ein (Mitgliedsnummer 3.020.058). Er versuchte sich sofort aktiv in den Dienst des neuen Regimes zu stellen und malte unter anderem für die Reichsdrucke ein Hitlerporträt. Im Juni 1933 gehörte er zu den Unterzeichnern der Erklärung „Die deutsche Kunst ist in Gefahr!“, die der im Frühjahr neugegründete Deutsche Künstlerbund am 12. Juni 1933 im *Völkischen Beobachter* veröffentlichte. Darin hieß es:

⁴⁴¹ Schroyen, Arthur Kampf, S. 7.

⁴⁴² Weitere Unterzeichner des Manifests waren Peter Behrens, Richard Dehmel, Max Klinger, Max Liebermann, Franz von Stuck, Hans Thoma und Wilhelm Trübner.

⁴⁴³ Schroyen, Arthur Kampf, S. 17.

⁴⁴⁴ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 5. September 1929, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 1/3: Juni 1928 - November 1929. Bearb. von Anne Munding. München: K. G. Saur, 2004. S. 319-20

„Die weitgehende Zersetzung der deutschen Kunst und gerade auch die Zersetzung in formaler Beziehung,“ so die Unterzeichner, „ließ weite Kreise des Nationalsozialismus vom Siege der Bewegung eine durchgreifende Reinigung der deutschen Kunst von den Erscheinungen der art- und kunstfremden Zersetzung erhoffen. Mit dem Siege der nationalsozialistischen Bewegung haben dann auch an vielen Orten Säuberungsaktionen eingesetzt, die in ihrer Berechtigung grundsätzlich zu bejahen sind. [...] Wenn aber dieses mannhafteste Wort Goerings schon heute in der Presse mißbraucht wird, um mit unerhörter Dreistigkeit dafür Stimmung zu machen, den ganzen Kreis, mit dem Cassirer und Flechtheim ihre Geschäfte gemacht haben und gerade formzersetzende Persönlichkeiten wie Nolde, Schmidt-Rottluff, Klee, Mies van der Rohe, nun als die eigentliche deutsche Kunst in den nationalsozialistischen Staat einzuschwärzen, so erhebt sich ernsthafter Widerspruch aller im organischen Sinn modernen und aus echtem deutschen Empfinden heraus schaffenden Künstler. [...] Der Deutsche Künstlerbund 1933 legt feierliche Verwahrung dagegen ein, daß die Leute, die die künstlerischen Schrittmacher der zersetzenden kommunistischen Revolution gewesen sind und dabei stärkste und nachdrückliche Förderung vom marxistischen Staat, dem Logen- und Judentum erfahren haben, nun sich dem deutschen Volk als die Vertreter seiner eigentlichen Kunst präsentieren wollen.“⁴⁴⁵

Deutlich warnte das Pamphlet vor den Versuchen, die moderne Kunst als „deutsche Kunst“ zu etablieren und unterstellte ihren Vertretern Teil einer jüdisch-kommunistischen Weltverschwörung zu sein. Damit nahmen die Unterzeichner explizit Bezug auf Segmente der nationalsozialistischen (Kultur-)Bewegung um Fritz Hippler (1909–2002), Otto Andreas Schreiber (1907–1978) und auch Joseph Goebbels, die an einen „nordischen Expressionismus“ als deutsche Kunstform glaubten.⁴⁴⁶ Im Sommer 1933 organisierten sie die Ausstellung „30 deutsche Künstler“ des Nationalsozialistischen Studentenbundes, bei der unter anderem Künstler wie Ernst Barlach (1870–1938), Erich Heckel (1883–1970), August Macke (1887–1914), Franz Marc (1880–1916), Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) ausgestellt waren.⁴⁴⁷

Ein Jahr später beschwerte sich Kampf abermals, dass der Expressionismus – die „marxistische Verfallskunst“ – noch nicht verboten worden sei. Hierfür machte er die Presse sowie Personen wie Nolde verantwortlich und vermutete hinter allen den internationalen „jüdische[n] Kunsthandel“.⁴⁴⁸

Kampf war indes für das NS-Regime weniger als ein aktiver Maler von Interesse. Dies zeigte sich vor allem daran, dass er während des „Dritten Reichs“ nur fünf Historien Gemälde malte, die erneut den Volkskampf in der Tradition der Befreiungskämpfe zum Thema hatten, dieses aber in die Zeit des Nationalsozialismus überführte. Eines davon war das monumentale Gemälde *Der 30. Januar 1933* (vgl. Abb. 7). Vielmehr sollte er als ein verdienter Altmeister der deutschen Kunst instrumentalisiert werden – und Kampf ließ sich in diesem Sinne auch willentlich und bewusst kulturpolitisch vereinnahmen. Zu seinem 70. Geburtstag erhielt er 1934 die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ und wurde

⁴⁴⁵ Zitiert nach Schroyen, Arthur Kampf (1864-1950), S. 495-496.

⁴⁴⁶ Vgl. Eckhart Gillen, Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als ‚deutscher Stil‘ 1933/34, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u. a. 2015, S. 203-229, hier S. 210.

⁴⁴⁷ Ruppert, Bildende Kunst, S. 33; Papenbrock / Saure (Hg.), Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, S. 61.

⁴⁴⁸ Zitiert nach Schroyen, Arthur Kampf (1864-1950), S. 497.

drei Jahre später zum Vorsitzenden der Abteilung der Bildenden Kunst der Preußischen Akademie der Künste ernannt. 1939 erhielt er den „Adlerschild des Deutschen Reiches“ mit der Inschrift „Dem Deutschen Maler“ und mehrere seiner Werke waren auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München zu sehen. Goebbels war von der „herrlichen Kollektivausstellung“ begeistert.⁴⁴⁹ Noch während des Krieges erhielt Kampf Auszeichnungen wie den „Mussolini-Preis“ (1942) und wurde 1944 von Hitler persönlich auf die Sonderliste der „Gottbegnadeten-Liste“ gesetzt.⁴⁵⁰ Ein enges Verhältnis pflegte Kampf auch zu Albert Speer, für dessen Protegé Cäsar Pinnau (1906–1988) er sich einsetzte. Speer gratulierte Kampf zu dessen 80. Geburtstag und war überzeugt, dass seine „hohe Kunst [...] in die deutschen Geistesgeschichte eingehen“⁴⁵¹ werde.

Nach 1945 verschwand Kampf aber aus der öffentlichen Wahrnehmung, und er widmete sich bis zu seinem Tod religiösen Themen und Porträts. Kampf schuf zu Lebzeiten ein umfangreiches malerisches, zeichnerisches und druckgrafisches Œuvre, das fast durchweg der Tradition der Düsseldorfer Schule verbunden blieb. Die kunstgeschichtliche Kampf-Forschung betont, dass seine Bedeutung als wilhelminischer Maler und Kulturpolitiker zu Gunsten einer übermäßigen Rezeption seines Wirkens während des „Dritten Reiches“ in Vergessenheit gerate.⁴⁵² Mag dies aus einer kunsthistorischen Sicht stimmen, so darf dies nicht zu einer Verharmlosung seiner aktiven Anbiederung an das „Dritte Reich“, seiner willentlichen Vereinnahmung durch das NS-Regime sowie seiner nationalistischen und antisemitischen Äußerungen, die teils bereits vor 1933 zu erkennen waren, führen.

⁴⁴⁹ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 14. Juli 1939, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7: Juli 1939 - März 1940. Bearb. von Elke Fröhlich. München: K. G. Saur, 1998. S. 42

⁴⁵⁰ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 4. September 1942, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil II: Diktate 1941-1945. Band 5: Juli - September 1942. Bearb. von Angela Stüber. München [u.a.]: K. G. Saur, 1995, S. 443-448; Klee, Kulturlexikon, S. 294.

⁴⁵¹ A. Speer an A. Kampf, 27.9.1944, in: BArch, R 3/1585, Blatt 42. Vgl. ebenso A. Speer an A. Kampf, 20.9.1941, in: R 3/1585, Blatt 40; A. Speer an A. Kampf, 16.10.1941, Blatt 41; A. Speer an A. Kampf, 18.1.1945, in: R 3/1585, Blatt 43.

⁴⁵² Zu dieser Interpretation vgl. die zitierten Arbeiten von Andreas Schroyen.

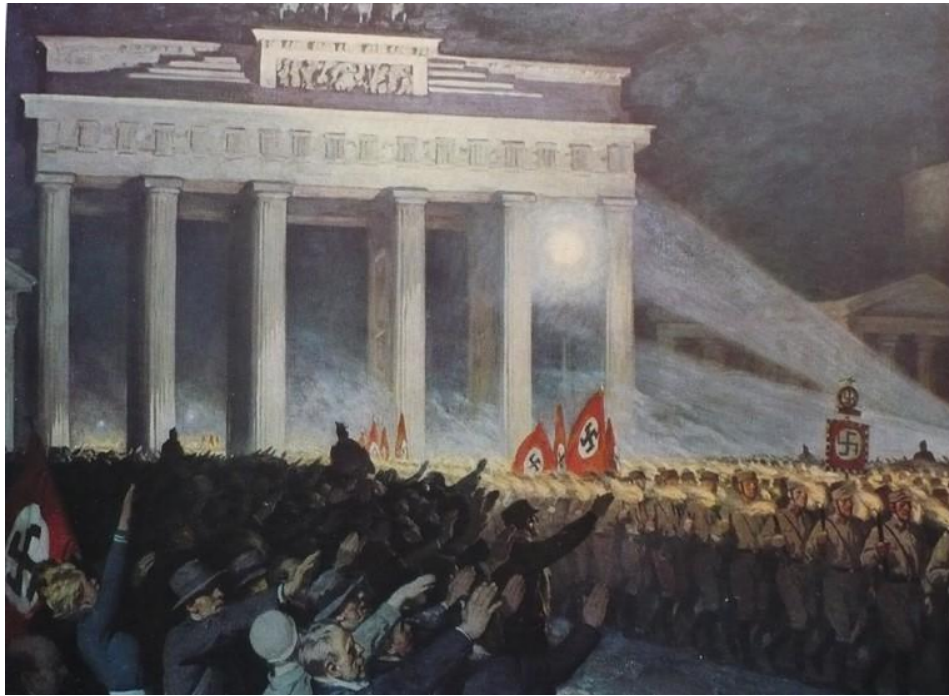


Abb. 7: Der 30. Januar 1933 (um 1937)

9. Mackensen, Fritz (1866–1953)



Fritz Mackensen wurde am 8. April 1866 in Greene geboren.⁴⁵³ Nachdem er das Herzogliche Gymnasium Holzminden besucht hatte, studierte er ab 1884 zusammen mit Otto Modersohn (1865–1943) und Fritz Overbeck (1869–1909) an der Düsseldorfer Kunstakademie. In den Jahren 1888 und 1889 besuchte er die Münchner Kunstakademie und belegte dort Kurse von Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) und Wilhelm von Diez (1839–1907).⁴⁵⁴

Bereits 1884 entdeckte Mackensen das Moordorf Worpswede mit seiner Landschaft und der bäuerlichen Bevölkerung für seine künstlerische Arbeit und verbrachte dort die Sommermonate. Auf dem Missionsfest im benachbarten Schlußdorf fand er damals auch das Motiv für sein Monumentalgemälde *Gottesdienst im Moor* (1885; vgl. Abb. 8). Es zeigt eine weite Landschaft und im Hintergrund eine Reihe reetgedeckter Hallenhäuser. Rechts befindet sich auf einer Kanzel der Pastor und vor ihm, in der Mitte des Gemäldes, steht und sitzt die Dorfgemeinde im Gebet vertieft. 1889 beziehungsweise 1893 zogen auch seine Studienfreunde Otto Modersohn und Fritz Overbeck nach Worpswede. Ihnen schlossen sich noch die Maler Hans am Ende (1864–1918) und Heinrich Vogeler an, der unter anderem bei Arthur Kampf in Düsseldorf studiert hatte.⁴⁵⁵ Es war die Geburtsstunde der Künstlerkolonie Worpswede, die auch von Johann und Jutta Bossard besucht wurde.⁴⁵⁶

Erstmals waren Arbeiten der Worpsweder Künstler in der Bremer Kunsthalle im Jahr 1895 zu bestaunen. Im selben Jahr nahm Mackensen gemeinsam mit den Künstlerkollegen aus Worpswede an der Münchner Jahresausstellung von Künstlern aller Nationen im Münchner Glaspalast teil. Sein Gemälde *Gottesdienst im Moor* wurde dort mit der „Goldmedaille 1. Klasse“ prämiert. Dies bedeutete nicht nur den Durchbruch für Mackensen, sondern begründete auch die Bekanntheit der Künstlerkolonie Worpswede. Nur ein Jahr später erhielt Mackensen auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin eine weitere Goldmedaille.⁴⁵⁷

Von 1895 bis 1904 lebte Mackensen ständig in der Künstlerkolonie. 1908 übernahm er eine Professur an der Kunsthochschule Weimar, deren Direktor er von 1910 bis 1916 wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg kehrte Mackensen wieder in die Künstlerkolonie Worpswede zurück, die er während seiner Zeit

⁴⁵³ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Axel Feuß, Fritz Mackensen, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁴⁵⁴ Kai Artinger, Die erste Generation der Worpsweder Maler und der Nationalsozialismus in: Arn Strohmeyer / Kai Artinger / Ferdinand Krogmann (Hg.), Landschaft, Licht und Niederdeutscher Mythos, Weimar 2000, S. 111-172, hier S. 131.

⁴⁵⁵ Zu Vogeler vgl. Schroyen, Arthur Kampf (1864-1950), S. 13.

⁴⁵⁶ Vgl. M. Schulz, Gespräch mit H. Wohlthat, 13.7.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁴⁵⁷ Artinger, Die erste Generation, S. 131-132.

in Weimar immer wieder besucht hatte. Für eine kurze Zeit trat Mackensen auch der Deutschen Demokratischen Partei bei, um sich wenig später publizistisch für den demokratiefeindlichen Stahlhelm – Bund der Frontsoldaten zu engagieren, dem er auch als Mitglied angehörte. In dieser Zeit verstärkten sich auch die politischen Meinungsverschiedenheiten zwischen Mackensen und Vogeler. Während sich Vogeler zu Beginn der 1920er Jahre dem Kommunismus zuwandte und später in die Sowjetunion emigrierte, vertrat Mackensen, der sich wie Modersohn auch intensiv mit Langbehns *Rembrandt als Erzieher* auseinandergesetzt hatte, zunehmend völkisches Gedankengut. Diese Weltanschauung, in der die Bauern vor allem als Erneuerer des „deutschen Volkes“ angesehen wurden, so Artinger, lasse sich auch in Mackensens Malerei – so auch bereits in seinem Bild *Gottesdienst im Moor* – nachweisen.⁴⁵⁸ Auch trat Mackensen dem völkisch gesinnten, antisemitischen Kampfbund für deutsche Kultur von Rosenberg bei, gründete eine Worpsweder Ortsgruppe des Kampfbundes für deutsche Kultur und erhielt für sein Werk und die Künstlerkolonie Worpswede großen Zuspruch von Paul Schultze-Naumburg.⁴⁵⁹

Nach Hitlers Machtübernahme wurde Mackensen von 1933 bis 1935 mit dem Aufbau und der Leitung der Nordischen Kunsthochschule in Bremen betraut, die der Bremer Senator für Bildungswesen Richard von Hoff (1880–1945) angeregt hatte.⁴⁶⁰ Auch wenn sich der Künstler offen zum Nationalsozialismus bekannte und sich bewusst vom NS-Regime einspannen ließ, so geriet er früh in einen persönlichen Konflikt mit der NS-Ideologie. Um seine kognitiv beeinträchtigte Tochter vor der Euthanasie zu retten, holte er diese 1934 aus einer Pflege- und Heilanstalt nach Worpswede. Ursächlich für seine Beurlaubung und letztendlich Entlassung in Bremen waren aber weniger ideologische Meinungsverschiedenheit als vielmehr interne Intrigen und Streitereien.⁴⁶¹ Dass Mackensen trotz der Euthanasiepolitik des NS-Regimes und seiner Entlassung die Nähe zum Regime suchte, zeigte sein Eintritt in die NSDAP am 1. Mai 1937 (Mitgliedsnummer 5.767.390).⁴⁶²

Mackensen war in der Zeit des Nationalsozialismus ein angesehener Künstler und war 1937 auf der ersten Großen Deutschen Kunstausstellung im Münchener Haus der Deutschen Kunst mit dem Gemälde *Gottesdienst im Moor* vertreten. Zudem erschuf er propagandistische Gemälde wie *Drei Generationen* (1938) oder *Reichsarbeitsdienst* (1939), das den „Zwangsarbeitsdienst zu einer nationalen

⁴⁵⁸ Artinger, *Die erste Generation*, S. 138-139.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 143-146 und S. 150; Klee, *Kulturlexikon*, S. 384; Menck, *Die falsch gestellte Weltenuhr*, S. 88.

In der deutschen Kunstszene gab es gegen Kriegsende Gerüchte über den Verbleib Vogelers. Um die Unterdrückung der alten „Vorkämpfer“ im NS hervorzuheben wurde erzählt, dass Vogeler Akademiedirektor in Moskau sei und es dort guthabe. Vogeler war aber bereits drei Jahre zuvor gestorben. Vgl. Fidus – Hugo Höppener, *Tagebuch*, Eintrag am 10. März 1945, S. 34.

⁴⁶⁰ Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 54.

⁴⁶¹ Artinger, *Die erste Generation*, S. 156-158.

⁴⁶² Sofagast Fritz Mackensen, <https://www.worpswede-museen.blog/sofagast-fritz-mackensen/> [21.1.2024]. Zur Künstlerkolonie Worpswede zur NS-Zeit vgl. auch Björn Herrmann / Katharina Groth (Hg.), *Mythos und Moderne – 125 Jahre Künstlerkolonie Worpswede*, Köln 2014.

Schule der deutschen Jugend beim Aufbau des neuen Reiches“⁴⁶³ stilisierte. 1941 erhielt er die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“. 1942 hielt er sich im Alter von 76 Jahren als Major der Propaganda-Ersatzabteilung im besetzten Nordfrankreich auf, wo er See- und Strandbilder malte. In der Endphase des Zweiten Weltkriegs wurde er im August 1944 von Adolf Hitler in die „Gottbegnadeten-Liste“ der wichtigsten Maler aufgenommen, was ihn vor einem weiteren Kriegseinsatz auch an der Heimatfront bewahrte.⁴⁶⁴

Während seines Entnazifizierungsverfahrens im Jahr 1947 erreichte es Fritz Mackensen, dass er in vollkommener Verkehrung der Tatsachen als vom NS-Regime schwer Verfolgter eingestuft wurde. Er habe beweisen können, so schrieb er im April 1947, dass er „gegen alle Übergriffe der Partei aktiv gekämpft habe“ und nur deshalb bereits im Jahr 1934 seine „Stellung als Direktor der Hochschule für bildende Kunst für den niedersächsischen Raum“ verloren habe.⁴⁶⁵ Als Folge sei er „ideell und materiell schwer geschädigt worden“ und habe sich dennoch, auch trotz der Gefahren für sein eigenes Wohl, stets für Nichtmitglieder der Partei eingesetzt. Mackensens Entnazifizierungsverfahren kann als ein weiteres hervorragendes Beispiel für die Verleugnung und Verklärung der eigenen Handlungen während des „Dritten Reichs“ angesehen werden. Nicht nur datierte Mackensen fälschlicherweise seinen Parteieintritt auf das Jahr 1938 zurück, sondern er verschwieg auch, dass er mit dem Aufbau der einzigen nationalsozialistischen Kunstakademie betraut worden war.⁴⁶⁶

Dass Mackensen bis zu seinem Tod am 12. Mai 1953 an seiner völkischen Weltanschauung festhielt, zeigte auch seine Rede zur Eröffnung der Worpsweder Kunstwoche 1949. Darin erhob er erneut, in rassistischen Kategorien denkend, die deutsche Kunst über die Kunst aller anderen Völker. Zudem betonte er, dass es – wie bereits bei der Gründung der Worpsweder Künstlerkolonie – immer noch die Aufgabe des Künstlers sei, die Heimatverbundenheit zu fördern und zu pflegen, um dadurch bei der Erziehung des deutschen Volkes mitzuhelfen.⁴⁶⁷ Dass diese Rede ohne Widerspruch so kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und den Schrecken des Holocausts gehalten werden konnte, belegt aber nicht nur die Kontinuität in Mackensens Weltbildern. Es zeigt vielmehr, dass Segmente der deutschen Bevölkerung diese Geisteshaltung nach wie vor teilten und die Verbrechen und die Schuld der Deutschen verdrängten. Auch die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Mackensen im Jahre 1952 durch Bundespräsident Theodor Heuss (1884–1963) ist hierfür ein Zeichen.⁴⁶⁸

⁴⁶³ Artinger, Die erste Generation, S. 161.

⁴⁶⁴ Klee, Kulturlexikon, S. 383.

⁴⁶⁵ Artinger, Die erste Generation, S. 167.

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 167-168. Vgl. ebenso Petropoulos, Artists under Hitler, S. 54.

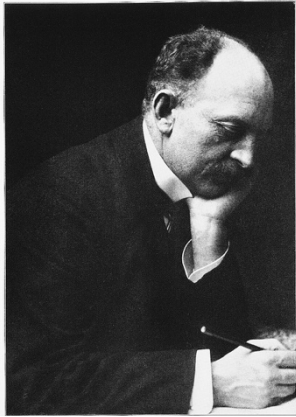
⁴⁶⁷ Artinger, Die erste Generation, S. 147.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 147 und S. 168



Abb. 8: Gottesdienst im Moor (1895)

10. Nolde, Emil (1867–1956)



Emil Nolde wurde am 7. August 1867 als Hans Emil Hansen in Nolde geboren.⁴⁶⁹ Von 1884 bis 1888 erhielt er eine Ausbildung zum Holzbildhauer und Zeichner und besuchte anschließend die Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Von 1892 bis 1897 arbeitete er als Lehrer für farbiges und ornamentales Zeichnen und Modellieren am Industrie- und Gewerbe-Museum in St. Gallen.⁴⁷⁰

1898 zog Nolde als freischaffender Maler nach München. Nachdem Franz von Stuck seine Bewerbung um einen Ausbildungsplatz an der Akademie der Bildenden Künste abgelehnt hatte, schrieb er sich an der Dachauer Malschule ein. Während sein Frühwerk noch stark von Arnold Böcklin beeinflusst wurde, entwickelte er auf Auslandsreisen nach Paris, Kopenhagen und Italien seinen eigenen expressionistischen Malstil, der durch intensive Farbigkeit herausstach.⁴⁷¹

1905 zog Nolde nach Berlin, wo er seinen Hauptwohnsitz einrichtete. Dort knüpfte er mit Hilfe seiner Frau, der Schauspielerin Ada Vilstrup (1879–1946), zahlreiche Kontakte in die Berliner Künstlerszene, organisierte Ausstellungen und Verkäufe. So schloss er unter anderem Bekanntschaft mit Max Liebermann, Julius Meier-Graefe, Paul Cassirer (1871–1926), James Ensor (1860–1949) und Edvard Munch (1863–1944). Von 1906 bis 1907 wurde er auf Einladung von Karl Schmidt-Rottluff Mitglied der Künstlergruppe Brücke, 1908 schloss er sich Liebermanns Berliner Secession an. Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit Liebermann wurde er aber bereits zwei Jahre später wieder ausgeschlossen. Daraufhin trat er der Neuen Secession um den Maler Max Pechstein (1881–1955) bei.

Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der Nolde „vom Deutschtum“ erfüllte, befand er sich gerade auf der Rückfahrt von einer Reise aus Neuguinea, die vom Reichskolonialamt organisiert worden war. Im Jahr 1919 wurde Nolde Mitglied des linken Arbeitsrats für Kunst, ohne sich aber politisch zu engagieren. Nach der Volksabstimmung über den deutsch-dänischen Grenzverlauf im Jahr 1920, bei der er sich enthielt, wurde sein damaliger Wohnort Utenwarf Teil Dänemarks. Auch wenn er sich nach wie vor als Deutscher sah, nahm er daraufhin die dänische Staatsbürgerschaft an. 1926 zog Nolde auf den drei Jahre zuvor erworbenen Hof Seebüll, wo er sein Wohnhaus und Atelier sowie eine Gartenanlage nach eigenen Plänen erbauen ließ.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Die folgende Darstellung basiert v. a. Felix Krämer, Emil Nolde, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online; Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung.

⁴⁷⁰ Petropoulos, Artists under Hitler, S. 156.

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² Ebenda, S. 156-157.

Während der Weimarer Republik festigte Nolde seinen Ruf als einer der wichtigsten zeitgenössischen deutschen Künstler. Zahlreiche Museen und Sammler erwarben seine Werke und im Berliner Kronprinzenpalais wurde durch den Direktor der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi (1876–1957) ein eigener Nolde-Saal eingerichtet. Anlässlich seines 60. Geburtstages fand 1927 in Dresden eine Ausstellung mit 460 seiner Arbeiten statt. Die Ausstellung wurde zudem noch in den Städten Hamburg, Kiel, Essen und Wiesbaden gezeigt.⁴⁷³

Noldes Erfolg wurde in völkisch-konservativen Kreisen teils mit Unverständnis und Verachtung kommentiert. Emil Hegg beschrieb Noldes Kunst in einem Brief an Bossard als „frech farbig, aber roh und ungeistig. Es passt“, so Hegg weiter, „in diese Zeit wie angemessen. Kein Wunder, dass er ‚zieht‘?“⁴⁷⁴ Bossard stellte resigniert fest, dass „Nolde und Konsorten“ ein „übles Kapitel“ seien, aber „das ist wohl die ‚zeitgemäße‘ Kunst.“⁴⁷⁵ Politisch schwankte Nolde in den 1920er Jahren zwischen den Extremen, was sein problematisches Verhältnis zur Demokratie unterstreicht. Mit Blick auf die Reichstagswahlen im Jahr 1928 kommentierte er, dass er sich – dürfte er wählen – nicht zwischen Nationalsozialisten und Kommunisten entscheiden könnte.⁴⁷⁶

1931 trat er der Preußischen Akademie der Künste bei und veröffentlichte den ersten Teil seiner Autobiografie, in der er für religiöse Toleranz und humanistische Ideale plädierte, aber auch die „Rassenunterschiede“ sowie die Überlegenheit der „nordischen“ über die „südlichen“ Völker, zu denen er auch die Juden zählte, betonte.⁴⁷⁷ Es mag auch an derartigen Äußerungen Noldes gelegen haben, dass in den frühen 1930ern völkische und nationalsozialistische Kreise um Hippler und Schreiber Noldes Kunst für sich reklamierten. So lobte ihn der Stahlhelm als einen „revolutionären Maler der Gegenwart“.⁴⁷⁸

Die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler sowie die nachfolgenden Ereignisse im Frühjahr 1933 begrüßte Nolde als eine schöne „Erhebung des deutschen Volkes“.⁴⁷⁹ Hitler bezeichnete er im November 1933 als „genialen Tatenmensch“, der „groß und edel in seinen Bestrebungen“ sei.⁴⁸⁰ Im Frühjahr 1933 stellte Nolde vergeblich einen Antrag zur Aufnahme in den Kampfbund für deutsche Kultur. Ein Jahr später trat er in die Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN) ein, die später mit anderen NS-Organisationen der Region zur Nationalsozialistischen Partei in Nordschleswig

⁴⁷³ Krämer, Emil Nolde.

⁴⁷⁴ E. Hegg an J. Bossard, 1.6.1922, in: Kunststätte Bossard, AJB 179. Vgl. ebenso E. Hegg an J. Bossard, 22.9.1922, in: Kunststätte Bossard, AJB 179. Hegg bezog sich auf eine Ausstellung von Nolde Bildern im Kunsthaus Zürich, die dort im Januar und Februar 1922 stattfand. Vgl. Kunsthaus Zürich (Hg.), Ausstellung. 12. Januar bis 5. Februar 1922. Katalog, Zürich 1922, S. 15-16.

⁴⁷⁵ J. Bossard an E. Hegg, 7.5.1922, in: Kunststätte Bossard, AJB 179.

⁴⁷⁶ Bei der Wahl verlor die NSDAP im Vergleich zur Wahl von 1924 0,4 Prozent und erreichte 2,6 Prozent. Die KPD konnte 1,7 Prozent dazu gewinnen und erlangte insgesamt 10,6 Prozent der Stimmen.

⁴⁷⁷ Uwe Danker, „Vorkämpfer des Deutschtums“ oder „entarteter Künstler“? Nachdenken über Emil Nolde in der NS-Zeit, in: Demokratische Geschichte, 14 (2001), S. 149–188, hier S. 158.

⁴⁷⁸ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 203.

⁴⁷⁹ Ebenda, S. 203.

⁴⁸⁰ Zitiert nach Petropoulos, Artists under Hitler, S. 159.

(NSDAPN) zusammengeführt wurde. Jedoch wurde diese niemals als offizieller Zweig der NSDAP anerkannt.⁴⁸¹ Nolde trat der RKbK bei und versuchte sich sofort als „Vorkämpfer“ des Nationalsozialismus zu profilieren. So denunzierte er Pechstein bei den Behörden fälschlicherweise als Jude und unterzeichnete im Jahr 1934 den „Aufruf der Kulturschaffenden“, in dem die Übertragung des Amtes des Reichspräsidenten auf Adolf Hitler gefordert wurde.⁴⁸² Noldes Anbiederung an das NS-Regime schlug sich auch in seinem künstlerischen Werk nieder: So malte er bis 1945 keine Gemälde mit religiösen oder exotischen Motiven mehr, sondern lediglich Landschafts- und Blumenbilder.⁴⁸³

Noldes Kunst war innerhalb der NS-Führungsriege stark umstritten. Während Graf Klaus Baudissin (1891–1961), der Direktor des Folkwang Museums sowie Goebbels Nolde schätzten und förderten, hegte Hitler eine starke Abneigung gegen sie. Auch Rosenberg verabscheute Noldes Schaffen und charakterisierte dessen Kunst abschätzig als „negroid, pietätlos, roh und bar jeder echten Formkraft“.⁴⁸⁴ Nolde sei ein „Kulturbolschewist“, der „von uns bekämpft“⁴⁸⁵ werden müsse. NS-Anhänger einer „deutschen Moderne“ wie Goebbels und Schreiber setzten sich dagegen für Nolde ein und organisierten im Sommer 1933 die bereits erwähnte Ausstellung expressionistischer Kunst in Berlin. Der Reichsführer SS Heinrich Himmler lud Nolde im November 1933 gar als Ehrengast zum Münchener Jubiläumsbankett des Hitler-Ludendorff-Putsches ein.⁴⁸⁶

Nachdem Goebbels um 1936/37 den Machtkampf um die Ausrichtung des NS-Kunststils verloren hatte, musste auch Nolde erkennen, dass seine Anbiederungsversuche nicht nur vergeblich waren, sondern seine Kunst von NS-Kulturfunktionären nun kategorisch abgelehnt wurde. Wolfgang Willrich, der wie bereits Paul Schultze-Naumburg in seinem Buch *Kunst und Rasse* den Expressionismus mit rassischer Degeneration gleichsetzte, schrieb über Nolde:

⁴⁸¹ Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 159.

⁴⁸² Der Aufruf wurde von 37 Kulturschaffenden unterschrieben, darunter Ernst Barlach, Hans Friedrich Blunck, Hugo Bruckmann, Gustav Frenssen, Wilhelm Furtwängler, Erich Heckel, Eugen Hönig, Georg Kolbe, Erwin Kolbenheyer, Ludwig Mies van der Rohe, Paul Schultze-Naumburg, Richards Strauss und Joseph Thorak. Vgl. Aufruf der Kulturschaffenden, in: *Völkischer Beobachter* vom 18. August 1934.

Dieser Aufruf führte im Nachhinein zu Meinungsverschiedenheiten innerhalb des NS-Regimes. Es wurde kritisiert, dass Künstler zur Unterschrift aufgerufen worden waren, die als „kulturverderbend“ bekämpft werden müssten. Es scheint, dass mit diesem Aufruf vor allem Joseph Goebbels versuchte, sich innerhalb der NS-Kulturszene zu positionieren und den Expressionismus als deutsche und dem NS gewogene Kunst zu etablieren. Vgl. hierzu Brief A. Rosenberg an P. Bouhler, 25.1.1935, in: *BArch, NS 8/208*, Blatt 1969-72; Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 148 und S. 160

⁴⁸³ Bernhard Fulda, „Hinter jedem Busch lauert Verkenning und Neid.“ Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln Weimar Wien 2015, S. 261-285, hier S. 264.

⁴⁸⁴ Zitiert nach Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 204. Vgl. ebenso Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 165.

⁴⁸⁵ Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 204.

⁴⁸⁶ Vgl. Kater, *Culture in Nazi Germany*, S. 36; Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 162; Ruppert, *Bildende Kunst*. S. 32-3; Templin, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung*, S. 204.

„Nolde mag politisch und in seiner Lebenshaltung dem Bolschewismus fernstehen, sein Schaffen und seine Phantasie ist krank und deshalb für deutsche Kunst ebenso ungeeignet wie sie für den Kunstbolschewismus der Golz, Schmidt, Biermann und Genossen brauchbar war.“⁴⁸⁷

In der Folge sah sich Nolde der Zensur und Repression seitens des Regimes ausgesetzt. 1937 wurden über 1.000 seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland entfernt, mehr als von jedem anderen Künstler.⁴⁸⁸ In der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München wurden 33 seiner Gemälde sowie zahlreiche Skizzen gezeigt. Nolde wandte sich direkt an Goebbels, um zumindest die Rückgabe derjenigen Werke zu erreichen, die sich aus seinem Privatbesitz als Leihgaben in Museen befanden. Die Beschlagnahmung, so schrieb er an den Propagandaminister, habe er als besondere Härte empfunden, „weil ich vor Beginn der nationalsozialistischen Bewegung als fast einziger deutscher Künstler in offenem Kampf gegen die Überfremdung der deutschen Kunst, gegen das unsaubere Kunsthändler-tum und gegen die Machenschaften der Liebermann- und Cassiererzeit [sic!] gekämpft habe, ein Kampf gegen eine große Übermacht, der mir jahrzehntelange materielle Not und Nachteile brachte.“⁴⁸⁹ Während er seine Erfolge und seinen Ruhm, die er während der Weimarer Republik genossen hatte, verleugnete, betonte er, dass seine Kunst „deutsch, stark, herb und innig“⁴⁹⁰ sei und er sich immer für die NS-Bewegung und das Deutschtum engagiert habe. Seine Eingabe bei Goebbels war letztlich erfolgreich.

Im Dezember 1938 warf die NS-Presse Nolde vor, Teil einer jüdischen Verschwörung gegen das deutsche Volk zu sein. Der Beschuldigte wehrte er sich in einem vor antisemitischen Stereotypen tiefenden Schreiben an den Reichspressechef Otto Dietrich (1897–1952). Unter anderem sprach er von einem „jüdischen Weltbeherrschungstrieb“ und stellte sich als Opfer „der ganzen jüdischen Presse“ dar.⁴⁹¹ 1941 wurde Nolde aus der RKbK ausgeschlossen, was mit einem Ausstellungs- und Verkaufsverbot einherging sowie der Beschlagnahmung weiterer Werke. Es wurde ihm zudem jede berufliche Betätigung untersagt.⁴⁹² Über Händler und Bewunderer wie Günther Franke (1900–1976) und Hildebrand Gurlitt (1895–1956) konnte Nolde dennoch einige Gemälde verkaufen und bezog Malutensilien. Sein Versuch 1942, eine Lockerung des Berufsverbots zu erreichen, schlug jedoch fehl. Dennoch malte er weiter, wobei seine Werke fast ausschließlich ohne politische Bezüge auskamen. Bis 1945 gestaltete Nolde über 1.300 kleinformatige Aquarelle, die er selbst als „Ungemalte Bilder“ bezeichnete und die nach

⁴⁸⁷ Willrich, Säuberung des Kunsttempels, S. 135.

⁴⁸⁸ Petropoulos, Artists under Hitler, S. 157.

⁴⁸⁹ E. Nolde an J. Goebbels, Seebüll, 12.7.1937, in: BArch, R 55/21014, Blatt 66.

⁴⁹⁰ Ebenda.

⁴⁹¹ Zitiert nach Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 204.

⁴⁹² Petropoulos, Artists under Hitler, S. 169.

dem Zweiten Weltkrieg dazu beitragen, die Legende eines Malverbots glaubhaft zu machen (vgl. Abb. 9).⁴⁹³

1944 wurde seine Berliner Wohnung bei einem Bombenangriff zerstört. Seine Kunstsammlung mit Werken unter anderem von Paul Klee und Lyonel Feininger (1871–1956) verbrannte. Auch etliche seiner eigenen Arbeiten wurden zerstört, darunter fast die komplette Druckgrafik. Das Kriegsende erlebte Nolde selbst in Seebüll. Zwischen 1945 und 1955 malte er noch über 100 Gemälde und unzählige Aquarelle. Anlässlich seines 80. Geburtstags gab es mehrere Ausstellungen in Berlin, Hamburg, Kiel und Lübeck. Nach dem Krieg erhielt Nolde zahlreiche Ehrungen. Hierzu gehörten unter anderem die „Stephan-Lochner-Medaille“ der Stadt Köln (1949), der Preis der XXV. Biennale Venedig für das grafische Werk (1950), und der Orden „Pour le Mérite in der Friedensklasse“ (1952). Noldes Werke waren zudem auf den ersten drei *documenta*-Ausstellungen (1955, 1959 und 1964) zu sehen.⁴⁹⁴

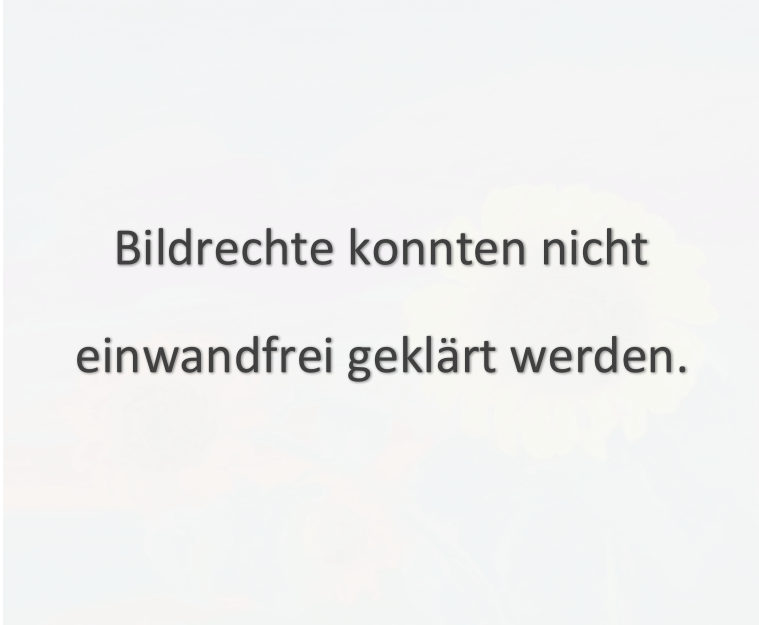
Nolde verstarb am 13. April 1956 in Seebüll. Nach seinem Tod wurde, wie dies bereits 1934 testamentarisch festgehalten worden war, sein Wohnhaus mit dem Bildersaal und der Garten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Seebüll entwickelte sich zu einer wahren Pilgerstätte für Nolde-Enthusiasten. Der Künstler und sein Werk erlebten eine enorme Wertschätzung und bis in das 21. Jahrhundert galt er als Inbegriff des verfolgten Künstlers. Zum Erfolg und zur Etablierung dieses Narrativs des verfolgten Künstlers trug auch der Schriftsteller Siegfried Lenz (1926–2014) mit seinem Roman *Deutschstunde* (1968) bei, der einen von Malverbot und Gestapo-Überwachung drangsalierten Maler schilderte, für den Nolde als Vorbild diente. Neuere Forschungen zeigen wie Nolde „erklärter Anhänger und verfolgtes Opfer des Nationalsozialismus zugleich“⁴⁹⁵ war. Seit 1911 vertrat er rassistische und antisemitische Vorstellungen, die er in seiner Autobiografie – insbesondere im zweiten Band, der 1934 erschien – öffentlich verbreitete und die nicht verharmlost werden dürfen.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Bernhard Fulda / Aya Soika, Emil Nolde im Nationalsozialismus: eine kurze Übersicht der neuen Forschungsergebnisse, <https://www.nolde-stiftung.de/der-kuenstler-im-nationalsozialismus/> [24.2.2024].

⁴⁹⁴ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 205-6.

⁴⁹⁵ Danker, „Vorkämpfer des Deutschtums“, S. 150.

⁴⁹⁶ Petropoulos, Artists under Hitler, S. 161. Zu neuen Forschungen vgl. Christian Ring (Hg.), Emil Nolde in seiner Zeit im Nationalsozialismus. Tagungsband zum Symposium veranstaltet von der Stiftung Seebüll Ada und Nolde in Kooperation mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, München 2020; <https://www.gerda-henkel-stiftung.de/emilnolde> [21.1.2024]; <https://www.nolde-stiftung.de/der-kuenstler-im-nationalsozialismus/> [24.2.2024].



Bildrechte konnten nicht
einwandfrei geklärt werden.

Abb. 9: Sonnenblumen im Abendlicht (1943)

10. Schultze-Naumburg, Paul (1869–1949)



Geboren am 10. Juni 1869 in Almrich bei Naumburg studierte der Sohn des Porträtmalers und Schadow-Schülers Gustav Adolf Schultze (1825–1897) zunächst in Karlsruhe Malerei, bevor er sich der Kunstgewerbe-Bewegung und schließlich der Architektur zuwandte.⁴⁹⁷ 1893 zog er nach München und vier Jahre später nach Berlin. In beiden Städten wurde er Mitglied der dortigen Secession.

1901 erhielt er seinen ersten Lehrauftrag an der Weimarer Kunstschule wo er die Kleiderreform und die Kunsterziehung förderte. 1904 gründete er zusammen mit dem Naturschützer und Musiker Ernst Rudorff (1840–1916) den Deutschen Bund Heimatschutz, dem er bis 1913 vorstand. 1907 war er zudem Gründungsmitglied des Werdandi-Bundes und des Deutschen Werkbunds und erhielt in dieser Zeit zahlreiche Bauaufträge für Guts- und Herrenhäuser und Schlösser (vgl. Abb. 10). Bereits vor dem Ersten Weltkrieg lassen sich neben seiner Mitgliedschaft im Werdandi-Bund weitere Kontakte zur völkisch-konservativen Kulturszene erkennen. So unterschrieb Schultze-Naumburg im Jahr 1911 das Pamphlet von Carl Vinnen gegen die internationale Künstleravantgarde. Die „moderne Bewegung“, so rechtfertigte er seine Unterschrift, „sei in einer Sackgasse“ und befinde sich in einem „krankhaften Zustand“.⁴⁹⁸ Darüber hinaus schrieb er für die Zeitschrift *Kunstwart* von Ferdinand Avenarius. In seinen darin veröffentlichten *Kulturarbeiten* verlieh er seiner Industrie-, Kapitalismus- und Zivilisationskritik Ausdruck. Sie machten Schultze-Naumburg in ganz Deutschland bekannt, so dass er sie mehrfach überarbeitete und fortschrieb und schließlich in Buchform veröffentlichte.⁴⁹⁹

Während des Ersten Weltkriegs kann bei Schultze-Naumburg eine zunehmende Radikalisierung seines konservativen Kulturpessimismus festgestellt werden. Er ging in deutliche Distanz zur Moderne und trat aus Protest gegen die Vertreter des „Neuen Bauens“ 1927 aus dem Werkbund aus. Ein Jahr später gründete er zusammen mit den Architekten German Bestelmeyer (1874–1942), Paul Bonatz (1877–1956) und Paul Schmitthenner (1884–1972) die konservative Architektengruppe Der Block, die sich explizit gegen die 1926 gegründete Gruppe Der Ring richtete.⁵⁰⁰ Der Block stand der Heimatschutzbewegung nahe und propagierte eine konservativere Ästhetik, in der sowohl handwerkliche als auch regionale Traditionen verarbeitet werden sollten. In der zweiten Hälfte der 1920er und frühen 1930er

⁴⁹⁷ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Simon Morgenthaler, Paul Schultze-Naumburg, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁴⁹⁸ P. Schultze-Naumburg, in: Vinnen, Protest, S. 48 und S. 50.

⁴⁹⁹ Hein, Völkische Kunstkritik, S. 618; Ralf-Peter Pinkwart, Paul Schultze-Naumburg. Konservatismus in Persönlichkeit, Überzeugung und baulichem Werk in: Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel (Hg.), Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg, Heidelberg 2018, S. 83-95, hier S. 84; Necker, Konstantin Gutschow, S. 38.

⁵⁰⁰ Baumann, Wortgefechte, S. 54-5; Saehrendt, Kunst im Kreuzfeuer, S. 57.

Jahren avancierte Schultze-Naumburg zu einem Wortführer der rechtsextremen Kulturkritik. Sein Wohnsitz in Saaleck bei Bad Kösen, wo er 1902 sein eigenes Wohnhaus errichtet hatte, wurde zu einem Treffpunkt nationalkonservativer und völkischer Künstler, Literaten und Politiker. Unter anderem besuchten ihn Joseph Goebbels, Wilhelm Frick und Walther Darré.⁵⁰¹ Es mag Zufall gewesen sein oder Zeichen der Bedeutung und Anziehungskraft Saalecks für die republikfeindlichen Kreise in Deutschland, dass der völkische Schriftsteller Hans Wilhelm Stein (1875–1944) die dortige Burg pachtete. Dort fanden die beiden Mitglieder der rechtsterroristischen Organisation Consul, Hermann Fischer (1890–1922) und Erwin Kern (1898–1922) Unterschlupf, nachdem sie im Jahr 1922 Walther Rathenau (1867–1922) ermordet hatten. Beim Versuch der Verhaftung starben beide in der Burg.⁵⁰²

In dieser Zeit rückten deutschnationale und völkisch-rassentheoretische Aspekte ins Zentrum von Schultze-Naumburgs Schriften, die er mit Betrachtungen zu Kunst und Architektur verband. Beeinflusst wurde er durch die Schriften Houston Stewart Chamberlains, die er über den befreundeten Verleger Hugo Bruckmann bekam, sowie durch die Theorien Walter Darrés und Hans Günthers. Schultze-Naumburg propagierte einen aristokratischen Rassismus, der von der „Entartung des Volkskörpers“ ausging und eugenisches Gedankengut vertrat, was letztlich in seiner Forderung nach einer „blut- und rassegebundenen“ Kunst gipfelt, wie er dies in seinen Büchern *Kunst und Rasse* (1928) und *Kunst aus Blut und Boden* (1934) formulierte.

In *Kunst und Rasse* stellte er Abbildungen vorwiegend expressionistischer Kunstwerke Fotografien von Menschen mit Behinderungen gegenüber, um sie als „entartet“ zu diffamieren. Er bediente sich dabei eines Darstellungsprinzips, das die Propagandaexposition zur „Entarteten Kunst“ von 1937 vorwegnahm. In seinem Buch erklärte er, „dass das klassische griechische Menschenideal eigentlich am Phänotypus des Germanen orientiert gewesen wäre. Die im Kunstwerk in Erscheinung tretende Formauffassung leitete er gar aus der Anatomie des Produzenten selber ab, woraus folgt, dass ein kleinwüchsiger, südlicher oder slawischer Typ als Künstler niemals dem Ideal des Nordischen gerecht werden könne“⁵⁰³ Auch in seiner privaten Korrespondenz vertrat er diese Ansichten. So schrieb er an Fidus im Jahr 1926: „Der Expressionismus ist nicht allein eine vorübergehende Mode, sondern er ist in der Tat der Ausdruck einer uns gänzlich fremden Rasse, die unsere Kultur hassen. Die Lösung führt nur über rassenhygienische Wege.“⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Vgl. Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 11. Juni 1930, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/1: Dezember 1929 - Mai 1931. Bearb. von Anne Munding. München: K. G. Saur, 2005. S. 175.

⁵⁰² Hof, *Geschichte des Terrorismus*, S. 109-119; Martin Sabrow, *Der Rathenau-Mord und die deutsche Gegenrevolution*, Göttingen 2022, S. 133-140.

⁵⁰³ Hein, *Völkische Kunstkritik*, S. 627.

⁵⁰⁴ P. Schultze-Naumburg an Fidus, 11.1.1926, in: ADJB, N. 38, Nr. 169.

Als eines der prominentesten (Gründungs-)Mitglieder des Kampfbundes für deutsche Kultur übte Schultze-Naumburg auch eine vielbeachtete Vortragstätigkeit aus, die ab 1931 unter dem Titel „Kampf um die Kunst“ in einer Art Vortragstournee in Deutschland gipfelte. Neben seinem rassistischen Verständnis der Kunst prangerte er auch eine angebliche Zensur des diktatorischen „bolschewistischen Kulturbetriebs“⁵⁰⁵ an. 1931 übernahm er innerhalb des Kampfbundes die Leitung der Abteilung Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure. 1930 trat Schultze-Naumburg in die NSDAP ein und wurde auf Betreiben Fricks, Staatsminister für Inneres und Volksbildung in Thüringen, zum Direktor der Weimarer Bauhochschule ernannt. Unter seiner Leitung, die nach einer kurzen Unterbrechung bis 1940 fort dauerte, wurde die Hochschule nach streng nationalsozialistischen Vorgaben umstrukturiert. Dies hatte nicht nur eine Änderung der Ausbildungsinhalte zur Folge, sondern auch fast der gesamte Lehrkörper wurde ausgewechselt. 1932 saß er für die NSDAP auch im Reichstag.⁵⁰⁶

Angesichts seiner frühen Verdienste für die nationalsozialistische Bewegung, seiner aktiven Mitgliedschaft im Kampfbund, seiner rassistischen und antikommunistischen Weltanschauung und seines rassistisch definierten Architekturverständnisses schien einer großen Karriere im „Dritten Reich“ nichts im Wege zu stehen. Zumal er in Wilhelm Frick, einem engen Vertrauten Rosenbergs in Kunstfragen, einen wichtigen Fürsprecher hatte.⁵⁰⁷ Jedoch war er bei einigen Persönlichkeiten des NS-Regimes wie Goebbels aufgrund seiner restriktiven Einstellung nicht gelitten. Goebbels bezeichnete Schultze-Naumburg als „dummen Verleumdeten“ und als „widerlich“.⁵⁰⁸ Grund hierfür mag auch gewesen sein, dass Schultze-Naumburg sich versuchte, intensiv in die NS-Kulturpolitik einzumischen. Ferner kam es im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der Innenräume des Nürnberger Opernhauses im Jahr 1935, die von Schultze-Naumburg durchgeführt wurde, zu einem Zerwürfnis mit Hitler. Schultze-Naumburg, so schrieb Goebbels in sein Tagebuch, habe „den ganzen Umbau verkorkst“.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Saehrendt, *Kunst im Kreuzfeuer*, S. 59.

⁵⁰⁶ Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel, *Forschen über Paul Schultze-Naumburg. Eine Einführung*, in: Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel (Hg.), *Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg*, Heidelberg 2018, S. 11-14, hier S. 12.

⁵⁰⁷ Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 24.

⁵⁰⁸ Vgl. Joseph Goebbels, *Tagebucheintrag vom 27. März 1932*, in: Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/2: Juni 1931 - September 1932*. Bearb. von Angela Hermann. München 2004. S. 249; Joseph Goebbels, *Tagebucheintrag vom 12. Dezember 1933*, in: Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/3: Oktober 1932 - März 1934*. Bearb. von Angela Hermann. München 2006. S. 335.

⁵⁰⁹ Joseph Goebbels, *Tagebucheinträge vom 19. August 1935 und 6. September 1935*, in: Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 3/1: April 1934 - Februar 1936*. Bearb. von Angela Hermann, Hartmut Mehringer, Anne Munding und Jana Richter. München 2005. S. 278-279 und S. 287-288.

Zwar erhielt Schultze-Naumburg 1939 die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“, wurde in der NS-Presse als „Vorkämpfer“ gefeiert und führte noch bis 1940 die Hochschule in Weimar, aber weitere größere Staatsaufträge oder Ehren blieben ihm zunächst verwehrt.⁵¹⁰ Aufgrund seiner zunehmenden Isolation in der NS-Kulturpolitik, hielt sich Schultze-Naumburg mit Unterbrechungen zwischen 1940 bis 1942 für insgesamt zwölf Monate in Italien auf, um dort ein Buch zu verfassen. Erst 1944 wurde er noch zum Ehrenbürger von Weimar und Jena ernannt, erhielt den „Adlerschild des Deutschen Reiches“ mit der Inschrift „Dem deutschen Baumeister“ und wurde in die „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen.⁵¹¹

Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Schultze-Naumburgs Besitz von den sowjetischen Besatzungsbehörden beschlagnahmt und er enteignet. Vier Jahre später verstarb er am 19. Mai 1949 in Jena und wurde in Weimar begraben.



Abb. 10: Schloss Cecilienhof (1913–1917)

⁵¹⁰ Vgl. hierzu Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes. Regesten, Band 1. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Hildegard von Kotze, Gerhard Weiher, Ingo Arndt und Carla Mojto. München 1983, S. 507; Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes. Regesten, Band 1. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Hildegard von Kotze, Gerhard Weiher, Ingo Arndt und Carla Mojto. München 1983. S. 548. Zur Presse vgl. Kölner Zeitung vom 12.6.1939 sowie der Völkischer Beobachter vom 6.9.1939, in: BArch, NS 15/230, Blatt 63-4.

⁵¹¹ Klee, Kulturlexikon, S. 554.

11. Schulze-Sölde, Max (1887–1967)



Max Schulze-Sölde wurde am 25. Januar 1887 in Dortmund als Sohn eines Generalstaatsanwaltes geboren.⁵¹² Nachdem er sich zunächst auf Wunsch seines Vaters für ein Jurastudium einschrieb, wechselte er 1910 an die Kunstakademie in Düsseldorf, um dort für drei Jahre Malerei zu studieren. 1914 zog es ihn für sein Studium nach England, in die Niederlande und nach Frankreich. Förderung erhielt er in diesen Jahren durch Alfred Flechtheim (1878–1937) und Karl Ernst Osthaus (1874–1921), der ihm unter anderem ein Atelier zur Verfügung stellte und ihn mit Christian Rohlf (1849–1938), Eberhard Viegener (1890–1967) und dem Worpssweder Heinrich Vogeler bekannt machte. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, befand sich Schulze-Sölde in Frankreich und wurde sofort inhaftiert. Über vier Jahre war er als Zivilgefangener auf Korsika interniert.⁵¹³

Unmittelbar nach Kriegsende war Schulze-Sölde zunächst als avantgardistischer Maler erfolgreich. 1920 lebte er zusammen mit dem Schriftsteller Hugo Hertwig (1891–1959) in der Nähe von Kleve auf dem Lindenhof, den er im expressionistischen Stil ausmalte. Hertwig überzeugte ihn in der Ansicht, dass zur Rettung Deutschlands eine neue, antikapitalistische Gesellschaft mit bäuerlichen Wurzeln aufgebaut werden müsse. Ihr landwirtschaftliches, utopisches Kommunenmodell auf dem Lindenhof, das von sozialistischen Siedlungsidealen eines Gustav Landauers geprägt war, scheitert jedoch nach kurzer Zeit. Bestehen blieben indes Schulze-Söldes agrarromantische Vorstellungen, nach denen die Erneuerung des deutschen Volkes nur durch eine Rückbesinnung auf die ländliche Welt und den Bauernstand möglich wäre.⁵¹⁴

In der Folge wandte sich Schulze-Sölde enttäuscht vom Kommunismus ab und der reformpädagogischen Erziehung sowie dem Urchristentum zu, das für ihn zur einzigen tragfähigen Grundlage zur Reformierung der Gesellschaft wurde. Er schloss sich der christrevolutionären Bewegung des Psychiaters und Reformarztes Karl Strünckmann (1872–1953) an und vermehrte als deren Jugendführer „Johannes der Jugend“ die Zahl der sogenannten Inflationheiligen – selbsternannte Propheten, die das Volk „vom Kapitalismus und der Misere der Nachkriegszeit“ erlösen wollten.⁵¹⁵ Anfang der 1930er Jahre versuchte er die proletarische Jugend unter seiner Führung zu sammeln:

⁵¹² Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Sven-Wieland Staps, Max Schulze-Sölde, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁵¹³ Vgl. Max Schulze-Sölde, <https://www.kunsthandel-henneken.de/Max-Schulze-Soelde-1> [21.2.2024]; Klaus Kösters, Max Schulze-Sölde (1887–1967), in: Klaus Kösters (Hg.), Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012, S. 183-192, hier S. 183-184; Ulrich Löer, Der Maler Max Schulze-Sölde 1887–1967. Repräsentant der Weimarer Republik in Rede und Schrift, in: Margarete-Anne Löer / Ulrich Löer (Hg.), Max Schulze-Sölde. 1887–1967. Ein Mensch seiner Zeit, Soest 2012, S. 97-117, hier S. 97.

⁵¹⁴ Kösters, Max Schulze-Sölde, S. 184.

⁵¹⁵ Ebenda, S. 184-185. Vgl. ebenso Löer, Der Maler Max Schulze-Sölde, S. 112.

„Ich behaupte, einer von denen zu sein, die Gott dazu ausersehen hat, den Menschen die ewigen Gesetze wieder zu verkünden, ... ich behaupte, die Stelle zu kennen, an der Satan verwundbar ist, ich behaupte, den Schlüssel zu haben, der uns das Paradies öffnet.“⁵¹⁶

Seine Kritik an Modernisierung, Industrialisierung und Technologisierung schlug sich auch in seiner Malerei nieder, die ab 1924 stark vom Stil der Neuen Sachlichkeit bestimmt war (vgl. Abb. 11). Seine Darstellung von Industrie und Urbanisierung verkörperten Bedrohung und Irrationalität während er das von Hektik und Maschinen unberührte Landleben in seinen Gemälden idealisierte und zu „einer realitätsfernen Idylle“ stilisierte.⁵¹⁷

Ab 1927 vertrat er zunehmend auch völkisch-rechtsextreme Positionen und suchte den Kontakt zu Personen der bündischen Artamanenbewegung wie dem Verleger Erich Röth, dem linken Flügel der Nationalsozialisten um die Brüder Strasser sowie zur nationalbolschewistischen Gruppe um Ernst Niekisch (1889–1967). In Röths Zeitschrift *Die Kommenden. Überbündische Wochenschrift der deutschen Jugend* erschien von September 1929 bis November 1930 auch die Autobiografie von Schulze-Sölde, mit der er seinen missionarischen Führungsanspruch untermauern wollte.⁵¹⁸ Im April 1930 veranstaltete er die „Religiöse Woche“ in Hildburghausen, an der unter anderem der Dadaist Johannes Baader (1875–1955) sowie der Inflationsheilige und Diefenbachschüler Gustav Gräser teilnahmen. Diese sollte der „Gründung einer religiös-völkischen Sammlungsbewegung zur Vorbereitung einer ‚inneren‘ nationalen Revolution dienen.“⁵¹⁹ Im seinem Größenwahn sprach er davon, „die Hitlers“ und „Thälmanns“ abzulösen und als neuer „Christus“ die deutsche Jugend zu neuer Größe zu führen.⁵²⁰ In diesen Jahren suchte er nicht nur den Kontakt zu reformerisch-völkischen Siedlungsgemeinschaften – 1931 trat er der Obstbausiedlung Eden bei und quartierte sich in der Siedlung Grünhorst ein – sondern er beabsichtigte auch selbst, wieder eine ländliche Siedlungskommune bei Berlin zu gründen.⁵²¹

Seine Versuche, die höchst divergenten Gruppen und Einzelvertreter hinter seiner Person zu einen, stießen bei anderen völkischen Künstlern auf Kritik. Fidus warf ihm vor wie ein „abgestandener Professor“ zu agieren und dabei sich schlechter zu verhalten als „der Jude“. Denn, so Fidus, weiter handle er im Wissen, dass er falsch liege, während „der Jude“ seine Verfehlung nicht erkenne.⁵²² Schulze-Sölde ließ sich von dieser Kritik in seinen Plänen jedoch nicht beirren. Letztlich gelang es ihm aber nicht, seine

⁵¹⁶ Zitiert nach Max Schulze-Sölde, <https://www.kunsthandel-henneken.de/Max-Schulze-Soelde-1> [21.2.2024].

⁵¹⁷ Max Schulze-Sölde, <https://www.kunsthandel-henneken.de/Max-Schulze-Soelde-1> [21.2.2024]; Biografie. Ein Mensch seiner Zeit. Der Maler Max Schulze-Sölde (1887-1967), Retrospektive, <http://www.schulze-soelde.de/schulze-soelde/biografie-titel1.html> [21.2.2024]; Kösters, Max Schulze-Sölde, S. 184 und S. 186.

⁵¹⁸ Löer, Der Maler Max Schulze-Sölde, S. 107. Zur Zeitschrift vgl. Stefan Breuer, *Die Kommenden: Eine Zeitschrift der Bündischen Jugend 1926-1933*, Schwalbach 2010.

⁵¹⁹ Max Schulze-Sölde, <https://www.kunsthandel-henneken.de/Max-Schulze-Soelde-1> [21.2.2024]. Der Aufruf findet sich in ADJB, N. 38, Nr. 211.

⁵²⁰ Kösters, Max Schulze-Sölde, S. 187.

⁵²¹ Caroline Theresia Real, *Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde (1887–1967)*, Diss. Westfälische Wilhelm-Universität zu Münster, 2005, S. 18; Löer, Der Maler Max Schulze-Sölde, S. 109.

⁵²² Fidus an M. Schulze-Sölde, 5.6.1930, in: Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus, BG-FA 1193.

Ideen einer religiösen Sammlungsbewegung unter seiner Leitung zu etablieren.⁵²³ Der *Völkische Beobachter* kommentierte sein Scheitern wiederum folgendermaßen: „Verquickung von Religion und Politik ist immer mißlich. Und zwar zum Schaden der Religion. Das dürfte Herr Schulze-Sölde sehr bald erfahren – wenn er sich nicht noch rechtzeitig umstellt!“⁵²⁴

Nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler beendete Schulze-Sölde seine politischen und religiösen Aktivitäten. Diese Abkehr schlug sich erneut in seinen Bildern nieder, in denen er sich nun vermehrt den Landschaften und der Natur widmete. Vor allem die Darstellung der menschenleeren Bördelandschaften sollte dabei Beständigkeit suggerieren. Die Rezeption seiner Person und seiner Werke während des „Dritten Reichs“ ist dabei als sehr ambivalent einzustufen. Zum einen wurden Teile seiner Werke 1937 als „entartet“ diffamiert und 14 seiner Gemälde aus öffentlichen Sammlungen entfernt. Auch wurde ihm damit gedroht – folgt man zumindest seinen eigenen Aussagen –, ihn wegen seiner urchristlichen Überzeugungen in einem Konzentrationslager zu internieren.⁵²⁵ Zum anderen trat er spätestens 1935 in die RKbK ein und konnte dadurch wieder seine Arbeit aufnehmen, Vorträge halten und seine Werke – überwiegend naturalistische Landschaftsbilder – ausstellen. So war er bis 1945 mit sieben Werken an der Dauerausstellung im alten Rathaus Soest beteiligt.⁵²⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm Schulze-Sölde von 1945 bis 1951 den Vorsitz im Kunstring Soest, dem er 1939 beigetreten war. 1946 versuchte er vergeblich zusammen mit Strünckmann seine religiös-politische Tätigkeit wieder aufzunehmen und einen Sankt-Michaels-Bund zu gründen. Ein Jahr später wurden anlässlich seines 60. Geburtstags zahlreiche seine Gemälde im Osthaus Museum Hagen gezeigt – es sollte für lange Zeit die letzte große Schulze-Sölde Ausstellung bleiben. Auch setzte er sich für die Gesamtdeutsche Volkspartei (GVP) ein, die von bedeutenden politischen Persönlichkeiten der Nachkriegszeit wie Gustav Heinemann (1899–1976) oder Helene Wessel (1898–1969) gegründet worden war und die eine deutsche Wiederbewaffnung sowie die Westintegration ablehnte. An seinen religiösen und agrarromantischen Weltbildern hielt Schulze Sölde bis zu seinem Tod am 21. Juni 1967 fest.⁵²⁷ Auch heute noch zählt Max Schulze-Sölde, dessen Leben eindrücklich die „Brüche der deutschen Geschichte“ widerspiegelt, zu den vergessenen Malern. Erst 2012 veranstaltete der Verein für Geschichte und Heimatpflege Soest eine Retrospektive seiner Kunst.⁵²⁸

⁵²³ Zur Antwort von Schulze-Sölde vgl. M. Schulze-Sölde an Fidus, 30.6.1930, in: AJDB, N. 38, Nr. 211.

⁵²⁴ Zitiert nach Ulrich Linse, *Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre*, Berlin 1983, S. 149.

⁵²⁵ Kösters, *Max Schulze-Sölde*, S. 188.

⁵²⁶ Ebenda, S. 189.

⁵²⁷ Real, *Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde*, S. 20-21.

⁵²⁸ Kösters, *Max Schulze-Sölde*, S. 192.

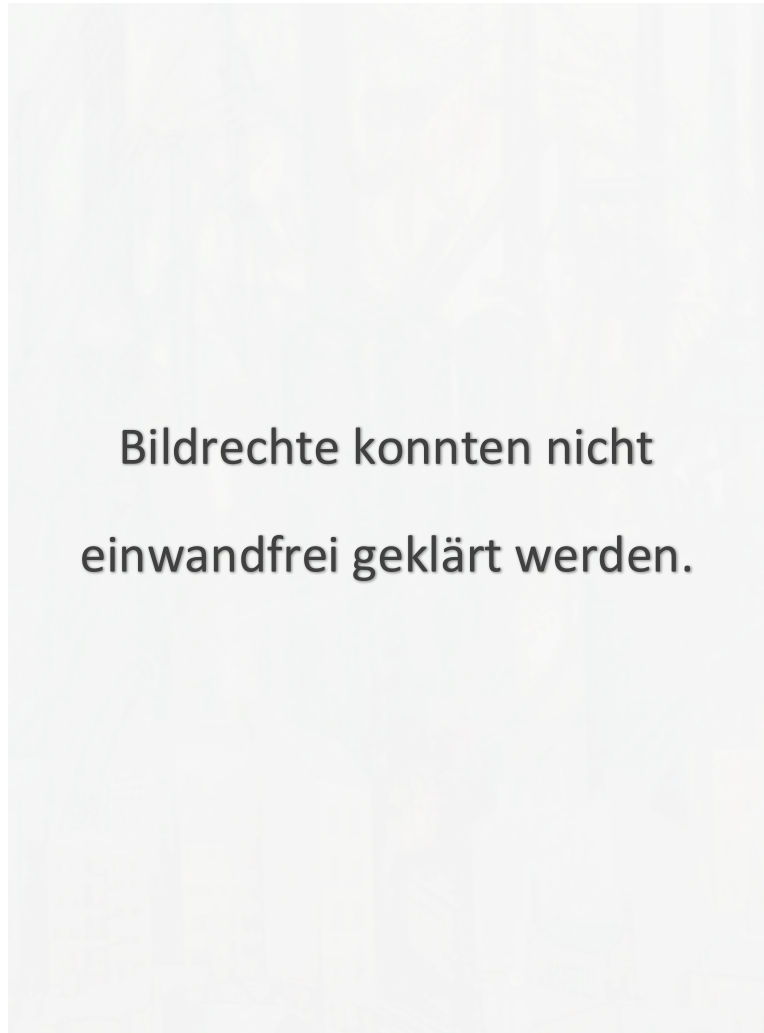


Abb. 11: Zeit der Technik (1925)

12. Stassen, Franz (1869–1949)



Geboren 1869 in Hanau, besuchte Franz Stassen von 1886 bis 1892 die Berliner Hochschule für Bildende Künste.⁵²⁹ Nach einem längeren Aufenthalt in München, ließ er sich ab 1895 erneut in Berlin nieder. In dieser Zeit schloss er Freundschaften mit den Malern Fidus, Franz Müller-Münster (1867–1936) und Melchior Lechter (1865–1937) und stand auch mit Johann Bossard in Kontakt. In seinem Frühwerk experimentierte Stassen mit unterschiedlichen Stilen der Zeit, die vom Jugendstil eines Max Klinger (1857–1920) bis hin zum Symbolismus eines Arnold Böcklin reichten.

Von 1899 bis 1903 war Stassen Mitglied der Berliner Secession, bevor er dem konservativeren Verein Berliner Künstler beitrug und sich einer traditionsverhafteten idealistischen Kunstauffassung zuwandte. In seinen Gemälden reduzierte er nun zunehmend das Ornamentale zugunsten eines malerischen Stils, wenngleich auch die späteren Werke eine Prägung durch den Jugendstil immer wieder durchschimmern lassen.

Seine Begeisterung für die Musik Richard Wagners sowie für volkstümliche Märchen und Lieder mündete in zahlreichen Grafikmappen und illustrierten Büchern, die beim Verlag Fischer & Franke erschienen, für den bekanntlich auch Johann Bossard tätig war. Etliche dieser Arbeiten finden sich im Bibliotheksbestand der Kunststätte Bossard.⁵³⁰ Durch diese Arbeiten etablierte sich Stassen zur Jahrhundertwende als ein gefragter Grafiker und Buchillustrator vor allem für Themen der klassischen Mythologie, für Volkslieder und Märchen und er entwarf zudem Exlibris und Gebrauchsgrafik. Seine Bekanntheit verdankte er dabei auch der Tatsache, dass sich seine Bilder gut für die Verkleinerung im Druck und damit für die Massenproduktion eigneten. Zusätzlich entstand zwischen 1914 und 1930 sein umfangreiches Mappenwerk zu Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (vgl. Abb. 12).

Stassen hatte zeitlebens ein starkes Interesse für religiöse und esoterische Weltbilder und vertrat zudem völkisch-konservatives und antisemitisches Gedankengut. Aufgrund dieser Weltanschauung und seiner Begeisterung für Wagners Werke ist es wenig verwunderlich, dass Stassen spätestens seit 1908 Kontakte zum Bayreuther Kreis pflegte. Auch schlugen sich seine rassistischen Ansichten in seiner Malerei nieder. So stellte er Wagners Opernfiguren als zeitlose Idealgestalten eines germanischen esoterisch-religiösen Heldentums dar. Dies wird insbesondere in seinem siebenteiligen Zyklus *Weltenwenders Walterin* (1921-1924) deutlich, der als exemplarisch für das malerische Werk Stassen gelten kann.

⁵²⁹ Die nachfolgende Darstellung basiert v. a. auf Sarah Timmer, Franz Stassen, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁵³⁰ Vgl. u. a. Liebe, Lied und Lenz. 25 Volkslieder illustriert von Franz Stassen, Berlin 1900 (Kunststätte Bossard, BJB 0932); Romanzen, Balladen, Legenden in Bildern von Franz Stassen, Berlin 1900 (Kunststätte Bossard, BJB 0933); Walther von der Vogelweide, Lieder von Walther von der Vogelweide, Berlin 1903 (Kunststätte Bossard, BJB 0729); Der Bärenhäuter und die 7 Schwaben, Berlin 1905 (Kunststätte Bossard, BJB 0937).

Dunkelhäutige Personifikationen von Brutalität und Unzucht werden in dem Zyklus vom hellhäutigen Sonnenpaar überwunden.⁵³¹

Im Jahr 1930 trat Stassen der NSDAP bei (Mitgliedsnummer 410.493). Bereits einige Jahre zuvor hatte er Kontakt zur nationalsozialistischen Partei: Stassen illustrierte das 1920 erschienene Buch *Die Protokolle der Weisen von Zion* des Autors Ludwig Müller von Hausen (Pseudonym: Gottfried zur Beek; 1851–1926), eine Übersetzung des russischen antisemitischen Pamphlets. Es erschien seit 1929 im Franz-Eher-Verlag, dem Parteiverlag der NSDAP, als sogenannte Volksausgabe.⁵³²

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 verband er große Hoffnungen auf künstlerische Anerkennung – eine Hoffnung, die teilweise in Erfüllung ging. Im Jahr 1934 erhielt er von Adolf Hitler nach Vermittlung durch Winifred Wagner (1897–1980) den Auftrag, Entwürfe für vier Wandteppiche für die Alte Reichskanzlei anzufertigen. Als Bossard Berlin im Jahr 1940 besuchte, befanden sich diese Gobelins noch in Arbeit, die Bossard „auch wegen der Eddamotive interessiert hätten“.⁵³³ Auch wenn die Wandteppiche am Ende nicht fertiggestellt wurden und die Entwürfe im Krieg verloren gingen, so war Stassen der einzige „Vorkämpfer‘ [...] [, der] im Dritten Reich Erfolg“⁵³⁴ hatte.

Auch auf einigen Ausstellungen wie derjenigen im Berliner Kaiserhof im Jahr 1934, die von Hitler und Goebbels besucht wurde, waren seine Werke ausgestellt.⁵³⁵ In seinem Tagebuch beschrieb Goebbels Stassens Gemälde als „gut“ aber nicht als „überwältigend“.⁵³⁶ Nicht vertreten war Stassen auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen in München, auch wenn ihn Rosenberg im *Völkischen Beobachter* vom 20. Oktober 1937 als Vorkämpfer würdigte.⁵³⁷ Diese ambivalente Haltung der NS-Kulturfunktionäre gegenüber Stassen zeigte sich auch 1939. Stassen, der im selben Jahr zum Professor ernannt wurde, sollte als Redner für den Bayreuther Bund engagiert werden. Die Verantwortlichen wussten zwar von Stassens Arbeiten in der Reichskanzlei, aber sie wollten dennoch von der kulturpolitischen Abteilung wissen, wie Stassen politisch und weltanschaulich sowie als Künstler und Persönlichkeit beurteilt werde.⁵³⁸ Diese vorsichtige Anfrage verdeutlicht, dass Stassen zwischenzeitlich an seine anfänglichen Erfolge im „Dritten Reich“ nicht immer anknüpfen konnte. Erst gegen Ende 1942 erlebten er und sein Spätwerk, das sich wieder mehr am Jugendstil orientierte, eine Renaissance. Dies hatte er neuen

⁵³¹ Timmer, Franz Stassen.

⁵³² Die „Protokolle der Weisen von Zion“, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/antisemitismus/protokolle-der-weisen-von-zion.html> [10.1.2024].

⁵³³ Bossard, Bericht über Berlinexkursion, 20.9.1940, in: Kunststätte Bossard, AJB 224, S. 4-5.

⁵³⁴ Frecot u. a., *Fidus 1868-1948*, S. 183.

⁵³⁵ F. Stassen an Fidus, 30.9.1934, in: ADJB N. 38, Nr. 63.

⁵³⁶ Goebbels, Tagebucheintrag am 12.2.1934, in: Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Bd. 2/3*, S. 371.

⁵³⁷ Fidus an A. Rosenberg, 5.5.1938, in: *Berlinische Galerie, Teilnachlass Fidus*, BG FA 2864.

⁵³⁸ Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv, Berlin, an Hauptstelle Bildende Kunst, 8.3.1939, in: BArch, NS 15/131, Blatt 37.

Netzwerken und einer jüngeren Generation von Bewunderern zu verdanken. Im August 1944 wurde Stassen in die „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen.⁵³⁹

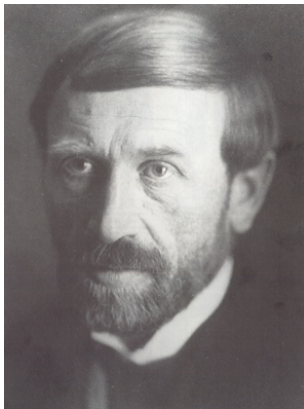
Nach dem Kriegsende war Stassen bis August 1946 im *Civil Internation Camp* in Berlin-Steglitz interniert. In seinen letzten Lebensjahren versuchte er, seine vor allem am Ende des Krieges zerstörten Werke wiederherzustellen, indem er sie zum Teil neu malte und zeichnete. Unter anderem galten etwa 150 Aquarelle zur nordischen Mythologie, die er zwischen 1929 und 1941 angefertigt hatte, als verschollen oder zerstört. Am 14. April 1949 verstarb Stassen in Berlin.



Abb. 12: Der Ring des Nibelungen (1914)

⁵³⁹ Klee, Kulturlexikon, S. 585

14. Tessenow, Heinrich (1876–1950)



Heinrich Tessenow wurde am 7. April 1876 in Rostock geboren.⁵⁴⁰ Nach einer Mittelschulbildung begann er im Jahr 1894 eine dreijährige handwerkliche Lehre. Anschließend besuchte er die Städtische Bauschule in Neustadt und Leipzig und durchlief eine berufspraktische Ausbildung im väterlichen Zimmerei-Bauunternehmen. Von 1900 bis 1901 studierte er an der Technischen Hochschule (TH) München und war 1902 und 1903 als Lehrer an den Baugewerkschulen in Lüchow und Sternberg tätig. In den Jahren 1904 und 1905 war er Mitarbeiter in den Saalecker Werkstätten von Paul Schultze-Naumburg.

Von 1910 bis 1913 arbeitete Tessenow als selbstständiger Architekt zusammen mit Richard Riemerschmid am Aufbau und an der Gestaltung der Gartenstadt Hellerau mit. Seine dortigen Bauten wie das 1911 errichtete Festspielhaus Hellerau (vgl. Abb. 13) bestachen durch ihre Einfachheit und Bodenständigkeit und wurden zum Sinnbild der Reformarchitektur. Die Bauten in Hellerau beeinflussten nach Aussagen von Harald Wohlthat auch das architektonische Verständnis von Johann Bossard.⁵⁴¹ Neben Bauwerken entwarf Tessenow auch handgearbeitete (Garten-)Möbel und Gebrauchsgegenstände. Sein erfolgreichster Artikel ist die im Jahr 1910 entworfene *Tessenow-Uhr*, die auch heute noch als Paradebeispiel für die Gestaltungsmaximen der Deutschen Werkstätten Hellerau gilt.⁵⁴²

1920 wurde Tessenow an die Akademie in Dresden berufen, um die dortige Abteilung Architektur zu leiten. Die Versuche des Direktors der Hamburger Kunstgewerbeschule Richard Meyer, Tessenow in die Hansestadt zu holen, scheiterten.⁵⁴³ Stattdessen ging Tessenow 1926 an die TH Berlin-Charlottenburg und blieb dort Ordinarius bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1941. Von 1927 bis 1932 war Albert Speer sein Assistent.⁵⁴⁴

Seine rationalistische Architektur beeinflusste nicht nur Vertreter des Neuen Bauens in der Weimarer Republik wie den Schweizer Le Corbusier (1887–1965) und Bruno Taut (1880–1938), mit dem sich auch Bossard auseinandersetzte. Vielmehr rekurrten auch progressive Architektur- und Künstlervereinigungen wie die 1919 gegründete Novembergruppe auf seine Vorstellungen und Dogmen. Der

⁵⁴⁰ Wichtige Informationen über das Leben von Tessenow sind Ulrike Lippe, Heinrich Tessenow, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁵⁴¹ H. Wohlthat an O. Fok, 30.6.1994, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁵⁴² Lippe, Heinrich Tessenow.

⁵⁴³ Gustav Hassenpflug, Geschichte der Kunstschule in Hamburg, Hamburg 1956, S. 17.

⁵⁴⁴ Magnus Brechtken, Albert Speer. Eine deutsche Karriere, München 2017, S. 28-29; Daniela Spiegel, Die Suche nach der nationalen Form. Die Weimarer Architekturausbildung im Kontext deutscher und italienischer Architekturhochschulen, in: Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel (Hg.), Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg, Heidelberg 2018, S. 141-152, hier S. 145.

Novembergruppe gehörte Tessenow zumindest im Jahr 1925 auch selbst an.⁵⁴⁵ 1926 trat er auch der Architektenvereinigung Der Ring bei, die eine der wichtigsten Vereinigungen des an der internationalen Moderne angelehnten Neuen Bauens war.⁵⁴⁶

Ob Tessenow in seiner Dresdner und Berliner Zeit auch Kontakt zu völkisch-konservativen Kreisen hatte ist bislang nicht genauer untersucht worden. Überliefert ist aber unter anderem ein Briefwechsel zwischen Tessenow und Fidus. Fidus kontaktierte den Architekten am Ende der Weimarer Republik und bat ihn um Rat und Hilfe bezüglich einer möglichen Umsetzung seiner Tempelbau-Pläne sowie seiner Entwürfe für „volkstümliche Spielbauten“. Um seinem Ansinnen eine persönliche Note zu verleihen, bedankte sich Fidus dafür, dass Tessenow Josef Alterdinger (1874–1934), einen seiner ältesten Freunde aus der Diefenbach-Zeit, bei der Gründung seiner Malschule unterstützt habe.⁵⁴⁷ In seinem Antwortschreiben verwies Tessenow Fidus an den Architekten Eduard Wolf Jobst Siedler (1880–1949), der auf dem Gebiet „volkstümlicher Spielbauten“⁵⁴⁸ der Experte sei.

Zu Beginn des „Dritten Reichs“ konnte Tessenow – im Gegensatz zu vielen ehemaligen Mitgliedern der Novembergruppe – zunächst ohne größere Probleme seine Karriere fortsetzen. Von 1934 bis 1936 war er Leiter des Meisterateliers an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin und war Mitglied des Verwaltungsbeirats der Reichskulturkammer.⁵⁴⁹ Vielfach wurde behauptet, dass er die Fortsetzung seiner Karriere nur seinem früheren Schüler Speer zu verdanken habe, der stets seine schützende Hand über Tessenow gehalten habe. So habe Speer, der gegenüber seinem ehemaligen Lehrer stets loyal blieb, interveniert, als Tessenow 1934 kurzzeitig seine Professur verloren hatte.⁵⁵⁰ Indes gibt es auch Indizien, dass sich Tessenow mit dem neuen NS-Regime arrangierte und bewusst seinen Kontakt zu Speer für Gefälligkeiten wie Wohnungssuche und -tausch ausnutzte.⁵⁵¹ Speer wiederum schien keine Hemmungen zu haben, antisemitische Tiraden in seinen Briefen an Tessenow einfließen zu lassen.⁵⁵²

Ermöglicht wurde Tessenow die Fortführung seiner Arbeit auch dadurch, dass sein Architekturstil in einigen Aspekten durchaus mit den neuen NS-Architekturvorstellungen in Einklang zu bringen war – dies mag wenig verwunderlich erscheinen, gedenkt man der Karriere seines Schülers und Assistenten

⁵⁴⁵ Der Novembergruppe gehörten unter anderem auch – in alphabetischer Reihenfolge – Peter Behrens, Otto Dix, Walter Gropius, George Grosz, John Heartfield, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Ludwig Mies van der Rohe, Max Pechstein, Franz Radziwill und Bruno Taut an.

⁵⁴⁶ Dem Ring gehörten zahlreiche Mitglieder der Novembergruppe wie Behrens, Gropius, Mies van der Rohe und Taut an.

⁵⁴⁷ Fidus an H. Tessenow, Ende April 1931, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

⁵⁴⁸ Fidus an E. W. J. Siedler, 1.5.1931, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

⁵⁴⁹ Hochschullehrerkartei Heinrich Tessenow, in: BArch, R 4901/13278.

⁵⁵⁰ So Spiegel, Die Suche nach der nationalen Form, S. 147-148. Vgl. ebenso Brechtken, Albert Speer, S. 35; Petropoulos, Artists under Hitler, S. 281 und S. 292; Albert Speer, Erinnerungen, Berlin 1969, S. 51 und S. 159.

⁵⁵¹ Vgl. hierzu A. Speer an H. Tessenow, 27.5.1941, in: BArch, R 3/1602.

⁵⁵² Brechtken, Albert Speer, S. 38.

Albert Speer.⁵⁵³ So führte er eben nicht nur Aufträge von Konzernen und Firmen aus wie das Verwaltungsgebäude der Firma Vereinigte Ölfabriken Hubbe und Farenholtz in Magdeburg (1935) oder einen Entwurf einer Wohnsiedlung für die Junkers Flugzeug- und Motorenwerke (1940–1941) in der gleichen Stadt. Sondern er beteiligte sich auch an staatlichen Projekten beziehungsweise Repräsentationsbauten wie dem Hindenburg-Ehrenmal und der Hindenburg-Kaserne auf dem Cracauer Anger in Herrenkrug. In diesem Zusammenhang muss seine Beteiligung beim Entwurf und der Ausgestaltung der Kunstausstellung während der Olympischen Sommerspiele in Berlin 1936 genannt werden. Ausdrücklich wurde ihm für seine „wertvolle“ und „grossartige Arbeitsleistung“ gedankt, ohne die eine erfolgreiche Durchführung nicht möglich gewesen wäre.⁵⁵⁴ Nach seiner Emeritierung 1941 zog er sich nach Siemitz zurück. 1944 wurde er auf die Liste der „Gottbegnadeten“ gesetzt.⁵⁵⁵

Tessenow zählt durch sein umfangreiches Werk zu den einflussreichsten Architekten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein rationalistischer Architekturstil folgte stets der Prämisse „Das Einfache ist nicht immer das Beste, aber das Beste ist immer einfach.“⁵⁵⁶ Tessenow erhielt zu Lebzeiten zahlreiche Auszeichnungen und Ehrendoktorwürden, wurde mit Ehrenmitgliedschaften ausgezeichnet und Straßen sowie Plätze wurden nach ihm benannt. Seit 1963 wird jährlich die Heinrich-Tessenow-Medaille an „Personen, die in der architektonischen, handwerklichen und industriellen Formgebung und in der Erziehung zu Wohn- und Baukultur herausragendes geleistet haben oder deren Wirken dem vielseitigen Lebenswerk Heinrich Tessenows entspricht“⁵⁵⁷ verliehen. Seit 2007 wird dieser Preis nur noch in unregelmäßigen Abständen vergeben.

⁵⁵³ Hierzu vgl. Michael K. Hays, Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?, in: *Assemblage*, No. 8 (1989), S. 104-23.

⁵⁵⁴ Vgl. hierzu Lobeck an H. Tessenow, 16.7.1936, in: *BArch*, R 8077/174, Blatt 75; Lobeck an H. Tessenow, 25.9.1936, in: *BArch*, R 8077/174, Blatt 194.

⁵⁵⁵ Klee, *Kulturlexikon*, S. 609.

⁵⁵⁶ Zitiert nach Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 280.

⁵⁵⁷ Tessenow-Medaille für Peter Zumthor, in: *Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design* 2, Nr. 11 (1989), S. 4.

Bildrechte konnten nicht einwandfrei geklärt werden.

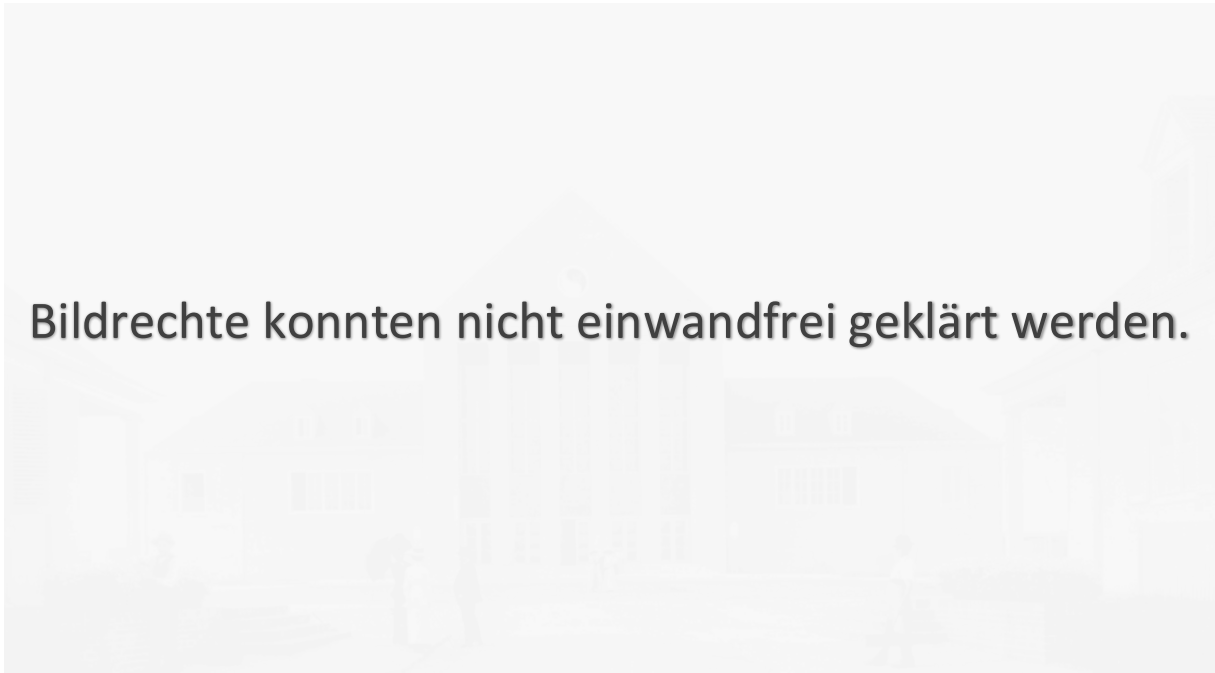
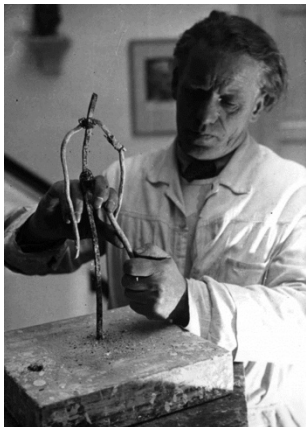


Abb. 13: Festspielhaus Hellerau

15. Thorak, Josef (1887–1952)



Geboren am 7. Februar 1889 in Wien absolvierte er zwischen 1903 und 1906 eine Ausbildung als Töpfer.⁵⁵⁸ Der Sohn eines Hafnergehilfen wurde anschließend als Keramiker in der Wienerberger Tonwarenfabrik angestellt. Nach Kursen an der Wiener Kunstgewerbeschule begann er 1911 das Studium der Bildhauerei an der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Vier Jahre später schloss er sein Studium als Meisterschüler von Ludwig Manzel (1858–1936) in Berlin ab.

Thorak bekleidete zunächst eine Stelle an der Preußischen Akademie der Bildenden Künste und führte erste Aufträge vor allem auch für Grabplastiken und Denkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs aus. Er trat zudem der Berliner Secession bei und fertigte auch einige experimentelle Arbeiten an wie seine Skulptur *Der Gekreuzigte* (1927), die sich an den Jesusdarstellungen von Max Klinger und Ludwig Fahrenkrog orientierte. Aber bereits die Mehrzahl seiner frühen Arbeiten war von einem monumentalen Neoklassizismus geprägt, der eine martialisch-ästhetische Monumentalität aufwies. Der Durchbruch sollte ihm aber trotz einiger Auszeichnungen und einer Präsenz in den Medien noch nicht wirklich gelingen. Erst gegen Ende der 1920er Jahre konnte er wichtige Kontakte knüpfen, denen er mehrere Aufträge und Anerkennung zu verdanken hatte. Zu nennen wäre neben seiner Bekanntschaft mit Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht auch „die Würdigung durch den einflussreichen und in der Kunstwelt anerkannten Wilhelm von Bode, mit dem Thorak eine grundlegend antimodernistische Tendenz verband“⁵⁵⁹. Aufgrund der Weltwirtschaftskrise ging die Anzahl lukrativer Aufträge jedoch rasch wieder zurück, so dass Thorak und seine Familie wieder in finanzielle Schwierigkeiten gerieten.

Auch wenn keine wirklichen politischen Aktivitäten Josef Thoraks während der Weimarer Republik zu verzeichnen sind, so begrüßte er dennoch die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933. Wie etliche seiner Kollegen und Kolleginnen, die ein konservatives Kunstverständnis vertraten, hoffte auch Thorak durch die neuen Machthaber Aufträge zu erhalten. Um diese Chance zu erhöhen und sich dem neuen Regime anzubiedern, ließ er sich nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933 von seiner jüdischen Frau Hilda Thorak, mit der er einen gemeinsamen Sohn hatte, scheiden. Die Möglichkeit, im Ausland Karriere zu machen – eine solche Chance hatte sich ergeben, als er in die Gestaltung eines monumentalen Denkmals in der Türkei im Jahr 1934 eingebunden wurde – verfolgte Thorak nicht weiter. Vielmehr entschied er sich aus politischem Opportunismus, Sympathien

⁵⁵⁸ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Matthias Barth, Josef Thorak, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online; Josef Thorak, <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/josef-thorak/> [12.2.2024].

⁵⁵⁹ Josef Thorak, <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/josef-thorak/> [12.2.2024].

für Hitler sowie einer weltanschaulichen Nähe zum NS, die sich vor allem in den Bereichen des Antimodernismus und völkischer Heimatverbundenheit ergab, zum Verbleib im „Dritten Reich“.

Diese Entscheidung wurde sogleich mit mehreren Aufträgen belohnt, die bereits Thoraks gute Verbindungen zu höchsten NS-Kreisen belegten. So modellierte er in den Jahren 1933 und 1934 die Köpfe von Joseph Goebbels, mit dem er auch persönlich einen engen Kontakt pflegte, Ernst Hanfstaengl und Benito Mussolini. 1934 schuf er nicht nur auch die Totenmaske des verstorbenen Reichspräsidenten Paul von Hindenburg, die ihn in ganz Deutschland schlagartig bekannt machte. Sondern Thorak bekannte sich nun auch öffentlich zu Adolf Hitler, den er im *Völkischen Beobachter* ausgiebig lobte. Seine Sympathien für Hitler unterstrich er zudem dadurch, dass er nach Hindenburgs Tod zusammen mit Nolde und Schultze-Naumburg den „Aufruf der Kulturschaffenden“ unterzeichnete.⁵⁶⁰

Im Frühjahr 1936 kam es zur ersten persönlichen Begegnung mit Adolf Hitler auf dem Obersalzberg. Nach diesem Treffen folgten unzählige Staatsaufträge wie die Herstellung von Reliefschmuck für das neue Gebäude der Reichsbankzentrale (1936-1938), die Monumentalfiguren *Familie* und *Kameradschaft* für die Weltausstellung in Paris (1937) oder Skulpturen auf dem Reichssportfeld in Berlin (1936) wie den *Faustkämpfer* („Boxer“; Abb. 14). Die 3,77 Meter hohe Bronzeplastik war dem damaligen NS-Sportidol Max Schmeling (1905–2005) nachempfunden, der ein Nachbar von Thorak war. Sie wurde vom Kunstausschuss ursprünglich nicht in das Ausschmückungsprogramm für das Reichssportfeld aufgenommen. Aus diesem Grund weist die Statue auch keinerlei Bezug zu irgendeinem Gebäude auf dem Sportareal auf. Vielmehr wollten die Organisatoren Hitler eine Freude bereiten, weil sie dessen Begeisterung für Schmeling und für den Boxsport kannten. Die Kosten für die Statue von 15.000 Reichsmark wurden nach Rücksprache mit Hitler von der Reichskanzlei übernommen. Die von Thorak geschaffene Figur strahlt vor allem Kraft und – durch die harten Gesichtszüge – Aggressivität aus. Die Bewegung des Boxers erscheint indes auch aufgrund eines überlangen Armes unnatürlich.

Auf Veranlassung Adolf Hitlers und mit der Rückendeckung des bayerischen Gauleiters Adolf Wagner und Joseph Goebbels, der Thorak als „unsere stärkste plastische Begabung“⁵⁶¹ bezeichnete, wurde er 1937 zum Professor für Bildhauerei an die Akademie der Bildenden Künste in München berufen. Seine Ernennung war für Thorak nicht nur die lang ersehnte Anerkennung seines Schaffens, sondern sicherte ihn auch finanziell ab, da er nun nicht mehr nur von Aufträgen abhängig war. Seit 1939 stand Thorak zudem ein riesiges Ateliergebäude in Baldham bei München kostenfrei zur Verfügung, das unter anderem von seinem Freund Albert Speer geplant und erbaut wurde. Beim Richtfest für sein neues Atelier, schickte Thorak ein Danketelegramm an Hitler. Darin hieß es:

⁵⁶⁰ Josef Thorak, <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/josef-thorak/> [12.2.2024].

⁵⁶¹ Goebbels, Tagebucheintrag am 11. Februar 1937, in: Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 3/2: März 1936 - Februar 1937.* Bearb. von Jana Richter, München 2001, S. 368-369.

„Dringend. An den Führer. Obersalzberg. Von dem 17 Meter hohen First des neuen Ateliers grüsst der Richtkranz. Die ganze Belegschaft und der glückliche künftige Hausherr grüssen Sie mein Führer in Dankbarkeit und Treue. Professor Thorak.“⁵⁶²

Thoraks Monumentalplastiken erfreuten sich einer ausgesprochenen Beliebtheit im „Dritten Reich“. Seine Popularität zeigte sich auch dadurch, dass er auf allen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ im München vertreten war. Er war damit einer der begehrtesten Bildhauer, dessen Ruf nur von Arno Breker übertroffen wurde. Ihre Arbeiten und ihr künstlerisches Schaffen wurden oftmals in einem Atemzug genannt. Johann Bossard lobte in seinem Abschlussbericht über seine Berlin Reise im Jahr 1940, bei der er mit seinen Studenten eine Ausstellung von Brekers und Thoraks Arbeiten sowie Brekers Atelier besuchte, zwar die „erstklassige Formerarbeit“ beider Bildhauer, wunderte sich aber angesichts der mangelnden Förderung der Kunstszene in Hamburg, warum gerade diese beiden Künstler mit Ressourcen geradezu überhäuft würden.⁵⁶³ Ein direkter Kontakt zwischen Thorak und Bossard kann derzeit indes nicht nachgewiesen werden. Im August 1943 erhielt Bossard zudem einen Brief von seinem ehemaligen Schüler Dieter Brandes (1926–1946), der offenbar mit Thorak in Kontakt stand. Nach Aussagen von Brandes bezeichnete Thorak Bossard nicht nur als „guten Lehrer“, sondern ließ auch seine Grüße an Bossard ausrichten.⁵⁶⁴

Zu diesem Zeitpunkt hatte Thoraks Karriere – vor allem im Vergleich gegenüber Breker – bereits ein wenig gelitten. So notierte Goebbels im Februar 1940 in sein Tagebuch: „Der Führer lobt sehr die letzten Entwürfe von Breker, den er für den größten Bildhauer unserer Zeit hält. Thorak verblaßt ganz dagegen. Speer und Breker sind von mir dem Führer zugeführt worden. Das ist von großer Bedeutung gewesen. Die Berliner Bildhauerei war immer führend im Reich.“⁵⁶⁵ Um wieder mehr Aufmerksamkeit zu erlangen und diesen Negativtrend umzukehren, stellte Thorak 1941 einen Antrag auf Mitgliedschaft in der NSDAP. Nach Aussagen von Martin Bormann hatte Thorak bereits viele Jahre zuvor mündlich nach einer Aufnahme in die Partei erbeten. Hitler habe aber Thorak nur zu einem geeigneten Zeitpunkt aufnehmen wollen. Dieser Zeitpunkt war am 30. Januar 1943 gekommen, als Hitler Thorak in einem Schreiben persönlich in die Partei aufnahm. Thoraks Mitgliedsausweis wurde auf den 30. Januar 1933 (Mitgliedsnummer 1.446.035) zurückdatiert. 1944 wurde er zudem in die Sonderliste der „Gottbegnadeten“ aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt unterstützte Thorak die Porzellanmanufaktur Allach. Auch wenn seine genaue Tätigkeit in den Akten nicht mehr lückenlos zur rekonstruieren ist, so waren in diesem Wirtschaftsbetrieb der SS bisweilen bis zu 90 Gefangene des Konzentrationslagers Dachau als Zwangsarbeiter abgeordnet worden.

⁵⁶² Zitiert nach <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/josef-thorak/>.

⁵⁶³ Bossard, Bericht über Berlinexkursion, 20.9.1940, in: Kunststätte Bossard, AJB 224, S. 1 und S. 8; Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 19.

⁵⁶⁴ D. Brandes an J. Bossard, 22.8.1943, in: Kunststätte Bossard, AJB 227.

⁵⁶⁵ Goebbels, Tagebucheintrag vom 23. Februar 1940, in: Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Bd. 7, S. 320-321.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs musste sich Thorak im Jahr 1948 einem Entnazifizierungsverfahren stellen. Trotz seiner herausragenden Stellung innerhalb der NS-Kunst- und Kulturszene sowie seiner Nähe zum NS-Regime wurde er von der Spruchkammer München im Mai als „unbelastet“ eingestuft. Dieses Urteil wurde in zwei Berufungsinstanzen in den Jahren 1949 und 1951 bestätigt. Thoraks Mitgliedschaft in der NSDAP sowie sein Mitwirken an der Porzellanmanufaktur Allach und damit in der NS-Zwangsarbeit waren zu diesem Zeitpunkt unbekannt geblieben.

Thorak bemühte sich in den Nachkriegsjahren auch im künstlerischen Bereich den Makel abzulegen, ein führender Bildhauer des „Dritten Reichs“ gewesen zu sein. Dabei begann er wie viele andere Künstler und Künstlerinnen auch, Plastiken mit religiösen Motiven anzufertigen und knüpfte damit an seine frühere Schaffenszeit an. Zu nennen sind unter anderem die Plastik *Leidender Christus* (1949) oder *Maria mit sieben Engeln* (1950). Auch wenn Thorak nach 1945 nicht mehr an seinen Erfolg im „Dritten Reich“ anknüpfen konnte, so gelang es ihm doch überraschend rasch wieder bei Ausstellungen vertreten zu sein. Im Jahr 1950 veranstaltete die Krefelder Kunsthandlung Karl Everhardt eine Ausstellung, bei der mehrere Werke von Thorak sowie anderer Größen der NS-Kunstszene wie Breker zu sehen waren. Nur ein Jahr später zeigte auch die Münchner Künstlergenossenschaft auf ihrer Herbstausstellung Werke von Thorak.⁵⁶⁶ Am 25. Februar 1952 verstarb Thorak auf Schloss Hartmannsberg, das er während des „Dritten Reichs“ erworben hatte und auch in der Nachkriegszeit mit kurzer Unterbrechung sein Eigen nennen konnte.

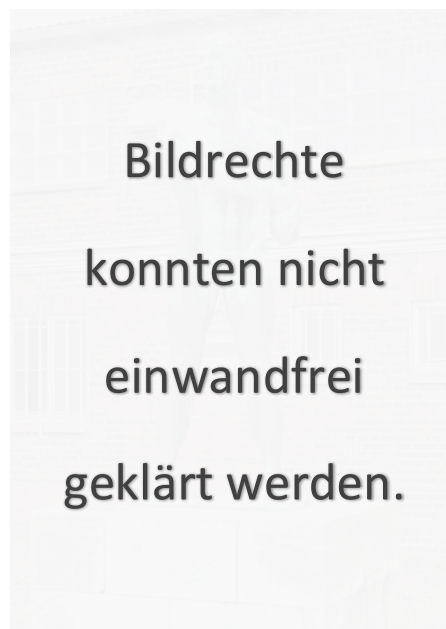


Abb. 14: Der Faustkämpfer („Boxer“; 1935)

⁵⁶⁶ Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 77.

16. Willrich, Wolfgang (1897–1948)



Wolfgang Willrich wurde am 31. März 1897 in Göttingen geboren.⁵⁶⁷ Sein Vater, Hugo Willrich, war Honorarprofessor für klassische Philologie an der Universität Göttingen. 1915 besuchte Willrich die Hochschule der Künste in Berlin. Ein Jahr später wurde er einberufen und diente im Ersten Weltkrieg als Feldwebel an der Westfront und erhielt das Eiserne Kreuz. Er geriet in französische Gefangenschaft und wurde erst 1920 wieder freigelassen. Nach seiner Entlassung nahm Willrich 1921 sein Studium an der Dresdner Akademie der Bildenden Künste wieder auf. Nach dem Ende seines Studiums verblieb er zunächst als freischaffender Künstler in der Stadt. Dabei lassen sich bereits in den frühen 1920er Jahren Kontakte zu völkischen Gruppierungen nachweisen. So stand Willrich mit Erich Ludendorff und dessen völkisch-esoterischen Tannenbergbund in Verbindung.⁵⁶⁸

Willrichs unmittelbare Reaktion auf Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler ist in den gesichteten Dokumenten nicht überliefert. In seinen Aussagen nach dem Krieg suggerierte er eine gewisse Distanz zur Person Hitler. So erklärte er, dass ihn Ludendorff angeblich bereits 1926 vor Hitler gewarnt haben soll.⁵⁶⁹ Außerdem habe er die Vergöttlichung Hitlers von Seiten zahlreicher NS-Funktionäre und von Teilen des deutschen Volkes nicht nachvollziehen können.⁵⁷⁰

Von 1933 bis 1934 arbeitete Willrich bei der Reichskulturkammer, wurde aber wegen seiner Verbindung zum Tannenbergbund Ludendorffs entlassen. Im Frühjahr 1934 begann er für Reichslandwirtschaftsminister Walther Darré zu arbeiten, auch wenn er angeblich zu keinem Zeitpunkt ein offizielles Mitglied des Ministeriums gewesen sei.⁵⁷¹ Darré, so Willrich, sei lediglich der Meinung gewesen, dass nur er in Gemälden festhalten könne, was ihm unter „dem Begriff ‚Zucht‘ vorschwebte: Einen schönen, deutschen Menschen“.⁵⁷² Die von ihm gezeichneten Bilder seien dann vom Reichslandwirtschaftsministerium gedruckt und in Zeitschriften und anderen Drucksachen verbreitet worden. Für diese Arbeit habe Willrich eine Aufwandsentschädigung erhalten. Auch für Walther Darrés Buch *Nordisches Bluterbe im süddeutschen Bauerntum* (1938) steuerte Willrich zahlreiche Bilder bei.⁵⁷³ Im Laufe der Zeit habe er sich angeblich immer mehr von Darré abgewandt, weil dieser viel gearbeitet und Willrich nicht mit Dienststellen gut harmoniert habe.⁵⁷⁴ Am 16. Mai 1942 verfügte Hitler, Darré „mit Rücksicht auf

⁵⁶⁷ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf o. A., Wolfgang Willrich, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁵⁶⁸ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 4.

⁵⁶⁹ Ebenda.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 5.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 8.

⁵⁷² Ebenda, S. 2

⁵⁷³ Vgl. Walther Darré, *Nordisches Bluterbe im süddeutschen Bauerntum*. Mit 36 farbigen und 17 schwarzen Tafeln von Oskar Jost und Wolfgang Willrich, München 1938.

⁵⁷⁴ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 4 und S. 8.

seinen seit längerer Zeit angegriffenen Gesundheitszustand“ von der Leitung des Reichsamtes für Agrarpolitik „bis auf weiteres“ zu beurlauben.⁵⁷⁵ Das Amt wurde Darrés bisherigem Staatssekretär Herbert Backe (1896–1947) übertragen. Mit dem Ausscheiden Darrés habe auch Willrich seine Arbeit für das Ministerium beendet.⁵⁷⁶

Der NSDAP ist Willrich nach eigenen Angaben nicht beigetreten. Ein Angebot Heinrich Himmlers, der SS im Jahr 1935 beizutreten, habe er ebenso abgelehnt. Weder, so begründete er seine Entscheidung in der Rückschau, habe er Macht haben wollen noch sich einer Macht unterordnen wollen. Auch warf Willrich Himmler – durchaus in einem Anflug von eigener Selbstüberschätzung – vor, ihn lediglich als ein „dekoratives Stück“ für die SS anwerben zu wollen.⁵⁷⁷ Auch Goebbels Idee, Willrich 1937 erneut in die Reichskulturkammer für bildende Künste zu berufen, wurde nicht umgesetzt.⁵⁷⁸

Bekannt wurde Willrich Zeitgenossen zum einen durch seine Porträts bedeutender Persönlichkeiten und Offizieren wie den Generaloberst Heinz Guderian (1888–1945) (vgl. Abb. 15). Etliche dieser Gemälde fertigte er als „Kampfkünstler“ für die Pressestelle der Wehrmacht an, eine Position die er dem späteren Generalfeldmarschall Erwin Rommel (1891–1944) zu verdanken hatte, und die er gleichzeitig zu seinen Aufträgen des Reichswirtschaftsministeriums ausführte. Diese Porträts sowie seine Darstellung einfacher Soldaten waren auf Postkarten genauso abgedruckt wie auf zahlreichen Kunstaustellungen zu sehen. Willrich gehörte zu den ganz wenigen Künstlern im „Dritten Reich“, deren Werke in mehr als 35 Kunstaustellungen – insgesamt waren es 44 – zu sehen waren.⁵⁷⁹ Daran, dass er dies verdient hatte und seine Kunst genuin deutsch war, hatte er selbst niemals Zweifel. Denn in „der Kunst kann man nur aus der Begeisterung große Werke schaffen“⁵⁸⁰ – und mit Begeisterung sei er stets seiner Arbeit nachgegangen.

Zum anderen erlangte er durch seine 1937 erschienene Hetzschrift *Säuberung des deutschen Kunsttempels – Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* Berühmtheit, aus der bereits mehrfach zitiert wurde. Passagen in dieser Schrift wurden auch von Walter Hansen geschrieben.⁵⁸¹ Nach der Lektüre dieses Pamphlets notierte Goebbels in sein Tagebuch: Die

⁵⁷⁵ Adolf Hitler, Verfügung V 5/42, 16.5.1942, in: Martin Moll (Hg.), „Führer-Erlasse“ 1939–1945. Edition sämtlicher überlieferter, nicht im Reichsgesetzblatt abgedruckter, von Hitler während des Zweiten Weltkrieges schriftlich erteilter Direktiven aus den Bereichen Staat, Partei, Wirtschaft, Besatzungspolitik und Militärverwaltung. Stuttgart 1997, S. 251. Zu Darré vgl. Horst Gies, Richard Walther Darré: der „Reichsbauernführer“, die nationalsozialistische „Blut und Boden“-Ideologie und Hitlers Machteroberung, Wien 2019.

⁵⁷⁶ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 11.

⁵⁷⁷ Ebenda, S. 3 und S. 7.

⁵⁷⁸ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag am 11. August 1937, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 4: März - November 1937. Bearb. von Elke Fröhlich, München 2000. S. 258-260, hier S. 260.

⁵⁷⁹ Kater, *Culture in Nazi Germany*, S. 233; Papenbrock / Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts*, S. 43.

⁵⁸⁰ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 9.

⁵⁸¹ Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 36.

Säuberung „ist auch nötig und ich werde sie vornehmen“.⁵⁸² In seinem Buch *Säuberung des deutschen Kunsttempels* offenbarte Willrich sein radikales rassistisch-antisemitisch geformtes Kunstverständnis, das insbesondere auf den Rassetheorien Darrés und Hans Günthers aufbaute. Mit dieser Hetzschrift positionierte sich Willrich nicht nur als einer der radikalsten NS-Kunstkritiker, sondern sie belegt darüber hinaus auch, dass Willrich selbst in der Rassefrage ein Sendungs- und Missionierungsverlangen an den Tag legte.⁵⁸³

Willrichs Schrift wurde zu einem wichtigen Gradmesser für die NS-Ausstellung „Entartete Kunst“ und er selbst wurde – auf besonderen Wunsch Goebbels – in den Expertenausschuss berufen, der die Ausstellung organisieren sollte.⁵⁸⁴ Seine Angriffe gegen die avantgardistische Kunst der Weimarer Republik führte er auch in seinem Buch *Des Edlen Ewigen Reiches* fort, das 1939 veröffentlicht wurde. Aufgrund seiner Attacken stand Willrich aber nicht nur bei Vertretern der modernen Kunst in Kritik. Auch der Präsident der RKbK Adolf Ziegler sowie Vertreter und Anhänger eines völkisch-konservativen Kunstverständnisses wie Fidus äußerten sich teils schockiert, teils unverständlich über Willrichs radikale Urteile und Ausführung. So schrieb Oberjungbannführer Friedrich Steves an Fidus, dass Willrich nicht verstehen würde, was die Vorkämpfer alles erdulden mussten. Es sei unerhört und unverständlich Fidus zu den „Kulturbolschewisten“ zu rechnen.⁵⁸⁵ Gottfried Benn, der ebenfalls von Willrich als Kulturbolschewist und Rassenschänder verunglimpft wurde, bezeichnete Willrich als „obskuren Dilettanten“, der „Helden und weizenblonde Weiber“ malte.⁵⁸⁶

1945 wurde Willrich in der Normandie von der US-Armee gefangen genommen und inhaftiert. Bereits ein Jahr später wurde er wieder entlassen. Nach seiner Freilassung verharmloste, verklärte und verteidigte er nicht nur – wie bereits angedeutet wurde – seine eigene Tätigkeit und Arbeit während des „Dritten Reichs“. Vielmehr nahm er auch Darré, von dessen Anständigkeit er bis zuletzt überzeugt war, und dessen Rassegedanken und „Zuchtideen“ in Schutz: „Der Gedanke,“ so Willrich im Jahr 1948, „durch sinnvolle Heirat der allgemein geschlechtlichen Anarchie zu steuern und so die Grundlage für zukünftige Geschlechter zu schaffen, scheint mir der vernünftigste Gedanke, den ich kenne.“⁵⁸⁷

⁵⁸² Goebbels, Tagebucheintrag am 11.6.1937, in: Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I., Bd. 4, S. 177.

⁵⁸³ Vgl. u. a. Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 4; Petropoulos, *Artists under Hitler*, S. 46.

⁵⁸⁴ Hoffmann an J. Goebbels, Berlin, 10.7.1937, in: BArch, R 55/20743, Blatt 4; Rita Ladogana, *Political Power and Religious Otherness in the Fascist Era. The Polemic about the Connections between Judaism and Modernist Art and the Instrumental Use of the Nazi Iconography against “Degenerate Art”*, in: *IKON* 15 (2022), S. 235-246, hier S. 239. Weitere Mitglieder der Kommission waren Adolf Ziegler, Hans Schweitzer und Franz Hoffmann.

⁵⁸⁵ F. Steves an Fidus, Deisenhofen, 3.3.1939, in: ADJB, N. 38, Nr. 115. Vgl. ebenso Fidus an A. Krüger, 3.12.1935, in: ADJB, N. 38, Nr. 411.

⁵⁸⁶ Gottfried Benn, *Doppelleben*, München 1967, S. 61.

⁵⁸⁷ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 2, S. 8 und S. 10.

Darüber hinaus verleugnete er die Judenverfolgung, von der er angeblich nichts gewusst haben wollte.⁵⁸⁸ Er kritisierte einzig einige – nicht namentlich genannte – NS-Funktionäre, welche die eigentlichen Ideale des Reiches und des Nationalsozialismus verraten hätten als sie an der Macht waren, „um nicht mehr weiter kämpfen und weiter denken zu müssen“.⁵⁸⁹

Willrich verstarb im Jahr 1948. Eine angebliche Autobiografie, die 1987 von seiner Frau vollendet wurde, konnte während der Bearbeitungszeit jedoch in den aufgesuchten Bibliotheken nicht ausfindig gemacht werden.



Abb. 15: Generaloberst Guderian, 1940

⁵⁸⁸ Ebenda, S. 7.

⁵⁸⁹ Vernehmung von Herrn Wolfgang Willrich durch Mr. R. L. Cohen, 16.3.1948, in: IfZ, ZS 1639, S. 3.

17. Winter, Bernhard (1871–1964)



Geboren 1871 als Sohn eines Malermeisters wuchs Bernhard Winter in Oldenbrok und seit 1882 in Oldenburg auf, wo sein Vater ein Farbengeschäft betrieb.⁵⁹⁰ Aufgrund seines zeichnerischen Talents erhielt er früh eine Förderung durch den Konservator der Großherzoglichen Gemäldesammlung Sophus Diedrichs (1817–1893), der ihn in erster Linie in der niederländischen Landschaftsmalerei unterrichtete. Von 1887 bis 1891 studierte er Malerei an der Kunstakademie in Dresden. Nach Aufhalten in Berlin und München sowie dem Besuch der Weltausstellung in Chicago – sie fand vom 1. Mai bis zum 30. Oktober 1893 statt –, setzte er 1893 sein Studium an der Akademie in Düsseldorf fort, das er sechs Jahre später abschloss. Zu dieser Zeit fungierte auch Arthur Kampf als Lehrer in Düsseldorf.

Bereits in diesen Jahren idealisierte Winter in seinen Gemälden das bäuerliche Leben und das Leben in seiner Oldenburger Heimat. Wenig verwunderlich ist es deshalb, dass er aus der Umgebung des Oldenburger Hofes zahlreiche Aufträge vor allem auch für Porträtbilder erhielt, die ihm eine finanzielle Absicherung garantierten.⁵⁹¹ Im Jahr 1903 ernannte ihn der Großherzog Friedrich August (1852–1931) zum Professor. Winter gehörte zu den Gründungsmitgliedern des staatlich geförderten Oldenburger Künstlerbundes und war Mitglied der Ankaufskommission der geplanten Galerie für zeitgenössische Kunst. 1909 besucht er auf einer Reise nach Norwegen das Freilichtmuseum Bygdoy, was ihn zur Gründung des heutigen Freilichtmuseums Ammerländer Bauernhaus in Zwischenahn veranlasste.⁵⁹² Von der Jugend an war Winters Geisteshaltung konservativ und antisemitisch – 1910 trat er aus der evangelischen Kirche aus –, und er avancierte zu einem der Protagonisten der Oldenburger Heimatbewegung.

Während des Ersten Weltkriegs wandte sich Winter dezidiert völkischem Gedankengut zu und verarbeitete in seinen agrarromantischen Bildern auch zunehmend völkische sowie antisemitische Motive. Sein Gemälde *Die Kriegssaat* (1915) zeigt „eine junge Frau auf einem frisch geeegten Feld im flachen Ammerland, die aus ihrer gerafften Schürze Saatgut verteilt“.⁵⁹³ Nur der sich verdunkelnde Himmel über dieser Szene kündigt vom Schrecken des herrschenden Krieges. Mit dem Thema der Aussaat griff

⁵⁹⁰ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Ulrich Schneider, Bernhard Winter, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online.

⁵⁹¹ Hans M. Fricke, Das Lebenswerk des Malers Bernhard Winter. Eine Würdigung zu seinem 70. Geburtstag und aus Anlaß der Verleihung der Goethe-Medaille, in: S. 115-124, hier S. 119.

⁵⁹² Ebenda., S. 120.

⁵⁹³ Schneider, Bernhard Winter. Eine Abbildung findet sich in Fricke, Das Lebenswerk, Abb. 12.

Winter ein damals in völkischen Kreisen beliebtes Bildmotiv auf, dessen sich auch Johann Bossard, Fritz Mackensen, Max Schulze-Sölde oder Hans Thoma bedienten.⁵⁹⁴

Im November 1915 wurde sein zwei Meter hohes Nagelbild des Rüstringer Friesen in Wilhelmshaven eingeweiht.⁵⁹⁵ Es zeigte einen Krieger mit Lanze, Schild und Schwert, wobei Winter das Musterbild des „nationalsozialistischen Herrenmenschen vorzeichnete“.⁵⁹⁶ Das Phänomen dieser Nagelbilder, in die gegen eine Kriegsspende ein Nagel eingeschlagen werden konnte, bis sie voll mit Nägeln verkleidet waren, nahm ab 1915 in Deutschland und Österreich zu. Bis zum Januar 1917 wurden durch die Benagelung des Friesen, den Verkauf von Postkarten und so genannten Friesentellern knapp 40.000 Reichsmark eingenommen. Mit einem solchen Kunststil und derartigen Bildmotiven, die sein Werk bestimmten, nahm Winter die ideologische Ikonografie des nationalsozialistischen Realismus vorweg.⁵⁹⁷

Auch nach dem Ersten Weltkrieg setzte Winter seine völkisch-konservative und agrarromantisch ausgerichtete Malerei ungebrochen fort (u. a. *Schweineschlachten im Ammerland*, 1924; vgl. Abb. 16). Seine Nähe zur völkischen Weltanschauung wird auch dadurch belegt, dass er dem esoterischen, anti-semitischen Tannenbergbund des ehemaligen Generals Erich Ludendorff nahestand. Wie die Maler Stassen und Willrich fertigte auch Winter ein Porträt Ludendorffs an. Um 1925 lernte er auch Adolf Hitler kennen, der ihn später zu seinem „Lieblingmaler“ erklärte.⁵⁹⁸

Während des „Dritten Reichs“ fügte sich vor allem Winters Kunststil des regionalnationalen Realismus hervorragend in die nationalsozialistische Kulturpolitik ein und konnte von dieser vereinnahmt werden. Dabei sind seine Werke ein Beispiel dafür, dass die nationalsozialistische Kulturpolitik 1933 nicht in einem Vakuum entstand. Vielmehr nahm Winter – wie auch Bettina Feistel-Rohmeder, Fritz Mackensen und Wolfgang Willrich – eine Malerei vorweg, wie sie sich seit Mitte der 1930er Jahre allmählich im „Dritten Reich“ durchsetzte und seit 1937 alljährlich im Haus der Deutschen Kunst in München gezeigt wurde. Dennoch waren Winters Bilder nicht in München ausgestellt – es konnte nur eine Ausstellung während des NS-Regimes gefunden werden, bei der seine Gemälde zu sehen waren. Dabei

⁵⁹⁴ Vgl. Wolbert, *Dogmatische Körper*, S. 253 und S. 373; Kösters, Max Schulze-Sölde, S. 186; Löer / Löer, Max Schulze-Sölde, S. 144 und S. 176. Vgl. ebenso das Bild *Der Sämann* von Oskar Martin-Amorbach (1897–1987). Dublon-Knebel, *Eine Doppelexistenz*, S. 30.

⁵⁹⁵ Im selben Jahr entwarf er auch ein Nagelbild, den Isern Hinnerk, mit dessen Hilfe für den Oldenburger Landesverein des Roten Kreuzes Spenden gesammelt werden sollte. Umgesetzt wurde es vom Architekten Rudolf Michelsen (1870–1941). Insgesamt kamen Spenden in der Höhe von über 25.000 Reichsmark zusammen. Vgl. Isern Hinnerk warb um Spenden, in *Nordwest Zeitung online* vom 21.7.2007, https://www.nwzonline.de/wirtschaft/stadtgeschichte-iserh-hinnerk-warb-um-spenden_a_5,1,849487471.html

⁵⁹⁶ Schneider, Bernhard Winter.

⁵⁹⁷ Fricke, *Das Lebenswerk*, S. 122.

⁵⁹⁸ Schneider, Bernhard Winter.

handelte es sich um die 1936 in Berlin organisierte Ausstellung „Vom schönen und starken Deutschland“.⁵⁹⁹

1941 wurde ihm auf Veranlassung Adolf Hitlers zu seinem 70. Geburtstag die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ verliehen.⁶⁰⁰ Sein Antrag auf Mitgliedschaft in der NSDAP wurde jedoch aus Altersgründen im Jahr 1942 abgelehnt. Im August 1944 wurde er in die „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen.

Trotz seiner Nähe zum „Dritten Reich“, seiner antisemitisch-völkischen Weltanschauung, seiner direkten Beteiligung an der NS-Kunstszene wurde er 1961 zum Ehrenbürger Oldenburgs erhoben. Bereits 1956 hatte ihm Bundespräsident Theodor Heuss das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen. Am 6. August 1964 verstarb Winter in der Stadt Oldenburg, die ein Jahr später eine Straße zu seinen Ehren benannte, die auch heute noch existiert. Der Nachlass des Künstlers wird von der 1966 gegründeten Bernhard Winter Stiftung verwaltet und befindet sich im Stadtmuseum Oldenburg.⁶⁰¹ Eine historisch-kritische Auseinandersetzung mit der Person Bernhard Winter und seinem Leben und Werk steht erst am Anfang. 2015 widmete sich das Stadtmuseum Oldenburg der Frage, ob Bernhard Winter von der Enteignung und Arisierung jüdischen Vermögens profitierte. Eine Veröffentlichung dieser Ergebnisse steht aber scheinbar noch aus – zumindest konnten keinerlei weitere Hinweise auf die Forschungsergebnisse gefunden werden.⁶⁰²

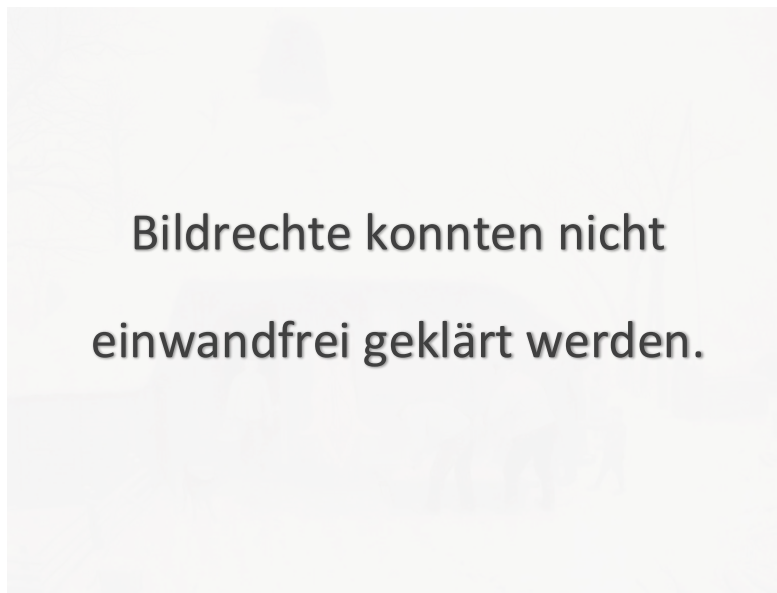


Abb. 16: Schweineschlachten im Ammerland (1924)

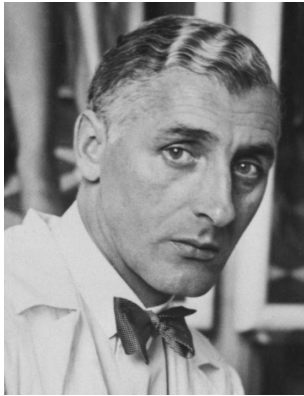
⁵⁹⁹ Vgl. <https://www.gdk-research.de/> [17.2.2024]; Papenbrock / Saure (Hg.), Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, S. 594.

⁶⁰⁰ Fricke, Das Lebenswerk, S. 123-124.

⁶⁰¹ Bernhard-Winter-Stiftung, <https://www.oldenburg.de/startseite/leben-umwelt/soziales/stiftungen/bernhard-winter-stiftung.html>.

⁶⁰² Reinhard Tschapke, Ein Künstler unter Verdacht, in: Nordwest Zeitung Online vom 8. August 2015, https://www.nwzonline.de/kultur/ein-kuenstler-unter-verdacht_a_30,0,2477415684.html#

18. Ziegler, Adolf (1892–1959)



Ziegler wurde 1892 in Bremen geboren und studierte 1910/11 an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar, die damals von Fritz Mackensen geleitet wurde. 1911 ging er an die Kunstakademie München, um dort sein Studium fortzusetzen.⁶⁰³ Aufgrund seines Kriegsdienstes während des Ersten Weltkriegs konnte er sein Studium erst 1924 abschließen. Bereits in dieser Zeit wandte er sich von der avantgardistischen Kunstrichtung eines Franz Marcs und Emil Noldes ab und wandte sich mehr den handwerklichen Methoden der Malerei zu.

Von 1924 bis 1933 war Ziegler nach eigenen Angaben freischaffend tätig und schuf vor allem Werke, die sich am neoklassischen-realistischen Akademiemalstil der „Alten Meister“ orientierten. Mit diesem Kunststil und seiner Motivwahl – er malte vor allem Blumenkompositionen und Stilleben – passte er sich einem bürgerlich-konservativen Kunstgeschmack an. Es ist indes nicht überliefert, dass er sich in diesen Jahren an öffentlichen Kunstausstellungen beteiligte.⁶⁰⁴

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre kam Ziegler in Kontakt mit der nationalsozialistischen Bewegung. Insbesondere mit Goebbels traf er mehrmals zusammen.⁶⁰⁵ Im Februar 1929 trat er der NSDAP bei (Mitgliedsnummer 112.824). Seine Tätigkeit für die NSDAP wurde durch einen zweijährigen Aufenthalt in Chile unterbrochen. Nachdem er aber in Südamerika als Künstler keinen Erfolg hatte, kehrte er 1932 wieder nach Deutschland zurück. Innerhalb der Reichsleitung der NSDAP übernahm er spätestens zu diesem Zeitpunkt die Funktion als Sachberater für bildende Kunst. Wie bedeutend führende NS-Politiker diese Position einstufen, wird in einem Tagebucheintrag von Goebbels deutlich. Im August 1932, so notierte er, seien bei einem Gespräch zwischen Hitler und Ziegler Kulturfragen diskutiert worden. „Auch das“, so Goebbels, „entscheidet, ob wir an die Macht kommen“.⁶⁰⁶

Um 1933 zerstörte er offenbar sein frühes, expressionistisches Werk, um mit dem neuen Regime keine Probleme zu haben.⁶⁰⁷ In der Tat gelang ihm nicht nur rasch eine steile Karriere als NS-Kunstfunktionär,

⁶⁰³ Die folgende Darstellung basiert v. a. auf Ulla Heise, Adolf Ziegler, in: Allgemeine Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online. Nach wie vor gibt es über die Leiter der Reichskammer, inklusive Adolf Ziegler, keine umfassenden Arbeiten. Vgl. Christian Fuhrmeister, Adolf Ziegler – Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Maler, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 59-72.

⁶⁰⁴ Fuhrmeister, Adolf Ziegler, S. 63.

⁶⁰⁵ Vgl. Joseph Goebbels, Tagebucheinträge am 15.2.1926 und 12.4.1928, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 1/2: Dezember 1925 - Mai 1928. Bearb. von Elke Fröhlich. München 2004, S. 55-56 und S. 353-354.

⁶⁰⁶ Goebbels, Tagebucheintrag am 12.8.1932, in Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Bd. 2/2, S. 337-338.

⁶⁰⁷ Fuhrmeister, Adolf Ziegler, S. 62.

sondern er avancierte zu Hitlers vertrautem Kunst-Paladin. So erhielt er eine Anstellung an der Münchner Akademie für Bildende Künste als Vertragslehrer für Maltechniken und wurde bereits 1934 auf ausdrücklichen Wunsch Hitlers zum ordentlichen Professor berufen. Ein Jahr später wurde er Mitglied des Reichskultursenats und im Dezember 1936 trat er die Nachfolge Eugen Hönigs als Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste an.

Dank der Rückendeckung Hitlers und Goebbels' konnte er diese Funktion im nationalsozialistischen Kunst- und Kulturbetrieb mit großer Militanz ausüben. Im Juni 1937 erteilte ihm Goebbels eine Vollmacht, die im „deutschen Reichs-, Länder- oder Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfalls Kunst seit 1910 sicherzustellen.“⁶⁰⁸ Bei der daraus hervorgegangenen Aktion „Entartete Kunst“ war Ziegler neben Willrich eines der prominentesten Mitglieder des Expertenausschusses. Zur Durchführung des Auftrages „alle Dokumente des Kunstniedergangs und der Kunstentartung zusammenzutragen“, so führte Ziegler aus, habe er „fast sämtliche deutsche Museen besucht [...]. Es hätten Eisenbahnzüge nicht gereicht, um die deutschen Museen von diesem Schund auszuräumen.“ Insgesamt wurden über 16.000 Kunstwerke von Künstlern der Moderne, die Ziegler als „Schweine“ bezeichnete, aus über 80 Museen beschlagnahmt.⁶⁰⁹ Seine Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München am 19. Juli 1937 war von einem radikalen und kompromisslosen Grundtenor durchdrungen: „Überall um uns herum sieht man“, so Ziegler, „die monströsen Ausgeburten von Krankheit, Frechheit, Ungeschicklichkeit und purer Degeneration. Diese Ausstellung löst in uns allen Entsetzen und Abscheu aus“.⁶¹⁰

Sein überschaubar eigenes Œuvre umfasst opulent arrangierte Blumenstücke sowie feinmalerische Porträts, Akte und Figurenbilder, die oftmals die „NS-Rassentheorie“ idealtypisch verkörperten.⁶¹¹ Zwischen 1933 und 1943 stellte er höchstens 15 Bilder aus, von denen jedoch einige wenige „durch massenhafte Reproduktion in den Propagandamedien zu Leitbildern der NS-Kunstästhetik avancierten“.⁶¹² Eines seiner bekanntesten Bilder ist das von der NSDAP erworbene Triptychon *Vier Elemente* (vgl. Abb. 17), das in den Jahren 1936 und 1937 entstand. Mit diesem Gemälde vertrat Ziegler auch Deutschland auf der Internationalen Kunstausstellung in Paris im Jahre 1937.⁶¹³ Sein penibler Hang zum anatomischen Realismus brachte ihm den Spitznamen „Meister des deutschen Schamhaars“ ein.⁶¹⁴ Die

⁶⁰⁸ Goebbels, Vollmacht, Berlin, 30.6.1937, in: BArch, R 55/20743, Blatt 5.

⁶⁰⁹ Zitiert nach Heise, Adolf Ziegler. Zur Kommission vgl. Kater, Culture in Nazi Germany, S. 42.

⁶¹⁰ Zitiert nach Ladogana, Political Power and Religious Otherness in the Fascist Era, S. 239.

⁶¹¹ Heise, Adolf Ziegler.

⁶¹² Ebenda.

⁶¹³ Gottfried Knapp, Fade arische Vierlinge, in: Süddeutsche Zeitung vom 16. Mai 2015, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-fade-arische-vierlinge-1.2485312> [4.1.2024].

⁶¹⁴ Neumann-Diebsch/Schossig, 2009; Kater, Culture in Nazi Germany, S. 113

persönliche Nähe Zieglers zu Hitler führt dazu, dass sich andere NS-Maler bemühten, Zieglers Stil nachzuahmen. Dies brachte ihnen den spöttischen Gruppennamen „Nachziegler“ ein.⁶¹⁵

Nach der Eröffnung der Wanderausstellung „Entartete Kunst“ im Jahr 1937 nahm Zieglers Bedeutung im Machtapparat des „Dritten Reiches“ jedoch allmählich wieder ab. Denn trotz seiner guten Kontakte zur NS-Führungsriege und insbesondere zu Adolf Hitler, war er nicht unumstritten. Selbst einstige Förderer wie Goebbels distanzieren sich allmählich von ihm und kritisierten seine Kunst.⁶¹⁶ 1943 stürzte er mit den Worten des Historikers Volker Dahm „so tief, wie man im Dritten Reich nur stürzen konnte: aus dem Olymp der Reichskulturkammer ins Konzentrationslager“.⁶¹⁷ Ziegler war nach einem denunzierten Gespräch, an dem unter anderem der Publizist Arnold Rechberg (1879–1947) teilgenommen hatte und das mögliche Friedensverhandlungen zum Thema gehabt haben soll, wegen Defätismus von der Gestapo festgenommen worden. Vom 13. August bis zum 15. September 1943 wurde er im Konzentrationslager in Dachau interniert.⁶¹⁸

Als Goebbels davon erfuhr schrieb er, dass Ziegler „zu den Dümmeren der Dummen“⁶¹⁹ gehöre. Er sei nicht nur „politisch, sondern auch künstlerisch gesehen ein absoluter Dummkopf“.⁶²⁰ Wenige Tage später ließ Goebbels festhalten: „Ziegler hat sich durch seine blödsinnigen Redereien vollkommen die Sympathie des Führers verscherzt. Der Führer hat ihn verhaften lassen. Er will ihn zwar nicht vor ein Volksgericht stellen, aber ihm doch einen Denkkzettel geben.“⁶²¹ Nach seiner Freilassung ließ Hitler Ziegler in den vorzeitigen Ruhestand versetzen. „Ich bin froh,“ so Goebbels, „auf diese Weise einen so unfähigen Tropf und feigen Wicht wie Ziegler loszuwerden.“⁶²²

Ab 1944 lebte Ziegler zurückgezogen in Konstanz, da seine Wohnung in München zerstört worden war. Nach dem Krieg zog er nach Wesseloh im Süden der Lüneburger Heide und lebte dort bis 1957.⁶²³ Im Entnazifizierungsverfahren (1946 bis 1949) wurde er unter Hinweis auf seine Inhaftierung in Dachau von der Kategorie „Hauptschuldiger“ vom Entnazifizierungshauptausschuss Hannover am 18. Mai 1949

⁶¹⁵ Hehre Mission, in: Der Spiegel vom 4. Mai 1965, <https://www.spiegel.de/kultur/hehre-mission-a-5b243d6a-0002-0001-0000-000046272529> [26.2.2024].

⁶¹⁶ Vgl. Goebbels, Tagebucheintrag am 26.5.1943, in: Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Bd. 8, S. 366-372.

⁶¹⁷ Zitiert nach Sven Felix Kellerhoff, Adolf Ziegler, der „Meister des deutschen Schamhaars“, in: Die Welt vom 4. Oktober 2022, <https://www.welt.de/geschichte/article241409321/Adolf-Ziegler-Meister-des-deutschen-Schamhaars.html> [4.1.2024].

⁶¹⁸ Fuhrmeister, Adolf Ziegler, S.71; Kater, Culture in Nazi Germany, S. 236-237

⁶¹⁹ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag am 15.8.1943, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil II: Diktate 1941-1945. Band 9: Juli - September 1943. Bearb. von Manfred Knittel. München 1993, S. 289–294.

⁶²⁰ Goebbels, Tagebucheintrag am 20.8.1943, in: ebenda, S. 315-321.

⁶²¹ Goebbels, Tagebucheintrag am 21.8.1943, in: ebenda, S. 321-338.

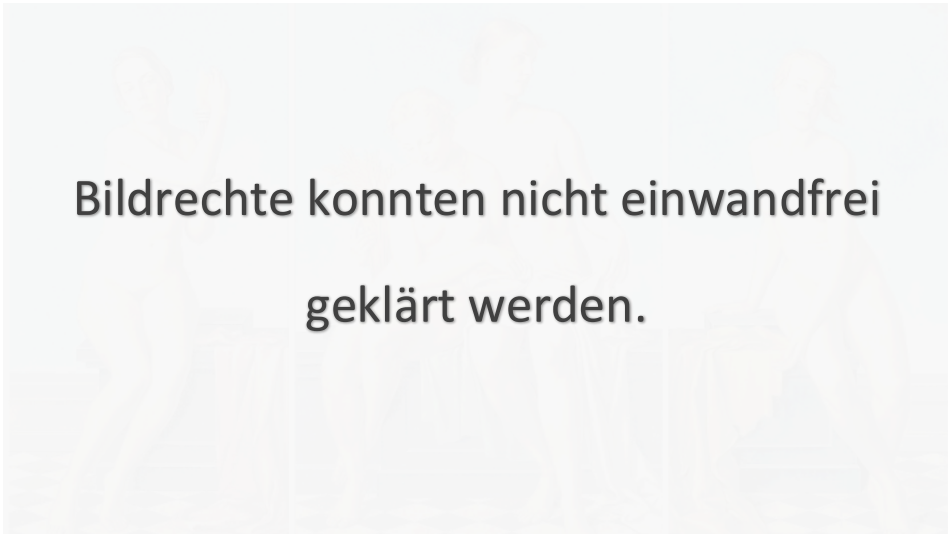
⁶²² Ebenda.

⁶²³ Fuhrmeister, Adolf Ziegler, S. 62.

zum „Mitläufer“ herabgestuft.⁶²⁴ Auch bemühte er sich darum – letztlich vergeblich –, dass er seine vollen Pensionsansprüche als Professor erhielt. Dabei stilisierte er sich nicht nur zu einem „unschuldigen Opfer“ der NS-Diktatur, sondern argumentierte auch in vollkommener Verdrehung der historischen Tatsachen, dass er stets „gegen die Verfolgung von Künstlern gewesen sei und lediglich gewisse Stilrichtungen für falsch gehalten habe“.⁶²⁵ Außerdem habe er sich stets gegen die Aktion „Entartete Kunst“ gewehrt.⁶²⁶ „Ich lehne“, so zitierte die Zeitung *Die Welt* Ziegler, „auch heute noch jede abstrakte und auflösende Kunst ab.“⁶²⁷ Er selbst habe in seiner Jugend „Landschaften gemalt, die man für Gemälde Noldes halten konnte, bin aber darüber hinausgewachsen“.⁶²⁸ Die Reaktion der Zeitung *Die Welt* ging nicht nur hart mit Zieglers Selbstdarstellung ins Gericht, sondern ist auch Ausdruck davon wie kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die NS-Kunstästhetik verschmäht und die avantgardistische – und bis vor kurzem als „entartet“ eingestufte – Kunst Noldes gepriesen wurde:

„Vielleicht ist dieser Ausspruch Zieglers wirklich ein Maßstab dafür, wie weit man ihn als schuldig bezeichnen kann. Ein Mann, der nicht den Wertunterschied zwischen den Visionen Noldes und seiner eigenen handwerklich brillanten, aber süßlichen Magazin-Malerei begreift, war mit einer Aufgabe betraut worden, der er geistig nicht gewachsen war.“⁶²⁹

Am 18. September 1959 verstarb Adolf Ziegler in Baden-Baden.



Bildrechte konnten nicht einwandfrei
geklärt werden.

Abb. 17: Die Vier Elemente (1936–1937)

⁶²⁴ Ebenda, S. 71.

⁶²⁵ Kellerhof, Adolf Ziegler.

⁶²⁶ Solveig Grothe, Hitlers Pinselführer, in: Der Spiegel vom 19. Juli 2012, <https://www.spiegel.de/geschichte/entartete-kunst-ns-propagandausstellung-1937-in-muenchen-a-947652.html> [26.2.2024].

⁶²⁷ Zitiert nach Kellerhof, Adolf Ziegler.

⁶²⁸ Zitiert nach ebenda.

⁶²⁹ Zitiert nach ebenda.

III. Johann Michael Bossard als völkisch-konservativer Künstler: Eine Annäherung und Kontextualisierung

Wie lassen sich die hier skizzenhaft dargestellten Künstler und Künstlerinnen, deren Lebensläufe, Weltanschauungen und Handeln, mit Johann Michael Bossards Leben und Werk vergleichen? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten lassen sich erkennen? Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden und insbesondere das Verhältnis der Künstler und Künstlerinnen zum NS-Regime herauszuarbeiten, helfen starre Kategorien wie „Nazi“ oder „Konservativer“ nicht weiter. Denn die Realität – dies zeigen die hier aufgeführten Biogramme genauso wie Johann Bossards Leben – war oftmals komplexer und lässt sich nur schwer schematisch fassen. Vielmehr sollen anhand von Vergleichsebenen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausgearbeitet und schlaglichtartig beleuchtet werden. Diese Gegenüberstellung wird dabei zwangsweise nicht alle Details berücksichtigen können und manchmal über kleinere, aber wenig relevante Unterschiede hinwegsehen müssen. Ansonsten wäre ein solches Vorgehen für den Erkenntnisgewinn nicht zielführend. Letztlich sollen dadurch eine fundiertere und tiefergehende Einordnung, Abgrenzung und Kontextualisierung – und damit auch Bewertung – des Künstlers Johann Bossard ermöglicht werden.

Johann Bossard war weder im wilhelminischen Kaiserreich noch während der Weimarer Republik eine Ausnahmeerscheinung. Vielmehr kann er als Repräsentant eines völkisch-konservativen Künstlermilieus angesehen werden, das den Parteienpluralismus, das demokratische System sowie die als internationalistisch diffamierte moderne Kunst als Zeichen „rassischer Dekadenz“ einstufte. Die ersten Kontakte Bossards zu diesen Kreisen lassen sich im späten 19. Jahrhundert ausmachen. Über seine Beschäftigung mit der Theosophie, der Anthroposophie und insbesondere mit den Ideen der Lebensreform- und der Siedlungsbewegung lernte er Vertreter deutsch-nationaler und völkischer Kreise kennen. Bei diesen Annäherungen spielten seine persönlichen Netzwerke aus der Münchner Zeit, seine Mitarbeit am „Jungbrunnentisch“ des Verlags Fischer & Franke und die damit einhergehende Bekanntschaft mit Franz Stassen und Hermann Hirzel, sowie sein Lehrer in Berlin, Arthur Kampf, eine wichtige Rolle. Bossards Kontakt zu Seeßelbergs Werdandi-Bund zwischen 1907 und 1914, eine der wichtigsten – wenn auch kurzlebigen – Vereinigungen der völkisch-konservativen Kunstkritik, war dabei die logische Folge seiner Annäherungsversuche. Dem Bund gehörten unter anderem die hier vorgestellten Künstler Fidus, Hermann Hendrichs, Arthur Kampf, Paul Schultze-Naumburg, Franz Stassen und Hans Thoma an.

Wie Johann Bossard werteten die hier vorgestellten Vertreter der völkischen Kunstszene den Ersten Weltkrieg als Bestimmung des „deutschen Volkes“ und als einzige Möglichkeit zur Wiedergeburt des „neuen Menschen“. Es verwundert somit nicht, wenn etliche Künstler den Krieg nicht nur euphorisch begrüßten, sondern sich auch aktiv an der deutschen Kriegspropaganda beteiligten. Während Hans

Thoma und Arthur Kampf das *Manifest der 93* unterschrieben, wurden Kampfs Monumentalgemälde mit Motiven der Befreiungskriege propagandistisch eingesetzt. Bernhard Winter gestaltete Nagelbilder, um Kriegsspenden zu sammeln, und Johann Bossard rief mit seinem Plakat *Deutsche Tat* zur Zeichnung der 8. Deutschen Kriegsanleihe im März 1918 auf.⁶³⁰ Fidus wiederum pries den Diktatfrieden von Brest-Litowsk (*Des Ostens Deutscher Friede*, 1918) und Franz Stassen gestaltete das Propagandaposter *An das Deutsche Volk* (1917), das eine Rede Kaiser Wilhelms II. wiedergab.

Während der Weimarer Republik vertrat die hier behandelte Personengruppe – mit Ausnahme von Hermann Hirzel und Heinrich Tessenow – teils öffentlich, teils in privater Korrespondenz eine republikfeindliche Haltung und verstiegen sich nicht selten in krude, teils antisemitische Verschwörungserzählungen. Die Ablehnung demokratischer Strukturen und Werte bedeutete nicht zwangsweise eine sofortige Hinwendung zu völkisch-rechtsextremistischen Ideologien. So fühlten sich unter anderem Emil Nolde und Max Schulze-Sölde unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg auch von kommunistischen Ideen angezogen. Je tiefgreifender die Krise der Weimarer Republik jedoch wurde, desto mehr Hoffnungen setzten sie in die rechtsextremistische und nationalsozialistische Bewegung. Sie waren dabei auch von der Vorstellung erfüllt, dass sie mit ihrer Kunst einen besonders wichtigen Beitrag zur Erneuerung des „deutschen Volkes“ leisten könnten.

Getrieben wurden viele Künstler und Künstlerinnen dabei auch von materiellen Sorgen, die wiederum – teils bereits bestehende – antisemitische und rassistische Ressentiments förderten und völkische Weltanschauungen zu bestätigen schienen. Denn sie sahen sich spätestens seit der Jahrhundertwende mit einem sich wandelnden Kunstmarkt konfrontiert, der ihre Werke zugunsten der modernen Avantgarde ablehnte. Verschärft wurde die berufliche Krise dadurch, dass auch das Kleinbürgertum – und damit das Milieu, das sich insbesondere für die Arbeiten der behandelten Künstler und Künstlerinnen begeisterte – selbst unter finanziellen Engpässen litt. Neben der weltanschaulichen Nähe war diese (materielle) Enttäuschungserfahrung somit eine der grundlegenden Gemeinsamkeiten, die Bossard mit anderen Vertretern der völkischen-konservativen Kunstszene dieser Zeit verband.

Diese Erfahrung führte zu der Überzeugung, sich an einem Abwehrkampf gegen die internationalistische, moderne Kunst eines Emil Noldes beteiligen zu müssen und den deutschen Kunstmarkt vor der „Überfremdung“ zu retten. Ihr erklärtes Ziel war es, die „wahre deutsche“ Kunst zu verteidigen und damit zur Gesundung des „deutschen Volkes“ beizutragen. Einigkeit darüber, was als genuin deutsche oder nordische Kunst anzusehen ist, bestand indes nicht. Während des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik war diese Uneinigkeit und die darüber ausgetragenen Konflikte innerhalb der völkischen (Kunst-)Szene aber nur von peripherer Bedeutung. Es einte die Künstler und Künstlerinnen vielmehr ihre kategorische Ablehnung all der Kunst und Architektur, die als „modern“ galt – dies

⁶³⁰ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 57; <http://werkverzeichnis.bossard.de/heron-art/plakat-deutsche-tat/> [6.1.2022].

brachte bereits der Worpssweder Maler Carl Vinnen im Jahr 1911 in seinem Pamphlet zum Ausdruck, das auch von Arthur Kampf, Fritz Mackensen und Paul Schultze-Naumburg unterschrieben wurde und sich in Bossards Bibliothek befindet.⁶³¹

Als Folge schlossen sich viele Künstler und Künstlerinnen seit den 1920er Jahren Organisationen und Vereinigungen an, die Teil des völkischen Milieus waren oder gar der nationalsozialistischen Bewegung nahestanden – andere wiederum beteiligten sich aktiv an der Gründung derartiger Organisationen. Besonders erwähnenswert ist hier der Tannenbergbund, der Stahlhelm, die Germanische Glaubens Gemeinschaft Ludwig Fahrenkrogs oder die von Bettina Feistel-Rohmeder gegründete Deutsche Kunstgesellschaft. Die NS-Bewegung erkannte die republikfeindliche Ausrichtung dieser Kreise und es gelang ihr erfolgreicher als anderen politischen Gruppierungen in der Weimarer Republik – auch weil man über die Unterschiede hinweg sah – dieses Milieu für sich zu vereinnahmen und letztlich zu kontrollieren. Als Instrument hierfür wurde der Kampfbund für deutsche Kultur ins Leben gerufen, dem sich etliche der hier vorgestellten Personen anschlossen und in dem sie teils zur Prominenz gelangten. Zu nennen sind Fritz Höger, Fidus, Arthur Illies, Fritz Mackensen, Emil Nolde (der Antrag scheiterte) und Paul Schultze-Naumburg. Auch der NSDAP traten viele der hier behandelten Künstler und Künstlerinnen – teils vor und teils nach der nationalsozialistischen Machtübernahme – bei. Hierzu zählten Bettina Feistel-Rohmeder, Fritz Höger, Fidus, Arthur Illies, Arthur Kampf, Fritz Mackensen, Emil Nolde (Nationalsozialistische Partei in Nordschleswig, NSDAPN), Paul Schultze-Naumburg, Franz Stassen, Josef Thorak und Adolf Ziegler.

Die Netzwerk- und Organisationsanalyse lässt indes einen bedeutenden Unterschied zwischen Johann Bossard und den anderen, hier behandelten Vertretern des völkisch-konservativen Künstlermilieus erkennen. Wie im Vorgutachten ausführlich dargelegt wurde, zeigte Bossard spätestens seit 1930 Interesse an der NS-Bewegung und suchte aufgrund weltanschaulicher Überschneidungen, die er auf den Gebieten des neuheidnischen Germanenglauben, der Demokratiefeindlichkeit, des Glaubens an die Überlegenheit der „deutschen Rasse“ sowie der Ablehnung des jüdischen „Götzendienstes“ der „Neuen Sachlichkeit“ auszumachen glaubte, die Nähe zu ihr. Jedoch finden sich in den gesichteten Unterlagen derzeit keinerlei Belege dafür, dass er sich während des Kaiserreichs und der Weimarer Republik einer der zahlreichen völkischen oder nationalsozialistischen Organisationen und Parteien als aktives Mitglied anschloss.

Vereint waren die Künstler und Künstlerinnen in ihrer Hoffnung, dass mit Hilfe der Nationalsozialisten ihre eigene Kunst eine größere Anerkennung erfahren würde und es gelingen werde, das „deutsche Volk“ zu „neuer Größe“ zu führen. Dass sie sich an diesem Prozess selbst aktiv beteiligen wollten, auch

⁶³¹ Weitere bedeutende Unterzeichner waren Ludwig Dill, Hans am Ende, Fritz August von Kaulbach, Richard Riemerschmid, Franz von Stuck sowie Wilhelm Trübner.

daran ließen die wenigsten einen Zweifel. Aus dieser Hoffnung heraus, die sich aus der gemeinsamen Enttäuschungserfahrung und der weltanschaulichen Nähe zwischen der völkischen und der nationalsozialistischen Bewegung speiste, begrüßten sie zumeist die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933. Sie feierten diese als die ersehnte Erlösung und den Anbeginn einer neuen Zeit – sowohl für das „deutsche Volk“ als auch für ihr eigenes künstlerisches Schaffen. Einige von ihnen unterzeichneten auch öffentliche Ergebenheitserklärungen für das neue Regime wie den von Goebbels initiierten „Aufruf der Kulturschaffenden“ (Emil Nolde; Paul Schultze-Naumburg; Josef Thorak).

Für etliche der hier vorgestellten Künstler und Künstlerinnen wie Bettina Feistel-Rohmeder, Arthur Illies, Fritz Mackensen, Paul Schultze-Naumburg, Wolfgang Willrich, Bernhard Winter und Adolf Ziegler erfüllte sich anfangs ihre Hoffnung. Auch Maler wie Arthur Kampf und Franz Stassen, die bereits im Kaiserreich Erfolge aufzuweisen hatte aber während der Weimarer Republik eher ins Abseits geraten waren, erlebten eine Renaissance. Auch wenn teilweise die Anerkennung und der Erfolg nicht für alle Künstler und Künstlerinnen im „Dritten Reich“ von dauerhaftem Bestand war – der Fall Ziegler ist sicher das eindrucksvollste Beispiel – so wurden viele von ihnen mit der „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ (Arthur Kampf, Fritz Mackensen, Paul Schultze-Naumburg und Bernhard Winter) ausgezeichnet und 1944 in die Liste der „Gottbegnadeten“ (Fritz Mackensen, Franz Stassen, Heinrich Tessenow und Bernhard Winter) oder gar in die Sonderliste der „Gottbegnadeten“ (Arthur Kampf, Paul Schultze-Naumburg und Josef Thorak) aufgenommen.

Andere Künstler wie Heinrich Tessenow oder Max Schulze-Sölde, die aufgrund ihrer architektonischen oder künstlerischen Arbeiten und ihrer Nähe zu avantgardistischen Künstlergruppen sowie – im Falle von Schulze-Sölde – ihres urchristlichen Missionseifers zunächst ins Visier der NS-Kunstpuristen gerieten, konnten nach einer kurzen Auszeit ihre Arbeit dank Anpassung und Kompromissen fortsetzen. Insbesondere bei Schulze-Sölde lässt sich dabei zeigen, wie er sich von seinen avantgardistischen Frühwerken gänzlich abwandte und distanzierte und sich agrarromantischen Motiven und einer traditionellen Landschaftsmalerei verpflichtete, die an die Ästhetik und Bildsprache der NS-Kunst anschlussfähig war. Insgesamt waren seine Werke in den Jahren von 1933 bis 1942 bei acht Ausstellungen zu sehen.⁶³²

Die Hoffnung auf künstlerischen Erfolg sowie die Möglichkeit, sich als „Mitkämpfer“ aktiv in der NS-Kunst und Kulturpolitik zu beteiligen, erfüllte sich indes nicht für alle Künstler und Künstlerinnen, die sich selbst als „Vorkämpfer“, als Wegbereiter der NS-Ideologie wahrnahmen. Auch Bossard biederte sich, wie dies im Vorgutachten ausführlich dargelegt wurde, nach der nationalsozialistischen Machtübernahme aktiv den neuen Machthabern auf lokaler wie auf nationaler Ebene an. Seine Hoffnung wich tiefer Enttäuschung, als seine Annäherungsversuche ins Leere liefen und er erkennen musste,

⁶³² Papenbrock / Gabriele Saure (Hg.), Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, S. 557.

dass die Nationalsozialisten auf dem künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Gebiet letztlich doch andere Ideen und Ideale verfolgten als er. Zugleich blieb Bossard seiner völkischen und national-konservativen Weltanschauung verbunden, der auch ein latenter Antisemitismus inhärent war. Eine ähnliche Reaktion lässt sich auch bei Ludwig Fahrenkrog nachweisen, der sich ebenso seit Mitte der 1930er Jahre keine Hoffnungen mehr auf Förderung und Anerkennung machte und sich immer mehr ins Privatleben zurückzog.

Dieses Verhalten unterschied Künstler wie Bossard und Fahrenkrog von einer zweiten Gruppe zu der vor allem der Maler Fidus und der Architekt Fritz Höger zu zählen sind. Obwohl auch sie spätestens Mitte der 1930er Jahre erkennen mussten, dass ihre Kunst und Architektur bei den höheren NS-Kulturfunktionären nicht auf Anerkennung stießen, wurden sie nicht müde, sich dem NS-Regime auf teils penetrante Art als „Mitkämpfer“ anzubiedern. Dabei griffen sie in ihren Briefen und Notizen bis zum Kriegsende auf nationalsozialistische, rassistische und antisemitische Argumentationsmuster zurück, die sie zwar bereits vor 1933 formuliert hatten, aber nun mit noch stärkerer Vehemenz vertraten. Trotz Ablehnung und obwohl sie keine Staatsaufträge erhielten oder Wettbewerbe gewannen, konnten Fidus und Höger meist ungestört ihre Arbeit verrichten und wurden noch 1944 mit NS-Ehrungen ausgezeichnet.

Die meist ungestörte Fortführung der eigenen Arbeit unterschied Höger und Fidus von Emil Nolde, der als Sonderfall in der hier vorgestellten Personengruppe zu bezeichnen ist. Wie in dieser Studie nur skizzenhaft nachgezeichnet und in neueren Studien ausführlich dargelegt wurde, war bei ihm „eine Kombination aus NS-Bekenntnis und Antisemitismus [...] auf der einen Seite und erlittener Schädigung durch ein Berufsverbot und einer Stigmatisierung seitens des Regimes auf der anderen Seite gegeben“.⁶³³ Obwohl er als „entarteter Künstler“ Berufsverbot erhielt, ging er nicht in Opposition zum Regime. Für ihn stellte die Konfiszierung und Unterdrückung vielmehr ein großes Missverständnis dar. Ebenso muss betont werden, dass Nolde aufgrund seines Erfolgs während der Weimarer Republik keine finanziellen Sorgen hatte. Der materielle Faktor, der bei manch anderem Künstler und manch anderer Künstlerin ein Grund für deren Annäherung an die NS-Bewegung mitgedacht werden muss, entfiel bei Nolde und lässt seine weltanschauliche Nähe zum Nationalsozialismus noch stärker hervortreten.

Wie lassen sich diese unterschiedlichen Reaktionen erklären? Und weshalb konnten einige Vertreter der völkisch-konservativen Kunst ihre Karriere während des „Dritten Reichs“ fortsetzen und andere nicht? Diese Fragen führen uns zu mehreren Vergleichsebenen, die erneut Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Bossard und anderen Vertretern dieser Kreise deutlich werden lassen. Zunächst wäre es naheliegend, die Ursache hierfür einzig in der Weltanschauung auszumachen. Lediglich

⁶³³ Templin, Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung, S. 36.

„überzeugte Nationalsozialisten“, so würde die These lauten, hätten im „Dritten Reich“ Erfolg haben können. Wie im Vorgutachten zu Johann Bossard ausführlich dargelegt wurde, führen apodiktische Kategorien indes nur bedingt zu einem Erkenntnisgewinn. Auch Thomas Großbölting hat in seiner Studie zu Fritz Höger darauf hingewiesen, dass „der Nationalsozialismus keine in sich festgefügte Ideologie war“, sondern sich in einem „Ideengeflecht“ bewegte, das sich völkischen Gedankenwelten genauso bediente wie dem Führergedanken und anderen rechtsextremistischen Ideologien.⁶³⁴ Folglich finden sich bei allen hier untersuchten Künstlern und Künstlerinnen weltanschauliche Überschneidungen mit dem Nationalsozialismus, die teils mehrere Bereiche umfassten und / oder stärker akzentuiert wurden. So setzen sich Fritz Höger, Fidus, Wolfgang Willrich oder auch Adolf Ziegler durch ihren radikalen Antisemitismus und Rassismus von anderen der hier behandelten Künstler und Künstlerinnen ab. Gerade Willrich und Ziegler werden aufgrund ihrer Mitarbeit im NS-Regime und ihrer Nähe zu NS-Führungsgrößen als „nationalsozialistische Künstler“ eingestuft. Eine nuancierte Gegenüberstellung der Weltanschauung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen bedarf indes einer noch umfassenderen Quellenanalyse und setzt voraus, dass der Zugang zu relevanten Dokumenten in allen Fällen gegeben ist.⁶³⁵

Neben weltanschaulichen Differenzen spielten materielle und finanzielle Faktoren eine Rolle. Während Bossard und Fahrenkrog über geregelte Einkommen aus einer Lehrtätigkeit beziehungsweise einer Pension verfügten, waren Fidus und auch Höger auf Aufträge und den Verkauf ihrer Werke angewiesen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Dies mag miterklären, weshalb sie sich mit solcher Penetranz dem NS-Regime anbiederten.

Ein Blick auf Bossards Lebenslauf bestätigt die enorme Bedeutung der Netzwerke, Multiplikatoren und Förderer für freischaffende Künstler einnahm. Denn selbst Bossard, der den „gesellschaftlichen Verkehr [für] [...] Zeitverschwendung“⁶³⁶ hielt, bemühte sich als freischaffender Künstler zu Münchener und Berliner Zeiten und auch noch zu Beginn seiner Tätigkeit als Hochschullehrer in Hamburg um den Aufbau eines Netzwerks aus Mäzenen. Unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg fanden diese Bemühungen zu einem Zeitpunkt ihr Ende, als Bossard sich von der Tätigkeit als freischaffender Künstler verabschiedete – auch weil ihm von der Kunstgewerbeschule Nebeneinkünfte durch Arbeiten im öffentlichen Raum untersagt worden waren. „Wenn ich sehe,“ so schrieb er 1913 an Emil Hegg, „dass jahrelange Fronarbeit doch nicht dazu führt, mich unabhängig zu machen und mir erlaubt, Werke zu schaffen, die für die verflochtenen Schundproduktionen zu entschädigen vermögen, so kann mir natürlich nicht der Sinn danach stehen, mich mit einem Publikum einzulassen, das gerade verlangt, was ich nicht geben

⁶³⁴ Großbölting, Fritz Höger, S. 51

⁶³⁵ Dabei ist zu beachten, dass der Nachlass von Fidus wesentlich umfangreicher ist als derjenige Bossards, der – wie bereits mehrfach betont – Lücken aufweist.

⁶³⁶ Gisela Bauer, Manuskript, 9.4.2001, in: Kunststätte Bossard, BOS-293.

will [...]. Das nach meiner Ansicht Klügste, weil mögliche ist: neben der Schule still zu produzieren, was eben möglich ist“.⁶³⁷

Dank seiner Förderer und seines Hochschulgehalts – auch wenn er und seine Frau Jutta Bossard oft in finanziellen Schwierigkeiten steckten – konnte sich Bossard unabhängig vom Geschmack und den Vorlieben des deutschen Kunsthandels künstlerisch betätigen. Als er aufgrund seiner weltanschaulichen Überzeugung glaubte, der Kunstmarkt im „Dritten Reich“ würde ihm Anerkennung und Absatzmarkt zugleich bieten, suchte er die Nähe zum NS-Regime. Als er jedoch auf Ablehnung stieß, bestand zumindest aus finanzieller Sicht nicht die Notwendigkeit, diese Annäherungsversuche mit einer Penetranz zu verfolgen wie dies bei Fidus oder Höger zu beobachten ist.

Ob ein Künstler oder eine Künstlerin im „Dritten Reich“ akzeptiert wurde und auch nach 1937 ungestört arbeiten oder sogar Karriere machen konnte, hing vor allem davon ab, ob ihre Kunst die von den NS-Ideologen gewollten Werte transportierte. Ihr künstlerisches Schaffen und ihre Architektur sollten den „Alltag metaphysisch überhöhen und die ‚Volkseele‘ und das Ideal der deutschen Volksgemeinschaft widerspiegeln“.⁶³⁸ Auch wenn in diesem Zusammenhang natürlich Bildmotive von zentraler Bedeutung waren, so zeigen die Karrieren der Künstler und Künstlerinnen, dass Motive von sekundärer Relevanz waren und der eigentliche Kunststil oftmals wesentlich wichtiger war. Denn spätestens seit den 1920er Jahren war dieser durch pseudowissenschaftliche Studien und Pamphlete einer Bettina Feistel-Rohmeder, eines Alfred Rosenbergs oder eines Paul Schultze-Naumburgs – und durch Wolfgang Willrich und Walter Hansen in den 1930er Jahren – rassistisch definiert worden.

Etliche Künstler und Künstlerinnen, die in ihren Gemälden nordisch-germanische Mythen aufgriffen, die vielfach aus Richard Wagners Opern entnommen wurden, oder eine Heimatverbundenheit zur Schau stellten, schienen die herausragende Bedeutung des Kunststils nicht zu erkennen oder erkennen zu wollen. So glaubten Bossard, Fahrenkrog und Fidus, dass ihre heidnisch-kultische Motivwahl und ihre nationalistisches „Germanentum“ imaginierende Bildkunst vom NS-Regime gewürdigt werden würde. Nolde wiederum wandte sich nach 1933 der Landschaft als primäres Bildmotiv zu, um seine Heimatliebe zu unterstreichen. In ihrer künstlerischen Ausführung bedienten sie sich aber alle auch während der NS-Zeit verschiedener Kunststile – vom Jugendstil über den Symbolismus bis hin zum Expressionismus – die von NS-Kulturfunktionären spätestens ab 1937 als „schwach“, als „entartet“, als „volkschädigend“ abgelehnt wurden. Daran änderten auch noch so viele Mitgliedschaften in völkischen oder gar nationalsozialistischen Organisationen, eine öffentlich geäußerte völkische, antisemitische oder nationalsozialistische Überzeugung oder gar die Diffamierung anderer Künstlerkollegen nichts.

⁶³⁷ J. Bossard an Hegg, 5.1.1913, in: Kunststätte Bossard, AJB 178.

⁶³⁸ Dublon-Knebel, Eine Doppelexistenz, S. 25-26.

Der von den Künstlern und Künstlerinnen favorisierte Kunststil lässt sich dabei oftmals auf die Studienzeit und die Zugehörigkeit zu bestimmten Malschulen zurückführen. Besonders erfolgreich im „Dritten Reich“ schienen Künstler und Künstlerinnen zu sein, die an den Kunstakademien in Karlsruhe und in Düsseldorf studiert hatten beziehungsweise von den dortigen Schulen in ihrem Kunstverständnis beeinflusst worden waren. Zu nennen wären Bettina Feistel-Rohmeder, Arthur Kampf, Fritz Mackensen und Bernhard Winter. Im Bereich der Architektur waren es vor allem Personen, die sich wie Schultze-Naumburg der Heimatschutzbewegung verpflichtet hatten.

Von Bedeutung waren neben dem Willen des Künstlers und der Künstlerin zur Anpassung und zu Kompromissen auch die Nähe und die Netzwerke zu führenden NS-Politikern und NS-Kulturfunktionären, die über eine mögliche Karriere im „Dritten Reich“ entschieden. Für die Künstlerinnen und Künstler war es anfangs aufgrund des in der NS-Führungsriege intern ausgetragenen Machtkampfes um die zu schaffende NS-Kunst nicht immer ersichtlich, welche Verbindungen karriereförderlich oder karrierehinderlich waren. Setzten Anhänger mythisch-germanischer Bildmotive sowie Befürworter der Heimatschutzbewegung vor allem auf die Kreise um Alfred Rosenberg, so lehnte Rosenberg oftmals selbst deren Kunststil kategorisch ab (Johann Bossard, Ludwig Fahrenkrog und Fidus). Künstler wiederum, die Rosenberg fördern wollte wie Fritz Höger und Paul Schultze-Naumburg profitierten von seiner Unterstützung oftmals nur in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“ – ihre Bedeutung und ihr Einfluss sanken mit der zunehmenden Isolierung Rosenbergs innerhalb des NS-Regimes.⁶³⁹ Auf lange Sicht waren Kontakte zu Albert Speer oder Joseph Goebbels bedeutender, der zwar zunächst die Auseinandersetzung um einen eigenen NS-Kunststil verlor, aber letztlich in der NS-Kunst- und Kulturpolitik auch dank des RKK zur wichtigsten Person aufstieg. Hiervon profitierte nicht nur Heinrich Tessenow sondern auch Arthur Kampf und Franz Stassen. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass nach derzeitigem Kenntnisstand Johann Bossard während des „Dritten Reichs“ weder seine Beziehungen zu seinem einstigen Lehrer Kampf noch zu Stassen reaktivierte, um mögliche Vorteile zu erzielen.

Ein weiteres Kriterium, das – bei einer nicht zu leugnenden Willkür – über Erfolg und Misserfolg im „Dritten Reich“ entschied, war das Selbstverständnis des Künstlers und der Künstlerin. Während alle hier behandelten Künstler und Künstlerinnen sowie Architekten im Sinne Julius Langbehns gesellschaftliche und politische Prozesse beeinflussen wollten, so sahen sich einige wenige wie Bossard, Fahrenkrog, Fidus und Schulze-Sölde als wahre Propheten ihrer Zunft, als „Erzieher“ des deutschen Volkes. Dieser Missionierungs- und Belehrungseifer führte nicht selten zu einer Abkehr von den traditionellen Konfessionen und der Überzeugung, einzig darüber richten zu können, was als genuin deutsche oder nordische Kunst gelten sollte. Diese für sich in Anspruch genommene Deutungshoheit musste zwangsläufig zu einem Konflikt mit dem NS-Regime und den NS-Kulturfunktionären führen. Die zuständigen

⁶³⁹ Zu Rosenbergs zunehmender Marginalisierung vgl. Kater, *Culture in Nazi Germany*, S. 24 und S. 40.

Autoritäten im Kunst- und Kultursektor wie Goebbels, Rosenberg und Ziegler konnten ein derartiges Verhalten nicht dulden, untergrub es doch deren eigenen Alleinvertretungsanspruch. Rosenberg diffamizierte Bossard als „malenden Philosophen“⁶⁴⁰ und Willrich bezeichnete Fidus abfällig als Propheten und Seelenmediziner. Titel wie „Malerprophet“ galten im „Dritten Reich“ nicht als Auszeichnung, sondern als Menetekel – insbesondere dann, wenn sie auch noch mit einem religiösen Erlöseranspruch (Ludwig Fahrenkrog und Max Schulze-Sölde) in Verbindung gebracht wurden.

Eng verbunden mit der eigenen Selbstwahrnehmung und -inszenierung war auch der Anspruch, ein „zeitloses“ Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners zu schaffen und/oder sich in alternativen Siedlungs- beziehungsweise Wohnkolonien zu verwirklichen. Beides sollte auf seine jeweils eigene Art zur Gesundung des deutschen Volkes beitragen. Gerade das Engagement einiger Künstler und Künstlerinnen bei der Umsetzung ländlicher Siedlungskommunen lässt sich erneut auf die Schriften Langbehns zurückführen, in denen die Bauernschaft und die ländliche Bevölkerung zu den gesellschaftlichen „Träger des Deutschtums“⁶⁴¹ stilisiert wurden – ein Thema, das auch in etlichen Gemälden aufgegriffen wurde (u. a. Johann Bossard; Fritz Mackensen; Max Schulze-Sölde; Bernhard Winter).

Selbsternannte „Erzieher“ wie Bossard, Fahrenkrog, Fidus und Schulze-Sölde versuchten nicht nur, ein derartiges Gesamtkunstwerk zu errichten, sondern beteiligten sich auch an der theoretischen Formulierung und teils Umsetzung von Siedlungskonzepten. Zu nennen wären die Jahre, die Fidus bei Diefenbach verbrachte, sowie das Wohn- und Atelierhaus von Fidus in Woltersdorf, das zu einem Wallfahrtsort der Jugendbewegung wurde. Seine Tempelkunst konnte er indes nicht umsetzen. Auch Fahrenkrog und Schulze-Sölde wollten eigens Orte erschaffen, um dort das deutsche Volk im Sinne ihrer eigenen religiösen Überzeugungen zu erziehen. Bossard schuf mit seinem Wohn- und Atelierhaus, seinem Kunsttempel sowie der künstlerisch gestalteten Gartenanlage in Jesteburg, die von seinen sozialutopischen Überlegungen zur Allmende beeinflusst waren, dabei das umfassendste Gesamtkunstwerk in Deutschland, das heute noch Bestand hat.

Auch andere Künstler – auch wenn sie sich in ihrer Selbstwahrnehmung nicht öffentlich oder zumindest nicht mit einer solchen Vehemenz mit Propheten gleichsetzten – beteiligten sich an Siedlungs- und Künstlerkolonien. Zu nennen wären Fritz Mackensen in Worpswede und Heinrich Tessenow in der Gartenstadt Hellerau. Schultze-Naumburgs Haus in Saaleck wurde ein bevorzugter Treffpunkt völkischer und nationalsozialistischer Kreise in den 1920er und 1930er Jahren. Bernhard Winter wiederum setzte traditionellen Siedlungsstrukturen und dem ländlichen Leben mit dem Freilichtmuseums Ammerländer Bauernhaus ein Denkmal.

⁶⁴⁰ Siehe zum Besuch Rosenbergs und der Bezeichnung Hof, Vorgutachten, S. 61.

⁶⁴¹ Artinger, Die erste Generation, S. 142.

Zu fragen ist letztlich auch, ob die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation mit ihren gemeinsamen Erfahrungen das Verhältnis des Künstlers und der Künstlerin zum NS-Regime bedingte. Bereits Zeitgenossen warfen jüngeren Künstlern wie Wolfgang Willrich vor, dass sie gar nicht ermessen könnten, welche Entbehrungen „Vorkämpfer“ wie Fidus erlitten hätten. Auch Feistel-Rohmeder griff in ihren Briefen und Texten immer wieder auf das Generationenargument zurück, um die Weiterentwicklung der NS-Kunst sowie die zunehmende Marginalisierung älterer völkischer Künstler zu begründen. Ein Blick auf die Geburtsdaten der untersuchten Künstler und Künstlerinnen ergibt folgendes Ergebnis: In den 1860er Jahren wurden acht Personen geboren (Kampf, Hirzel, Mackensen, Nolde, Fahrenkrog, Höppener, Schultze-Naumburg). Sechs wurden in den 1870er Jahren geboren (Illies; Winter; Feistel-Rohmeder; Bossard; Tessenow; Höger) und wiederum vier in den 1880er und 1890er Jahren (Schulze-Sölde, Thorak, Willrich, Ziegler). Gerade Thorak, Willrich und Ziegler und damit die jüngsten der hier vorgestellten Künstler machten Karriere im „Dritten Reich“. Aber auch Arthur Kampf, der älteste hier vertretene Maler, und der nur wenige Jahre jüngere Mackensen waren während des NS-Regimes anerkannt und wurden teils hofiert – auch wenn sie für das NS-Regime weniger als aktive Maler von Interesse waren. Vielmehr sollten sie als verdiente Altmeister der deutschen Kunst instrumentalisiert werden. Der Generationenzugang scheint somit nur einen bedingten Erkenntnismehrwert zu erlauben und sollte nur im Zusammenhang mit anderen Kriterien wie der Selbstwahrnehmung, der Weltanschauung und der Kompromiss- und Anpassungsfähigkeit herangezogen werden.

Waren die Erfahrungen im „Dritten Reich“ für die Künstler und Künstlerinnen durchaus divergent und lassen sich zahlreiche Unterschiede herausarbeiten, so überwogen in der Nachkriegszeit erneut die Gemeinsamkeiten. So propagierten sie nach dem Zweiten Weltkrieg die Erzählung, nach der ihre Kunst unpolitisch gewesen sei und sie stets ihrem eigenen Stil treu geblieben seien. Ferner wiesen sie die Vorwürfe zurück, sie hätten eine ideologisch-politisch ausgerichtete NS-Kunst geschaffen oder jemals schaffen wollen. Selbst in dieser Studie nicht vorgestellte „Gottbegnadete“ wie Arno Breker bedienten sich dieser Erzählungen. In seinen 1972 erschienenen Rechtfertigungs-Memoiren schrieb er, dass das NS-Regime sein Werk als „klassisch“ eingestuft habe, und führte dies als Beleg für sein unpolitisches Wirken an.⁶⁴² Die Künstler bemühten dieses Narrativ nicht nur in Entnazifizierungsverfahren, um sich von einem Regime zu distanzieren, dem sie teils jahrelang aktiv gedient hatten oder gerne gedient hätten; vielmehr wollten sie sich auf diese Weise auch gegen Kritiker wehren, die ihre Kunst als (ästhetische) „Unkunst“ diffamierten, da sie während der NS-Zeit erschaffen worden war.⁶⁴³ Dass ihre Verteidigungsstrategie bis weit in die Nachkriegszeit erfolgreich war, zeigt sich alleine daran, dass erst in den vergangenen Jahren mit einer historisch-kritischen Aufarbeitung ihres Lebens und ihrer Werke

⁶⁴² Vgl. Arno Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse: Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Oldendorf 1973.

⁶⁴³ Wolbert, *Dogmatische Körper*, S. 56 und S. 276; Wolbert, *Die figurative NS-Plastik*, S. 217-222, hier S. 217. Vgl. hierzu auch Dublon-Knebel, *Eine Doppelexistenz*, S. 27-32.

begonnen wurde – nur einigen der prominentesten Künstler und Künstlerinnen der NS-Zeit gelang es nicht, sich vollständig zu rehabilitieren und an ihre vergangenen Erfolge anzuknüpfen.⁶⁴⁴

Wie im Vorgutachten detailliert ausgeführt dominierten Pessimismus, Resignation, Leugnung, Verbit-
terung und Politikverdrossenheit Johann Bossards Gemütslage in der Nachkriegszeit. Sie erklärt sich
aus der Kriegsniederlage, der desaströsen Situation in Deutschland, dem heraufziehenden Ost-West-
Konflikt sowie der erneuten Erfolgslosigkeit auf dem bundesdeutschen Kunstmarkt. Bossard gab sich
diesem Schicksal fatalistisch hin. Denn, so lässt sich aus seinen Briefen lesen, Deutschland sei am Boden
zerstört und könne gar nicht mehr in den Lauf der Geschehnisse eingreifen. All seine Erklärungsmuster
und seine Gemütslage spiegeln eine Wahrnehmung der Deutschen und der deutschen Geschichte wi-
der, die sich in weiten Teilen der deutschen Öffentlichkeit vollzog: Die Deutschen waren nicht mehr
vereint in einer nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“, sondern in einer deutschen „Schicksals-
gemeinschaft“. Auch bei anderen Künstlern wie Fidus, Fritz Höger oder Arthur Illies lässt sich diese
Gemütslage in ihren Notizen und ihrer Privatkorrespondenz nachweisen.

Nicht jeder mochte sich aber – auch wenn er oder sie in der allgemeinen Beurteilung der (Welt-)Lage
mit Bossard übereinstimmte – fatalistisch dem Schicksal ergeben und „entarteten Künstlern“ wie
Nolde, der zu einem Symbol für die im „Dritten Reich“ verfolgten Künstler und Künstlerinnen stilisiert
wurde, Picasso oder Klee das Feld kampflos überlassen. So gab es durchaus Versuche, unmittelbar
nach dem Krieg völkisch-konservative und rechtsextreme Netzwerke und Gruppen zu reaktivieren oder
neu zu gründen. Das Beispiel von Feistel-Rohmeder zeigt, dass diese Bemühungen nicht nur bei einer
jüngeren Generation zu beobachten sind. Am erfolgreichsten auf diesem Gebiet war das vom ehema-
ligen NS-Reichsfachschaftsleiter für Lyrik Herbert Böhme (1907–1971) im Jahr 1950 gegründete Deut-
sche Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG). Auch einige der hier vorgestellten Künstler und Künst-
lerinnen hatten direkt Kontakt mit dem DKEG beziehungsweise agierten in dessen Netzwerken. Zu
nennen ist unter anderem Georg Sluytermann von Langeweyde, der den Ehrenring des DKEG erhielt
und ein Bekannter von Arthur Illies und Johann Bossard war. Auch zahlreiche Mitglieder der Fritz-Hö-
ger-Gesellschaft sowie die Witwe Högers waren Mitglied im DKEG. Auch Jutta Bossard selbst stand
einige Jahre mit dem DKEG im Kontakt und bewegte sich in diesen völkischen Künstlerkreisen – ein
Kontakt, der im zweiten Teil der vorliegenden Studie ausführlich erläutert und analysiert wird.

Der Vergleich mit anderen Künstlern und Künstlerinnen verdeutlicht, dass Johann Michael Bossard kein
Sonderfall war. Sowohl sein Lebenslauf, sein künstlerisches Werk sowie seine völkische Weltanschau-
ung lässt sich immer wieder – zumindest punktuell – mit anderen Vertretern der deutschen Kunstszene
der 1870er bis 1950er Jahre in Bezug setzen. Die Gegenüberstellung zeigt aber auch Bereiche auf, in

⁶⁴⁴ Zu nennen wären unter anderem der Bildhauer Fritz Klimsch (1870–1969), der Architekt Herman Giesler (1898–1987) oder der Regisseur Veit Harlan (1899–1964).

denen sich Bossard von anderen der hier behandelten Künstler und Künstlerinnen unterschied. Insbesondere die Tatsache, dass er sich nach seinen anfänglichen Bemühungen um Anerkennung und aktiver Mitwirkung im NS-Regime resigniert zurückzog, grenzt ihn von Personen wie Fidus, Fritz Höger, Arthur Illies oder auch seinem ehemaligen Lehrer Arthur Kampf ab. Auch Bossards Entscheidung, sich nicht in völkischen und/oder nationalsozialistischen Organisationen während des Kaiserreichs und der Weimarer Republik als aktives Mitglied zu engagieren, muss in diesem Zusammenhang genannt werden. Die Gründe für diese Unterschiede sind vielschichtig und reichen vom Selbstverständnis und der Selbstverwirklichung des Künstlers über seine Netzwerke und finanzielle Absicherung bis hin zu einer unterschiedlichen weltanschaulichen Orientierung und Akzentuierung innerhalb des als Vorgeschichte des Nationalsozialismus zu verstehenden Völkischen. Es sind diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die letztlich die Heterogenität der völkischen Kunst- und Kulturszene in Deutschland von den 1870er bis zu den 1950er Jahren sowie deren Verbindungen zu anderen Milieus veranschaulicht.

Teil II:

Das Privatleben des Künstlerehepaars Bossard und die Geschichte der Kunststätte

Einleitung

Problemstellung

Das „Vorgutachten zur Frage des Verhältnisses von Johann Michael Bossard und Jutta Bossard zum Nationalsozialismus“ konzentrierte sich auf die Person Johann Bossards von seiner Studienzeit in München, die im Jahr 1894 begann, bis zu seinem Tod am 27. März 1950. Seine Frau Jutta Bossard sowie die Geschehnisse um die Kunststätte nach 1950 konnten nur am Rande thematisiert werden. Diese damalige Schwerpunktsetzung erklärte sich einerseits durch den vorgegebenen Zeitrahmen der Bearbeitung und andererseits durch das öffentliche Interesse und die leitende Fragestellung des Vorgutachtens: die Untersuchung des Verhältnisses von Johann Bossard und Jutta Bossard zum Nationalsozialismus. Die bei der Erstellung des Vorgutachtens eingesehene Korrespondenz Jutta Bossards enthielt nur sehr wenige Hinweise auf ihr Weltbild und ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus. Sie berichtete in erster Linie private Erlebnisse und beschrieb zumeist das Leben in der Nordheide und tauschte sich darüber mit Freunden und Verwandten aus.

Deshalb soll in dieser Folgestudie Jutta Bossard als Person, als Ehefrau von Johann Bossard und – zusammen mit ihrer Schwester Wilma Krull – als Verwalterin des Gesamtkunstwerkes ihres Mannes nach dessen Tod mehr Raum gegeben werden. Dabei geht es zum einen um eine chronologische Fortsetzung des Vorgutachtens, indem die Studie insbesondere die Zeit nach Johann Bossards Tod in den Blick nimmt. Zum anderen geht aber eine Untersuchung des (Privat-)Lebens des Ehepaars Bossard weit über die anekdotische Aneinanderreihung von Erlebnissen und Ereignissen hinaus. Insbesondere neuere Forschungen zum Privaten im Nationalsozialismus haben gezeigt, welchen wissenschaftlichen Erkenntniswert eine solche Perspektive auf unser Verständnis von der nationalsozialistischen Diktatur ermöglichen kann.⁶⁴⁵

Dabei ging die Totalitarismus-Forschung lange Zeit von der Prämisse aus, dass das Private unter der NS-Herrschaft einem radikalen Wandel unterzogen wurde und der Verlust des Privaten als ein zentrales Charakteristikum der NS-Herrschaft bezeichnet werden muss.⁶⁴⁶ Die in einem liberalen Gemeinwesen vorzufindende Grenze zwischen „privatem Bereich“ und „öffentlichem Bereich politischer Entscheidungen“ sei aufgehoben worden. Diesem Urteil lag oftmals die Vorstellung eines „perfekt organisierten und mit maschineller Effizienz arbeitenden Kontroll- und Terrorsystems“⁶⁴⁷ zu Grunde. Dieser Forschungsmeinung standen Studien gegenüber, die Freiheiten und Gestaltungsmöglichkeiten im NS-System hervorgehoben haben. So wurden in der Forschung letztlich zwei gegensätzliche Standpunkte

⁶⁴⁵ Vgl. hierzu u. a. Elizabeth Harvey / Johannes Hürter / Maiken Umbach / Andreas Wirsching (Hg.), *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge 2019.

⁶⁴⁶ Christian Meyer, *(K)eine Grenze. Das Private und das Politische im Nationalsozialismus 1933–1940*, Berlin / Boston 2020, S. 1-2.

⁶⁴⁷ Ebenda, S. 5.

vertreten: „Entweder wurde das Private im Zuge einer totalitären Kontroll- und Terrorpolitik restlos ausgehöhlt, oder das Private stellte eine verbleibende Nische im Alltagsleben dar, in die sich die Zeitgenossen zurückzogen – und damit letztlich das Regime stabilisierten.“⁶⁴⁸

Neuere Forschungen plädieren dafür, diesen Gegensatz nicht zu stark zu betonen. Historiker wie Richard Evans und Alf Lüdtke haben herausgearbeitet, dass die Grenzen zwischen „öffentlichem“ und „privatem“ im NS-Regime nicht aufgehoben aber sehr wohl neuverhandelt wurden. Vor allem zeigen aber diese neuen Studien, dass es nicht nur eine Form des Privatlebens gab, „sondern für unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und je nach Erfahrungsbereich und Zeitpunkt unterschiedlich konfigurierte Räume des Privaten“.⁶⁴⁹ So gab es neben geschlechterspezifischen Unterschieden auch solche zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Familien sowie zwischen der Stadt- und Landbevölkerung. Dabei machen neue Forschungen auch auf das Paradox aufmerksam, dass das Regime durchaus das Privatleben kontrollieren wollte, aber ein „tatsächliches Eindringen in die private Wohnung“ die Zustimmung seitens der Volksgemeinschaft zum Regime aufs Spiel gesetzt hätte.⁶⁵⁰ Andreas Wirsching resümierte dahingehend, dass „das Private als ein Streben nach Normalität im Familien- und Berufsleben sowie im Konsumbereich [zu bewerten sei], das sich das Regime nach entbehrensreicher Zeit zur Erreichung seiner politischen Ziele dienstbar machen konnte. Insofern sei es letztlich politisch gewesen“.⁶⁵¹

Diese neuen Erkenntnisse sollen in der vorliegenden Studie den analytischen Bezugsrahmen vorgeben, um sich dem Privatleben der Bossards vor, während und nach dem „Dritten Reich“ zu nähern. Dass ein solcher Blick und damit auch eine umfassendere Auswertung von Johann und Jutta Bossards Privatkorrespondenz lohnend erscheint, deutete sich bereits im Vorgutachten an: So schien Johann Bossard selbst privates und berufliches immer wieder strikt zu trennen und sich auf seinem Grundstück bei Jesteburg in eine selbst gewählte Isolation zu begeben, scheinbar losgelöst von den Sorgen und Nöten seiner Umwelt. Diese bewusste Trennung zeigte sich auch in Johann Bossards Kunst: So lehrte er an der Kunsthochschule in Hamburg überwiegend eine traditionelle, gegenständliche, realistische, figurliche Bildhauerei, während er für sein Gesamtkunstwerk in der Nordheide einen Stil pflegte, der durchaus dem Jugendstil und dem Expressionismus nahestand.⁶⁵²

Aber eine Untersuchung des Privatlebens erlaubt nicht nur neue Erkenntnis über Johann und Jutta Bossards Verständnis von der Privatsphäre und wie sie diese definierten und konstruierten. Auch andere Fragen können in den Blick genommen werden, die im Vorgutachten nur am Rande behandelt

⁶⁴⁸ Ebenda, S. 7.

⁶⁴⁹ Ebenda, S. 9.

⁶⁵⁰ Ebenda, S. 11.

⁶⁵¹ Ebenda, S. 12; Andreas Wirsching, Volksgemeinschaft and the Illusion of 'Normality' from the 1920s to the 1940s, in: Martina Steber / Bernhard Gotto (eds), Visions of Community in Nazi Germany: Social Engineering and Private Lives, Oxford 2014, S. 154.

⁶⁵² Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

werden konnten: Welchen Stellenwert nahm das (Privat-)Leben auf dem Land gegenüber dem Stadtleben und dem universitären Betrieb in Hamburg ein? Kam es zu einem bewussten Rückzug in die Abgeschiedenheit bei Jesteburg? Welche Identitäten und Gemeinschaften lassen sich herausarbeiten, die im Privatleben der Bossards eine Rolle spielten und welche Bedeutung besaß dabei die Isolation in der Nordheide? Existierte die von den Bossards und vielen Zeitzeugen beschworene Isolation wirklich? Wirkten sich die Regimewechsel in Deutschland – von der Weimarer Republik, über das „Dritte Reich“ zur Bundesrepublik Deutschland – auf das Privatleben der Bossards aus und wenn ja, wie? Und schließlich erlaubt eine solche Untersuchung auch Antworten auf die Fragen nach Jutta Bossards Weltanschauung, ihrem Charakter und ihrem Leben – kurzum auf die Frage: Wer war Jutta Bossard-Krull?

Struktur

Aus diesen Vorüberlegungen ergibt sich der Aufbau der Untersuchung: **Erstens** werden zur vereinfachenden Orientierung die wichtigsten Lebensstationen von Johann und Jutta Bossard skizziert.⁶⁵³ Ein spezieller Fokus wird dabei auf die Untersuchung von Jutta Bossards Charakter und Weltanschauung gelegt. In einem weiteren Schritt wird in diesem Kapitel auch das Eheleben der Bossards in den Blick genommen. Wenn es sich in diesem Abschnitt in erster Linie um das Privatleben Johann und Jutta Bossards drehen soll, dann kann sich auch der Historiker nicht gänzlich eines gewissen Voyeurismus erwehren. Jedoch soll es in diesem Abschnitt weniger um Anekdoten aus dem Ehe- und Familienleben der Bossards gehen, als vielmehr versucht werden, thematische Schlaglichter auf das gemeinsame Zusammenleben zu werfen. Das **zweite** Kapitel setzt sich anhand mehrerer Themenkomplexe exemplarisch mit dem alltäglichen (Privat-)Leben in Jesteburg auseinander. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage ob – und wenn ja wie – versucht wurde, Aspekte von Bossards theoretischen Ausführungen über die Siedlungsutopie der Allmende auch in der Realität umzusetzen. Anschließend wird im **dritten** Kapitel analysiert, wie Jutta Bossard in den Jahren nach dem Ableben ihres Ehemannes darum bemüht war, die Bekanntheit der Kunststätte sowie des künstlerischen Schaffens von Johann Bossard zu steigern. Dabei stehen verschiedene Wege und Strategien im Fokus, die von Ausstellungsorganisationen über die Etablierung von Netzwerken aus (neuen) Förderern und Multiplikatoren bis hin zu Veranstaltungen und Führungen in Jesteburg reichten. Das **vierte** Kapitel widmet sich den unterschiedlichen Ansätzen, die Kunststätte in eine Stiftung zu überführen, um diese auch nach dem Tod Jutta Bossards der Nachwelt zu erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dabei wird versucht, die wichtigsten Akteure genauso vorzustellen, wie die bedeutendsten Pläne nachzuzeichnen und in den historischen Kontext einzubetten. Den Abschluss bildet **fünftens** eine Zusammenfassung der Ergebnisse. Es

⁶⁵³ Die biografischen Ausführungen zu Johann Bossard sind fast identisch aus Hof, Vorgutachten, S. 9-11 übernommen.

sei darauf hingewiesen, dass es zwischen den einzelnen Abschnitten zu Überschneidungen und Überlappungen kommt, so dass Wiederholungen nicht immer vermieden werden konnten. Dies liegt vor allem daran, dass sich zahlreiche der hier vorgestellten Personen in mehreren Bereichen engagierten und ihr Handeln und ihre Bedeutung nicht nur einem Themenkomplex zugeordnet werden kann.

Quellengrundlage

Die vorliegende Studie basiert neben den Ergebnissen des Vorgutachtens vor allem auf drei unterschiedlichen Material- und Informationsquellen: **Erstens** ist der schriftliche Nachlass von Johann Michael und Jutta Bossard zu nennen, der im Archiv der Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard aufbewahrt wird. Diese Archivalien, die bereits teils für die Vorstudie gesichtet wurden, wurden noch einmal gezielt nach Dokumenten Jutta Bossards durchgesehen, die vor und nach 1945 verfasst und gesammelt wurden. Dazu gehörten neben der privaten Korrespondenz auch die seit 1950 ausliegenden Gästebücher sowie die umfangreiche Zeitungsausschnittsammlung. Bei der Auswertung konnten weitere Belege gefunden werden, die zeigen, dass insbesondere der schriftliche Nachlass nicht in seiner Gänze überliefert ist. So gab es neben Hinweisen zu Tagebüchern Bossards, die trotz intensiver Suche nicht aufgefunden werden konnten, auch immer wieder Anmerkungen und Aussagen, dass private Briefe und Akten vernichtet oder entwendet wurden – sowohl durch Jutta Bossard als auch durch andere Personen aus ihrem Umfeld.⁶⁵⁴

Zweitens wurden die in der Kunststätte überlieferten Fotoalben durchgesehen und ausgewertet, die jedoch zum Zeitpunkt der Bearbeitung noch nicht alle inventarisiert waren. Neuere Forschungen zum „Privaten im Nationalsozialismus“ sowie die Biografieforschung haben explizit den Quellenwert von Fotografien aufgezeigt, erlauben diese doch nicht nur einen ergänzenden Einblick in das private Leben. Zum einen zeigen sie auf, was als so bedeutend und erinnerungswürdig eingestuft wurde, um es auf Fotografien festzuhalten. Zum anderen sind Fotografien eine wichtige Quellengattung, um die „Performativität sozialen Handelns und Verhaltens“⁶⁵⁵ in den Blick zu nehmen. Sie werden deshalb nicht

⁶⁵⁴ Vgl. u. a. E. Hegg an J. Bossard, 25.11.1914, in: Kunststätte Bossard, AJB 176; M. Keller an J. Bossard, 20.10.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Fok, Befragung von Frau Suzanne Hegg, 13./14. Oktober 1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-041.

Auch Offergelds Tagebuch und seine Aufzeichnungen wurden vernichtet. Vgl. hierzu T. Offergeld an J. Bossard, 17.6.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; J. Bossard an T. Offergeld, 26.6.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 239. Die Nachlässe von Wohlthat und Offergeld (siehe Literaturverzeichnis) enthielten keine verwertbaren Einblicke in das Privatleben in Lüllau bei Jesteburg.

⁶⁵⁵ Jürgen Martschukat / Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur*, in: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln Weimar Wien 2003, S. 1-31, hier S. 27. Zur Bedeutung von Fotografien als historische Quelle vgl. Tobias Hof, *Galeazzo Ciano. The Fascist Pretender*, Toronto 2021; Christoph Wulf / Jörg Zirfas, *Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge*, in: Christoph Wulf / Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 7-32.

nur als Zierde in die Studie einfließen. Vielmehr werden sie gezielt als eigenständige Quelle herangezogen, um entweder schriftliche Dokumente zu kontextualisieren oder neue Aspekte aufzuzeigen.

Und **drittens** wurde eine zweistufige Zeitzeugenbefragung durchgeführt. Zunächst wurde der Öffentlichkeit ein Fragebogen über die Homepage der Kunststätte Bossard zur Verfügung gestellt und in mehreren Inseraten und Pressemitteilungen zur Mitarbeit aufgerufen. Der Rücklauf der Fragebögen war sehr erfreulich. In einem zweiten Schritt wurde gezielt mit Zeitzeugen und Zeitzeuginnen Kontakt aufgenommen, um in persönlichen Gesprächen noch weitere Details zu erfahren. An dieser Stelle sei noch einmal allen Personen, die an der Fragebogenaktion sowie an den Interviews teilnahmen sehr herzlich gedankt.⁶⁵⁶ Ergänzt wurden diese Aktionen durch die bereits in den 1990er und 2000er Jahren von Oliver Fok, Gudula Mayr und Magdalena Schulz-Ohm durchgeführten Zeitzeugenbefragungen. Fok war wissenschaftlicher Mitarbeiter des Freilichtmuseums am Kiekeberg und betreute von 1995 bis 2008 die Kunststätte Bossard. Mayr übernahm die Leitung der Kunststätte in den Jahren 2009 bis 2020. Schulz-Ohm war wiederum von 2007 bis 2019 wissenschaftliche Assistentin an der Kunststätte Bossard.

⁶⁵⁶ Die Fragebögen sowie die Zeitzeugeninterviews wurden anonymisiert. Sie befinden sich heute im Archiv der Kunststätte Bossard unter der Inventarnummer AJB 403.

I. Das Künstlerehepaar Bossard

1. Johann Michael Bossard (1874–1950)

Johann Bossards Lebensstationen lassen sich anhand der vorliegenden Forschungsliteratur rasch skizzieren:⁶⁵⁷ Er wurde am 16. Dezember 1874 als Sohn des Schlossermeisters Georg Karl Bossard und seiner Frau Katharina, geborene Ehrler, in der Schweizer Stadt Zug geboren. Seine Kindheit war durch zwei einschneidende Ereignisse geprägt: Zum einen brachte der frühe Tod seines Vaters im Jahr 1882 die Familie in finanzielle Schwierigkeiten, so dass Johann Bossard seine Schulausbildung abbrechen musste. Die Behauptung, dass Johann Bossard unmittelbar nach dem Tod seines Vaters seine Schulausbildung abbrechen musste, lässt sich indes nicht aufrechterhalten. So finden sich im Nachlass Zeugnissen für den Besuch von Primarschulen in Zug (1884), Luzern (1885–1887) und Meggen (1888), sowie für den Besuch der Sekundarschule in Meggen (1889) und Olten (1889–1890).⁶⁵⁸ Zum anderen verlor er aufgrund einer Scharlachinfektion drei Jahre später sein rechtes Auge. Die Infektion war eine der ersten seiner zahlreichen leichteren und schwereren Krankheiten, die Bossard bis zu seinem Lebensende begleiten sollten.⁶⁵⁹

Von 1890 bis 1894 absolvierte Bossard eine Lehre als Hafner in Zug und zog anschließend nach München, um sich dort ganz seiner künstlerischen Neigung zu widmen. Denn die „Hafnerei“, so Bossard, „ist nichts für mich, ich sehne mich nach der Kunst und möchte Bildhauer werden.“⁶⁶⁰ Seine Pläne konnte er in der bayerischen Hauptstadt dank eines Stipendiums des Zuger Bürgerrats realisieren. 1897 siedelte er als freischaffender Künstler nach Berlin über und setzte dort trotz finanzieller Existenzprobleme zwei Jahre später unter anderem an der Königlichen Akademischen Hochschule für bildende Künste sein Studium der Bildhauerei und Malerei fort. Zur Jahrhundertwende gelang ihm der langsame Aufbau eines Netzwerks an Mäzenen, dem er seine ersten lukrativen Aufträge sowie die Möglichkeit, in Galerien auszustellen, zu verdanken hatte. Zu seinem Netzwerk, das sich im Laufe der nächsten Jahre erweitern und wandeln sollte, gehörten der Berliner Kunstliebhaber Max Lucke (1866–1927), der

⁶⁵⁷ Die folgende Darstellung basiert auf Gerhard Ahrens, Bossard, Johann Michael, in: Franklin Kopitzsch / Dirk Brietzke (Hg.), *Hamburgische Biografie*, Bd. 3, Göttingen 2006, S. 55–56; Ignaz Civelli, Kein „Sonnenschein der Freude“. Der Zuger Künstler Johann Michael Bosshard, sein Verhältnis zu Zug und der Erste Weltkrieg, in: *Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug* 33 (2017), S. 211–230; Oliver Fok, *Johann Michael Bossard. Einführung in Leben und Werk*, Ehestorf 2004; Ernst Schmacke, *Johann Michael Bossard: Werk und Leben*, Reutlingen 1951; Zuger Kunstgesellschaft Zug (Hg.), *Johann Michael Bossard. Ein Leben für das Gesamtkunstwerk. Zug und Oldenburg*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Zug 1986. Weitere Informationen fanden sich auf <http://werkverzeichnis.bossard.de/johann-michael-bossard-kurzbiografie/> [20.1.2022].

⁶⁵⁸ Vgl. die Abschlusszeugnisse in *Kunststätte Bossard*, 255. Für diesen Hinweis danke ich herzlich Frau Groth.

⁶⁵⁹ Vgl. u. a. die Briefkorrespondenz zwischen Hegg und Bossard im Februar und Mai 1914 oder auch in den Jahren 1946 und 1947. Diese finden sich in: *Kunststätte Bossard*, AJB 176, AJB 178 und AJB 180.

⁶⁶⁰ Zitiert nach Fok, *Johann Michael Bossard*, S. 13.

Schweizer Arzt Emil Hegg (1864–1954) sowie der Kaufmann und später hohe Ministerialbeamte Helmut Wohlthat (1893–1982) sowie dessen Regimentskamerad Theo Offergeld (1896–1972).⁶⁶¹

Dank dieser Aufträge gelang es Bossard, seine prekären Lebensverhältnisse zu überwinden und sogar ein Studienjahr in Rom zu verbringen. 1906 bemühte er sich erfolgreich um die preußische Staatsbürgerschaft, da er stets, wie dies der Historiker Frank-Lothar Kroll betonte, eine tiefe Loyalität zu dem Land verspürte.⁶⁶² Daneben mögen auch finanzielle und karrieretechnische Gründe für seine Affinität zu Deutschland eine Rolle gespielt haben sowie Bossards gespaltenes Verhältnis zu seinem eigenen Heimatland. 1907 erhielt er einen Ruf an die Kunstgewerbeschule in Hamburg als Lehrer für Bildhauerei und trat am 30. Januar 1908 dem dortigen Kunstgewerbeverein bei.

1911 erwarb Bossard in Wiedenhof bei Jesteburg ein Grundstück, auf dem er später sein Gesamtkunstwerk realisieren sollte. Bereits ein Jahr später begann er dort mit dem Bau eines Wohn- und Atelierhauses, dessen Ausgestaltung sich aufgrund des Ersten Weltkriegs verzögerte. Als preußischer Staatsbürger meldete sich Bossard freiwillig zur deutschen Armee und wurde 1916 zur Hamburgerischen Landsturmabteilung eingezogen.⁶⁶³ Ob Bossard an Kampfhandlungen partizipierte, ist umstritten. Während Kroll dies verneint, erwähnt ein Schreiben des Reichsarchivs vom 6. Februar 1923, dass Bossard zwischen dem 29. Oktober 1916 und dem 27. Oktober 1918 unter anderem an den Gefechten vor Verdun, in der Champagne sowie an der Marne teilgenommen habe.⁶⁶⁴ Am 21. November 1918 wurde Bossard aus dem Dienst entlassen und erhielt am 2. Dezember 1936 das Ehrenkreuz für Frontkämpfer verliehen.⁶⁶⁵

Nach der für Bossard erschütternden Kriegsniederlage des Kaiserreichs, verschlechterten sich auch seine Lebensverhältnisse. Die grassierende Inflation in Deutschland ließ seine Ersparnisse schrumpfen und für seine Kunst fand er in den krisengeschüttelten Anfangsjahren der Weimarer Republik keine

⁶⁶¹ Weitere Details zu seinen Netzwerken finden sich in Hof, Vorgutachten, S. 20-22 sowie im ersten Teil dieses Folgegutachtens.

⁶⁶² Frank-Lothar Kroll, „Alles in allem ist die Politik doch ein leidiges Kapitel“. Johann Michael Bossard, das Dritte Reich und die nationalsozialistische Weltanschauung, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 81-92, hier S. 81. 1947 bemühte sich Bossard erfolgreich um die Ausstellung eines Schweizer Passes für sich und seine Frau. Der „Doppelbürgervermerk“ wurde in die Pässe eingetragen. Vgl. Simmen (Bern) an Schweizerische Konsulat (Hamburg), 2.10.1947, in: Schweizer Bundesarchiv, Eidgenössische Polizeiabteilung (1902–1979), Aktenzeichen P062522: Bossard, Johann, 1874.

⁶⁶³ J. Bossard an E. Hegg, 6.8.1914, in: Kunststätte Bossard, AJB 176.

⁶⁶⁴ Vgl. Reichsarchiv Zweigstelle Magdeburg, Bescheinigung, 6.2.1923, in: Kunststätte Bossard, AJB 254; Kroll, „Alles in allem“, S. 82.

⁶⁶⁵ Vgl. Bezirkskommando I Hamburg, Entlassungs-Ausweis, 21.11.1918, in: Kunststätte Bossard, AJB 254; Polizeipräsident Hamburg, Verleihungsurkunde für Ehrenkreuz für Frontkämpfer, 2.12.1936, in: Kunststätte Bossard, AJB 254. Diese Auszeichnung erhielt man nur, wenn man bis zum 31. März 1935 selbst einen entsprechenden Antrag stellte. Leider ließ sich nicht klären, ob Bossard ein Ehrenkreuz mit Schwertern erhielt, das eine Frontteilnahme bestätigt hätte. Er selbst gab im Fragebogen der britische Militärverwaltung eine „Kriegsteilnahme“ an. Vgl. Military Government of Germany, Fragebogen, Revised 1.1.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 232, S. 5.

Abnehmer.⁶⁶⁶ Erst Mitte der 1920er Jahre gelang es ihm dank seiner Förderer, genügend finanzielle Mittel aufzutreiben, um sein Wohn- und Atelierhaus fertigzustellen und 1926 den Bau des Kunsttempels in Angriff zu nehmen. Im selben Jahr ehelichte Johann Bossard seine ehemalige Schülerin, Carla Augusta Elsiné Dorothea Krull (1903–1996), genannt Jutta Krull.⁶⁶⁷

Nach Adolf Hitlers Machtübernahme trat Bossard im Januar 1934 der Reichskammer der bildenden Künste (RKB) bei. Innerhalb der RKB gehörte er dem Fachverband Deutscher Bildhauer sowie dem Fachverband Deutscher Maler und Grafiker an. Dies war Voraussetzung, um weiter als freischaffender Künstler arbeiten und ausstellen zu dürfen sowie die notwendigen Arbeitsmaterialien zu erhalten.⁶⁶⁸ Bossard war ebenso Mitglied des Nationalsozialistischen Wohlfahrtsvereins (NSV), wobei er nach eigenen Angaben ab 1939 keine Beiträge mehr zahlte. Im Juni 1933 trat er zudem dem Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB) bei, den er im Dezember 1934 wieder verließ.⁶⁶⁹ Es gibt keine Belege dafür, dass Bossard Mitglied der NSDAP war, obwohl von Seiten des NSLB eine entsprechende Anordnung für Hochschuldozenten vorlag.⁶⁷⁰

Neben seiner Arbeit an seinem Anwesen in Wiedenhof bei Jesteburg und erfolglosen Teilnahmen an Kunstausreibungen, unterrichtete Bossard auch während des „Dritten Reichs“ weiterhin als Dozent an der Kunstgewerbeschule in Hamburg, die 1933 in Hansische Hochschule für bildende Künste umbenannt wurde.⁶⁷¹ Während seiner dortigen Tätigkeit leitete er unter anderem einen Sonderkurs für Bildhauer (7. Juli 1940 bis Ende März 1941), um geeignete Kandidaten für den Umbau Hamburgs zur „Führerstadt Groß Hamburg“ auszubilden. Mit den Teilnehmern des Kurses unternahm Bossard auch eine

⁶⁶⁶ Verschärft wurde Bossards Not durch den Beschluss des Hamburger Senats im Jahr 1913, der es Dozenten verbot, Nebenverdienste aufzunehmen. Vgl. Gudula Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 12-80, hier S. 15.

⁶⁶⁷ Vgl. zur Vita Jutta Bossard-Krulls Kapitel I.2.

⁶⁶⁸ Kubowitsch, Die Reichskammer der bildenden Künste, S. 53.

⁶⁶⁹ Vgl. Military Government of Germany, Fragebogen, Revised 1.1.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 232; Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 19. In seinem Fragebogen gab Bossard an, dass er nicht Mitglied des NSLB gewesen sei. Vgl. Military Government of Germany, Fragebogen, Revised 1.1.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 232, S. 6.

⁶⁷⁰ Bossards Nichtmitgliedschaft wurde vom Bundesarchiv bestätigt (vgl. Mayr: „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 12). Vgl. ebenso Military Government of Germany, Fragebogen, Revised 1.1.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 232; J. Bossard an den Herrn Personaloffizier des CCG, Lüllau-Buchholz, 12.10.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 232; H. L. Meyer an J. Bossard, Hamburg, 23.2.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 227. Ob Bossard Mitglied in der Nationalsozialistischen Studentenkampfhilfe war, kann nicht geklärt werden. Ein in Bossards Nachlass vorhandener Beitrittsantrag ist nur unvollständig ausgefüllt (vgl. Nationalsozialistische Studentenkampfhilfe, Beitritts-Erklärung, in: Kunststätte Bossard, AJB 227). Jutta Bossard notierte nachträglich auf das Dokument, dass es nur eine „Aufforderung“ gewesen sei.

⁶⁷¹ Zur Hochschule für bildende Künste vgl. Hof, Vorgutachten, S. 49-51. Die Studie über die Hochschule der bildenden Künste während des Nationalsozialismus war zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Folgegutachtens noch nicht erschienen.

Studienreise nach Berlin, wo er unter anderem das Atelier des Bildhauers und Protegés Adolf Hitlers, Arno Breker (1900–1991), besuchte.⁶⁷²

Bereits im Jahr 1938, in dem er mit seiner Frau eine Studienreise nach Frankreich (vom 17. Juli 1938 bis 6. August 1938) unternahm, dachte Bossard über eine Pensionierung nach.⁶⁷³ Trotz dieser Gedankenspiele blieb er noch über fünf Jahre an der Hochschule tätig, ehe er im Januar 1944 aus gesundheitlichen Gründen um seine Versetzung in den Ruhestand bat. Durch „zunehmende Krankheitsbeschwerden“, so begründete er diesen Schritt, „verursacht durch Alter und die schwierigen Zeitumstände, sehe ich mich leider gezwungen, an unsere zuständige Behörde die Bitte zu richten, mich in den Ruhestand zu versetzen“⁶⁷⁴. Seiner Bitte wurde im April 1944 stattgegeben.⁶⁷⁵

Wie alle Bürger der britischen Besatzungszone musste auch Johann Bossard einen Fragebogen zu seiner Tätigkeit während des Dritten Reiches ausfüllen – einem Entnazifizierungsverfahren musste sich Bossard nicht unterziehen.⁶⁷⁶ Ferner stellte er ein Leumundszeugnis für seinen ehemaligen Kollegen Heinrich Ludwig Meyer (1895–1967) aus, um dessen Entnazifizierungsverfahren zu beschleunigen und seine Wiedereinstellung in den Lehrbetrieb zu ermöglichen.⁶⁷⁷ Er selbst bemühte sich bei den Besatzungsbehörden um die Ausstellung eines Zertifikats für sich und seine Frau, um weiterhin als Kulturschaffender tätig sein zu können.⁶⁷⁸

Am 27. März 1950 verstarb Johann Michael Bossard im Alter von 75 Jahren. Sein Leichnam wurde eingäschert und die Urne dank einer Sondergenehmigung in der Gartenanlage seines Anwesens beige-
setzt.⁶⁷⁹ Anstelle christlicher Symbole waren auf seiner Todesanzeige die „Lebens-Rune“ und die „Todes-Rune“ abgebildet.⁶⁸⁰

⁶⁷² Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 19.

⁶⁷³ J. Bossard an E. Hegg, 31.3.1938, in: Kunststätte Bossard, AJB 180. Vgl. auch J. Bossard an E. Hegg, 15.5.1939, in: Kunststätte Bossard, AJB 179.

⁶⁷⁴ J. Bossard an die Kanzlei der Hansischen Hochschule für Herrn Landesdirektor Krebs, 12.1.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 022.

⁶⁷⁵ Reichstatthalter Karl Kaufmann, Ruhestands-Versetzung, 11.4.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 227.

⁶⁷⁶ Vgl. zum Entnazifizierungsfragebogen Hof, Vorgutachten, S. 32.

⁶⁷⁷ Lohmann, Verwaltung der Hansestadt Hamburg, Kulturverwaltung, 7.11.1945, in: Kunststätte Bossard, AJB 227; Military Government of Germany, Fragebogen, Revised 1.1.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 232; J. Bossard an H. L. Meyer, 1.2.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 227.

⁶⁷⁸ Vgl. u. a. J. Bossard an die Reichskulturkammer, Geschäftsstelle Lüneburg, 28.6.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 232; Brief J. Bossard an den Herrn German Personnel Officer, 27.3.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 232.

⁶⁷⁹ Löwe, Verwaltung der Hansestadt Hamburg, an Jutta Bossard, 26.5.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 254. Zur Reaktion auf die Todesnachricht vgl. u. a. H. Wohlthat an Jutta Bossard, 31.3.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; Senator Landahl, Hansestadt Hamburg – Kulturbehörde, an Jutta Bossard, 5.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 243; Sterbeurkunde, Jesteburg, 11.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 258.

⁶⁸⁰ Die Todesanzeige findet sich in Kunststätte Bossard, AJB 243.

2. Carla Augusta Elsiné Dorothea Bossard-Krull (1903–1996)

Carla Augusta Elsiné Dorothea Krull, genannt Jutta Krull, wurde am 6. Juli 1903 als Tochter des Real-
schullehrers Ernst Krull (1868–1956) und dessen Gattin Auguste Krull (geb. Möller; 1873–1955) in Bux-
tehude geboren.⁶⁸¹ Zusammen mit ihren vier älteren Schwestern Molly Krull (1893–1985), Wilma Krull
(1896–1979), Annathea Krull (1899–1975) und Lissie Krull (1900–1984) sowie ihrem Bruder Ernst Krull
(1897–1916) wuchs sie in der niedersächsischen Hansestadt auf. Etliche Informationen, die uns heute
über ihr Leben vorliegen, weisen teils anekdotischen Charakter auf oder wurden von ihr selbst mit
großer zeitlicher Distanz zu den eigentlichen Ereignissen niedergeschrieben. Deswegen müssen gerade
ihre eigenen Aufzeichnungen mit Vorsicht und dem nötigen kritischen Blick gelesen werden. So lassen
sich zum Beispiel immer wieder – gerade in Fragen der Datierung – Widersprüche erkennen, auf die
teils im Fußnotenapparat hingewiesen wird.⁶⁸²

Schon in jungen Jahren zeigte Jutta Krull eine künstlerische Veranlagung und äußerte den Wunsch,
eine Kunstschule zu besuchen. Ab dem Sommersemester 1922 besuchte sie die Staatliche Kunstge-
werbeschule in Hamburg. Zunächst studierte sie im Hauptfach Keramik bei Max Wünsche (1878–1950)
und im Nebenfach Bildhauerei bei Johann Bossard.⁶⁸³ Während des Studienverlaufs wandte sie sich
mehr und mehr der Bildhauerei zu und wechselte folgerichtig ihr Haupt- und Nebenfach. Außerdem
belegte sie Kurse in Literatur und Kunstgeschichte bei Wilhelm Niemeyer (1874–1960). 1924 unter-
nahm Jutta Krull eine Reise nach Italien.⁶⁸⁴ Im Jahr 1926 fertigte sie ihre Abschlussarbeit „Mutter mit
Kind“ an, eine Auftragsarbeit für das Grabmal von Käthe Loda (geb. Hude) auf dem Friedhof in Bre-
mervörde. Indes scheint Jutta Bossard auch nach dieser Arbeit weiterhin Kurse bei Johann Bossard an
der Kunstgewerbeschule besucht zu haben. So liegt nicht nur ein Immatrikulationsbuch von Jutta
Bossard für das Wintersemester 1928/1929 vor, sondern in ihrem Abschlusszeugnis, das uns angeblich
nur in einer 2. Abschrift aus dem Jahr 1938 vorliegt, wurde ihr Studienende auf 1929 terminiert.⁶⁸⁵ Es
gibt auch Hinweise, dass Jutta Krull bis 1938 als Studierende oder zumindest als Gasthörerin der Han-
sischen Hochschule für bildende Künste in Hamburg galt und deshalb erst in diesem Jahr ihr Abschluss-
zeugnis erhielt. Diesem Zeugnis lagen Gutachten von Wünsche und Bossard bei. Letzterer bescheinigte

⁶⁸¹ Die durchgesehene Briefkorrespondenz mit ihrem Vater Ernst Krull drehte sich vor allem um finanzielle Ange-
legenheiten, Glückwünsche, Krankheiten sowie Reisen. Vgl. die Briefe in den Beständen Kunststätte Bossard, AJB
162 und AJB 202. Einen Überblick über die familiären Verhältnisse der Familie Krull, Wohlthat und Hosemann
bietet der Stammbaum im Anhang (Schaubild 2).

⁶⁸² Die folgende Darstellung basiert in v. a. auf Zeitungsartikel über Jutta Bossard sowie auf Jutta Bossards eige-
nen Lebenserinnerungen und handschriftlichen Notizen.

⁶⁸³ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

⁶⁸⁴ Lotten an J. Krull, 21.12.1924, in: Kunststätte Bossard, AJB 097.

⁶⁸⁵ Vgl. Anmeldebuch von Jutta Bossard für das Wintersemester 1928/29, in: Kunststätte Bossard, AJB 041; Paul
Fliether, Abschlusszeugnis, 26.11.1938, in: Kunststätte Bossard, AJB 267.

ihr „phantasievolle Arbeiten“ und eine „gewissenhafte Formgebung wie Empfindungstiefe.“ Sie habe sich „in Fleiß, Fortschritt und Leistung die erste Note erworben.“⁶⁸⁶

Nach Jutta Bossards Erinnerungen sei sie während des Studiums das erste Mal mit Bossards Kunst in Berührung gekommen, als sie 1924 eine Bossard-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe besuchte, die Max Sauerlandt (1880–1934) anlässlich des 50. Geburtstags des Künstlers organisiert hatte. Im Sommer 1926 habe Bossard sie und weitere Kommilitonen wie Alwin Blaue (1896–1958) eingeladen, ein Wochenende in Bossards Wohn- und Atelierhaus in Jesteburg zu verbringen. Bei diesem Besuch habe sie nicht nur Bossards Gemälde näher kennengelernt und mehr über seine Ideen erfahren, auf dem Grundstück ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das eine „Stätte der inneren Einkehr“ bieten sollte. Vielmehr habe Bossard ihr – sie war fast 30 Jahre jünger – völlig überraschend einen Heiratsantrag gemacht.⁶⁸⁷

Rückblickend äußerte sich Jutta Bossard in etlichen handschriftlichen Notizen über dieses Treffen. Jedoch unterscheiden sich die diversen Versionen in einigen Details, insbesondere was den genauen Zeitpunkt betraf.⁶⁸⁸ Alle Erzählungen legen folgende Schlussfolgerung nahe: Johann Bossard, den sie bis dahin nur als ihren Lehrer kannte, habe sie vollkommen überrascht; dennoch habe sie sich sofort in Bossard verliebt. Ohne ihre Gefühle zu ignorieren, so erscheint auch aufgrund einiger Widersprüche die in der Retrospektive geschilderte „Spontanität“ die Ereignisse in ein sehr romantisches Licht zu tauchen. Zwar mag in der Tat – wie dies auch Bossard am 20. Juli 1926 an Emil Hegg schrieb⁶⁸⁹ – der Zeitpunkt des Heiratsantrags unerwartet gewesen sein. Dennoch ist anzunehmen, dass Jutta Krull sich auch zuvor zu ihrem Lehrer hingezogen fühlte und ihre Entscheidung nicht – bedenkt man auch ihren familiären Hintergrund und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen⁶⁹⁰ – spontan und unüberlegt

⁶⁸⁶ Paul Fliether, Abschlusszeugnis, 26.11.1938, in: Kunststätte Bossard, AJB 267. Angefügt sind das Gutachten von Max Wünsche und Johann Bossard. Vgl. ebenso Gespräch H. Wohltat mit O. Fok, Juli 1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁶⁸⁷ Jutta Bossard, Mein Leben mit J. B. Bossard, in: Ernst Schmacke, Johann Michael Bossard: Werk und Leben, Reutlingen 1951, S. 19. In einer anderen Aufzeichnung, schrieb Jutta Bossard, dass sie von sich aus im Juli 1926 Bossard in seinem Privatatelier aufgesucht habe, um ihm mitzuteilen, dass sie ihr Studium beenden wolle. Vgl. Notizbuch mit Erinnerungen von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 385.

⁶⁸⁸ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte und Johanna Blaue, 1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 113b; Lebenslauf Jutta Bossard, November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146; Notizbuch mit Erinnerungen von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 385.

Während Jutta Bossard im Jahr 1985 von einem zeitlichen Unterschied von 14 Tagen zwischen Antrag und Hochzeit sprach, schrieb sie im November 1979 von 19 Tagen. In Jutta Bossard, Mein Leben mit J. B., schrieb sie „Juli 1926“ (S. 19). Der Brief von Bossard an Hegg (vgl. Fußnote 673), in dem er über den Antrag schrieb, ist auf den 20. Juli 1926 datiert ist, so dass weder die von Jutta Bossard angegebenen 14 noch 19 Tage stimmen können.

⁶⁸⁹ J. Bossard an E. Hegg, 20.7.1926, in: AJB 179; H. Wohltat an G. Mayr, Betr.: Johann Bossards Beziehung zur Familie Meske/Blaue, 20.2.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, S. 2.

⁶⁹⁰ Zur Geschlechtergeschichte während der Weimarer Republik Gabriele Metzler / Dirk Schumann (Hg.), Geschlechter(un)ordnung und Politik in der Weimarer Republik, Bonn 2016; Sylvia Schraut, Angekommen im demokratisierten „Männerstaat“? Weibliche Geschichte(n) in der Weimarer Republik, in: Ariadne: Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte (2018) Nr. 73-74, S. 8–18.

traf. Fest steht letztlich, dass Jutta Krull ihre ursprünglichen Pläne einer Paris-Reise aufgab und den Heiratsantrag annahm.⁶⁹¹

Am 11. August 1926 fand die Hochzeit in Jutta Krulls Heimatstadt Buxtehude statt.⁶⁹² Johann Bossards Adoptivtochter Johanna Bossard-Meske (1902–1992), die Bossards Schüler Blaue im Jahr 1927 ehelichte, lehnte die Eheschließung ab. Man habe sich, so erinnerte sich Jutta Bossard-Krull in Eifersucht und Zorn getrennt.⁶⁹³ Bossard selbst schrieb an seinen Freund Emil Hegg am 20. Juli 1926: „Ich habe mit diesem unerwarteten Schritt allerdings Hanna⁶⁹⁴ einen tiefen Schmerz zugefügt. Sie glaubte, ich wäre meinen höheren Idealen untreu geworden.“⁶⁹⁵ Diese persönlichen Animositäten zogen sich auch über die nächsten Jahre und Jahrzehnte hin. Wie stark sie Jutta Bossard-Krull belasteten, zeigt sich an den unzähligen, teils sehr kritischen und nachtragenden schriftlichen Aufzeichnungen über Johanna Meske. Sie warf ihr vor, bis in die 1980er Jahre immer wieder Dokumente und Gegenstände von der Kunststätte gestohlen zu haben. Nachprüfen lassen sich diese Unterstellungen indes nicht.⁶⁹⁶

Nach dem Tod ihres Ehemannes im Jahr 1950 machte es sich Jutta Bossard-Krull zu ihrer Lebensaufgabe, das gemeinsam mit ihrem Mann geschaffene Gesamtkunstwerk zu erhalten und das Andenken an seine Werke zu vermehren. Außerdem stand sie mit den Behörden des Landes Niedersachsen und des Landkreises Harburg über Jahrzehnte in Kontakt, um eine Stiftung zur Wahrung der Kunststätte zu etablieren – auf beide Aspekte wird in den entsprechenden Kapiteln dieser Studie noch näher eingegangen. Für ihr Engagement als „Hüterin des Kunsttempels“ wurde sie im Jahr 1977 mit dem Kulturpreis des Landkreises Harburg ausgezeichnet. Es verdiene höchste Anerkennung, so hieß es in der Laudatio, dass sie mit praktischer Vernunft und einem Minimum an finanziellen Mittel das Werk ihres Mannes instandgehalten habe und weiterhin halte.⁶⁹⁷

Die eigene, selbstständige künstlerische Arbeit stellte die gelernte Bildhauerin Jutta Bossard-Krull während der Weimarer Republik und des „Dritten Reichs“ hinter der Mitarbeit am Gesamtkunstwerk hinten an. Erst nach dem Tod ihres Mannes war sie wieder vermehrt als eigenständige Künstlerin tätig, wobei sie vor allem Porträtaufträge annahm, um Geld für die Erhaltung der Kunststätte zu

⁶⁹¹ Auch bei der Paris-Reise stellt sich die Frage, wie weit diese Pläne eigentlich gereift waren. Womöglich wurden sie in der Rückschau als konkreter dargestellt, um die Spontanität des Heiratsantrags und ihrer Zustimmung hervorzuheben.

⁶⁹² Die Heiratsurkunde befindet sich in: Kunststätte Bossard, AJB 265. Zur Hochzeit, vgl. Bossard, Mein Leben mit J. B., S. 20.

⁶⁹³ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte und Johanna Blaue, 1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 113b. Meske führte wohl auch Bossards Haushalt in Hamburg. Vgl. H. Wohlthat an G. Mayr, Betr.: Johann Bossards Beziehung zur Familie Meske/Blaue, 20.2.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, S. 2.

⁶⁹⁴ Mit Hanna ist Johanna Meske gemeint.

⁶⁹⁵ Zitiert nach H. Wohlthat an G. Mayr, Betr.: Johann Bossards Beziehung zur Familie Meske/Blaue, 20.2.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, S. 2.

⁶⁹⁶ Jutta Bossard: Manuskript zur Lebensgeschichte und Johanna Blaue, 1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 113b.

⁶⁹⁷ Claus Ahrens, Jutta Bossard, Hüterin der Kunststätte, 1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

erwirtschaften.⁶⁹⁸ Dabei partizipierte sie an einer Wettbewerbsausschreibung für ein Ehrenmal in Buxtehude und fertigte unter anderem plastische Auftragsarbeiten an, darunter auch Büsten von Ärzten des Allgemeinen Krankenhauses in Hamburg-Harburg (heute: Asklepios Klinikum Harburg), die vor allem in den 1960er und 1970er Jahren entstanden.⁶⁹⁹ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage ob – und wenn ja, wann und wie – sich Jutta Bossard jenseits ihrer Mitwirkung am Gesamtkunstwerk ihres Mannes selbst zu verwirklichen versuchte. Harald Wohlthat sprach bei der Gestaltung der „Schatzkammer“ von Jutta Bossards „bescheidener Selbstverwirklichung“, sei sie doch ansonsten bis zum Tod ihres Ehemanns stets seine Gehilfin und Schülerin geblieben.⁷⁰⁰ Unerwähnt bleibt vielfach, dass Jutta Bossard auch auf Gebieten tätig war, denen sich ihr Mann nicht widmete oder die er gar mied – womöglich war es ihr Wunsch, sich auf diesem Weg selbst künstlerisch zu verwirklichen. Zu nennen sind neben dem Musizieren auch die Fotografie sowie die Poesie.⁷⁰¹

Im Zuge ihres 90. Geburtstags im Jahr 1993 kam es zu einer ersten, intensiveren Auseinandersetzung mit Jutta Bossards eigenem künstlerischen Schaffen. Gefördert durch das Referat Frauenkultur der Kulturbehörde Hamburg und dem Frauenkulturhaus Harburg wurden ihre Werke im Frauenkulturhaus am Küchgarten ausgestellt und ein Film über ihr Leben und ihre Hingabe für das Gesamtkunstwerk gedreht. Dies geschah mit der expliziten Absicht zu zeigen, dass Jutta Bossard mehr war als „nur“ die Hüterin des Lebenswerks ihres verstorbenen Mannes.⁷⁰² Ebenso wurde sie zum Ehrenmitglied des Heimat- und Museumsvereins Harburg ernannt.⁷⁰³

Am 13. Oktober 1996 verstarb die „Gralshüterin“⁷⁰⁴ Jutta Bossard-Krull im Alter von 93 Jahren. Anstelle christlicher Symbole waren auf ihrer Traueranzeige die „Lebens-Rune“ und die „Todes-Rune“ abgebildet. Die in der Presse abgedruckten Todesanzeigen verzichteten indes auf diese Runen. Es ist

⁶⁹⁸ Vgl. u. a. H. Wohlthat an J. Bossard, 1.7.1968, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁶⁹⁹ Vgl. u. a. Stadt Buxtehude an Jutta Krull-Bossard, Betr.: Ihr Entwurf für das Ehrenmal in Buxtehude, 2.8.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 263; J. Bossard and T. Offergeld, 1.8.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; Einer Künstlerin auf der Spur, in: Hamburger Rundschau vom 1. Oktober 1994.

Bekannt sind folgende Büsten von Jutta Bossard: Günther Budelmann (1903–1976), heutiger Standort: verschollen; Hans-Heinrich Berg (1889–1968), heutiger Standort: Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf; Wilhelm Weitz (1881–1969), heutiger Standort: Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf; Hugo Schottmüller (1867–1936), heutiger Standort: Medizinhistorischen Museum Hamburg; Friedrich Lichtenauer, heutiger Standort: Asklepios Klinikum Harburg. Bereits 1946 erstellte sie eine Büste des Chirurgen Erwin König 1918–1946.

⁷⁰⁰ H. Wohlthat an O. Fok, 22.8.2004, in: Kunststätte Bossard, BOS-318. Vgl. ebenso H. Wohlthat an O. Fok, Betr.: Die Künstlerin Jutta Bossard, 18.8.1997, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁷⁰¹ Vgl. u. a. O. Fok Befragung von S. Hegg, Oktober 1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-041; Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 1-45; Gedichte von Jutta Bossard, 1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 144; Fotoalben in: FJB 1 und FJB 2.

⁷⁰² Einer Künstlerin auf der Spur, in: Hamburger Rundschau vom 1. Oktober 1994.

⁷⁰³ Ein Leben für die Kunst: Jutta Bossard wird 90, in: Harburger Anzeigen und Nachrichten vom 6. Juli 1993.

⁷⁰⁴ Ebenda.

anzunehmen, dass die Zeitung die Symbole mied, da diese insbesondere in neofaschistischen und rechtsextremistischen Kreisen Verwendung fanden und finden.⁷⁰⁵

Die lückenhafte Quellenlage erschwert es Aussagen über Jutta Bossards Charakter und ihre Weltanschauung zu treffen. So lassen sich nur wenige Notizen finden, in denen sie sich konkret zu gesellschaftlichen oder politischen Ereignissen äußerte. Hierzu zählen unter anderem ihre Feststellung im November 1956, dass „Berlin noch ziemlich ruinös vom Krieg“⁷⁰⁶ sei sowie die Erwähnung der „politischen Unruhen“ in Ungarn im selben Jahr. Ihr Interesse an den Ereignissen in Ungarn war eine Folge ihres Kontaktes mit dem Professor für Kunsterziehung, Ferenc Orsós (1879–1962), dessen Bewertung der Geschehnisse – er machte vor allem die USA für die Ereignisse verantwortlich – sie teilte.⁷⁰⁷ Im Folgenden soll dennoch auf Grundlage der überlieferten Briefkorrespondenz, ihrer eigenen Notizen, ihrer Gedichte sowie der durchgeführten Zeitzeugenbefragungen eine erste Annäherung an ihre Persönlichkeit und ihre Weltanschauung gewagt werden.

Etliche Zeitgenossen beschrieben Jutta Bossard als eine äußerst (gast-)freundliche Person, die sich mit voller Hingabe und Begeisterung dem Lebenswerk ihres Mannes widmete.⁷⁰⁸ Weitere Attribute, die immer wieder genannt wurden, lassen sie als eine zupackende und energiegeladene Persönlichkeit erscheinen, deren gutmütiges Wesen Besucher und Freunde stets beeindruckte und in ihren Bann zog.⁷⁰⁹ Auch sei sie freiheitsliebend gewesen und habe sich nicht von anderen Autoritäten etwas sagen lassen.⁷¹⁰

Etliche dieser Charakterisierungen lassen sich zum einen auch aus den schriftlichen Überlieferungen herauslesen und damit bestätigen. Insbesondere ihre Gastfreundschaft sowie ihre vorbehaltlose

⁷⁰⁵ Die Todesanzeigen finden sich in Kunststätte Bossard, AJB 391. Die Verwendung der Runen in Todesanzeigen und auf Grabsteinen für Mitglieder der radikalen Rechten begann während des Dritten Reichs. Während die normale Algiz-Rune anstelle von * für Geburtsjahre verwendet wird, ersetzt ihre umgedrehte Version das normale Kreuz, um christliche Symbole zu vermeiden. Vgl. Georg Schuppener, Sprache und germanischer Mythos im Rechtsextremismus, Leipzig 2017, S. 115-116.

⁷⁰⁶ Taschenkalender 1956, Eintrag am 1.11.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁷⁰⁷ Vgl. u. a. F. Orsós an J. Bossard, 21.11.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; F. Orsós an J. Bossard, 18.12.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; J. Bossard an F. Orsós, 20.12.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Auf die Person Orsós wird detailliert in Kapitel III.2 eingegangen.

⁷⁰⁸ Vgl. u. a. Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 05, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 08, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 09, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 10, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 14, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 15, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁷⁰⁹ Vgl. Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 4, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 09, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 12, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 2.

⁷¹⁰ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 13, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

Verehrung ihres Mannes und seiner Kunst, auf die noch separat eingegangen wird, findet immer wieder in den Dankesbriefen an Jutta Bossard und den Gästebucheinträgen Erwähnung.⁷¹¹ Zum anderen traten bei der Analyse der Archivalien aber auch neue Aspekte zu Tage, die Nuancen ihrer Persönlichkeit und deren Wandel aufzeigen. Die umfassende Korrespondenz mit Behörden – sei es mit dem Landkreis Harburg, der Stadt Hamburg oder auch dem niedersächsischen Institut für Denkmalpflege⁷¹² – untermauert nicht nur Jutta Bossards Streben nach Unabhängigkeit, sondern zeigt zugleich ihren Hang, getroffene Entscheidungen wieder umzustoßen. Diese Unentschlossenheit und Fahrigkeit beziehungsweise eine leichte Beeinflussbarkeit erhöhten sich mit zunehmendem Alter und erschwerten die Verhandlungen mit den Behörden über die Zukunft der Kunststätte zusätzlich.⁷¹³ Zudem offenbarte Jutta Bossard – wie noch ausgeführt wird – eine gewisse Intoleranz und Sturheit, wenn es um das künstlerische Werk ihres Mannes ging. Mit zunehmendem Alter kamen noch vermehrt Enttäuschungsgefühle, Verbitterung und Sorge hinzu, die teils in Verschwörungstheorien abdrifteten. Von der „beruhigenden Harmonie“ ihres Wesens, wie es ihr 1925 noch eine Freundin beschied, war dann nur noch wenig zu spüren.⁷¹⁴ Auch persönliche Schicksalsschläge wie der Tod ihrer Eltern in den 1950er Jahren – und damit kurz nach dem Verlust ihres Mannes – sowie ihrer Schwester Wilma Krull im Jahr 1979 mögen ihren Charakter und ihr Weltbild beeinflusst haben.

Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass etliche Zeitgenossen und Zeitgenossinnen von Jutta Bossard immer wieder betonten, dass Jutta Bossard niemals geklagt und Herausforderungen und Rückschläge stets stoisch erduldet habe.⁷¹⁵ Diesen Aussagen stehen indes Jutta Bossards Klagen und Verbitterung gegenüber, wie sie immer wieder in den schriftlichen Aufzeichnungen zu finden ist. Grundsätzlich gibt es – jenseits der quellenkritischen Anmerkungen zur Oral History – zwei mögliche Erklärungen für diesen Widerspruch: Einerseits äußerte Jutta Bossard ihre Enttäuschung nicht, sondern schrieb sie nur nieder – es war womöglich ihre Art und Weise damit umzugehen und diese zu verarbeiten. Andererseits stammen viele der Zeitzeugenaussagen von Personen, die Jutta Bossard in späteren Jahren kennenlernten, womit eine Charakterveränderung Jutta Bossards anzunehmen wäre.

Die Verbissenheit, mit der Jutta Bossard die Kunst ihres Mannes verteidigte, zeugte nicht nur von einer persönlichen Hingabe zu ihrem Mann und dessen Kunst; sie lässt vielmehr auch Parallelen in der

⁷¹¹ Die Gästebücher befinden sich in Kunststätte Bossard, AJB 219.

⁷¹² Das Institut für Denkmalpflege wurde als eigenständige Organisation in der Landesverwaltung 1979 gegründet. 1998 wurde es zur selbständigen Behörde unter dem Namen Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege erhoben.

⁷¹³ Hierzu vgl. u. a. Brief H.-J. Röhrs an H. Szeemann, 17.4.1991, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 15, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 02, in: Kunststätte Bossard, AJB 403. Näheres zu den Verhandlungen findet sich in Kapitel IV.

⁷¹⁴ Lotten an Jutta Krull, 24.1.1925, in: Kunststätte Bossard, AJB 097.

⁷¹⁵ Vgl. Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

Weltanschauung zwischen Johann Bossard und seiner Frau erkennen. Diese Überschneidungen können in fünf Bereichen nachgezeichnet werden. Erstens lässt sich auch bei Jutta Bossard der durch anthroposophisches Gedankengut geformte Glaube an die stete Wiederkehr von „Werden und Vergehen“ erkennen. Diesem Thema widmete sie sich nicht nur, als sie Johann Bossard bei der Ausgestaltung des Kunsttempels und des Eddasaals behilflich war, sondern es lässt sich auch in einigen ihrer Gedichte nachweisen.⁷¹⁶

Zweitens ist über ihr Verhältnis zur nationalsozialistischen Bewegung und Weltanschauung vor und während des „Dritten Reichs“ nur wenig bekannt. Eine Mitgliedschaft in der NSDAP, einer der Parteiorganisationen oder einer der Abteilungen der Reichskulturkammer ist nicht überliefert. Verstörend mögen ihre Vergleiche der deutschen Kunstszene der Nachkriegszeit mit der nationalsozialistischen Diktatur wirken sowie ihr Festhalten an Runen – sei dies die Verwendung der Runen bei Bossards Todesanzeige oder in zahlreichen privaten Niederschriften. Darin schrieb sie zumeist das „Doppel-S“ in Form zweier Sig-Runen, dem Symbol der SS.⁷¹⁷ Derartige Funde lassen zwar keinen zwingenden Rückschluss auf Jutta Bossards Weltbild zu, deuten aber – jenseits von Jutta Bossards unbestrittener Faszination mit Runenzeichen – auf eine (bewusste) Ignoranz gegenüber den nationalsozialistischen Verbrechen oder gar eine Verharmlosung des „Dritten Reichs“ hin.⁷¹⁸

Fest steht, dass es nur wenige Indizien über mögliche rassistische und antisemitische Weltbilder Jutta Bossards gibt. Rückblickend erklärte Gisela Bauer-Wohlthat (geb. 1938), dass „Jutta Bossard [...] Juden nicht riechen“⁷¹⁹ konnte. Sie begründete diese Aussage damit, dass der „Halbjude“ Johannes Piron, der 1950 Helmgund „Pino“ Wohlthat (1920–2005) heiratete, immer im Jägerstübchen schlafen musste, wenn das Ehepaar die Kunststätte besuchte. Das Jägerstübchen, so Bauer weiter, sei für Gäste reserviert gewesen, die den Bossards nicht mehr „ganz so lieb“ waren.⁷²⁰ Jedoch müssen ihre Aussagen mit Vorsicht herangezogen werden. Denn als sie bei der Lektüre von Klaus Wolberts Buch *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“* über die Nähe der Bossard-Kunst zum Nationalsozialismus erfuhr, wurde sie von Schuldgefühlen geplagt, die ihre Erinnerungen beeinflusst haben mögen.⁷²¹ Gegen die

⁷¹⁶ Vgl. u. a. die Gedichte von Jutta Bossard in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 19 und S. 23.

⁷¹⁷ Vgl. u. a. J. Bossard an T. Offergeld, 1.8.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; J. Bossard an T. Offergeld, 21.9.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

⁷¹⁸ Dieser Eindruck müsste durch eine umfassende Untersuchung von Jutta Bossards Schriftbild seit den 1920er Jahren überprüft werden. Eine kursorische Durchsicht ergab zum einen, dass sie die Sig-Runen vor allem in Notizen und privaten Korrespondenzen verwendete. Zum anderen schrieb sie in den 1930er Jahren überwiegend in Schreibschrift, so dass sie ebenso keine Sig-Runen verwendete.

⁷¹⁹ G. Mayr, Treffen mit Gisela Bauer, Hannover, 18.4.2018, in: Kunststätte Bossard, BOS-294.

⁷²⁰ Ebenda.

⁷²¹ Vgl. hierzu G. Bauer an G. Mayr, 6.11.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318; Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, in: Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 3 und S. 7-8; Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 3. Vgl. ebenso Klaus Wolbert, *Die Nackte und die Toten des „Dritten Reiches“*. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Wetzlar 1982.

Geringschätzung des Jägerstübchens seitens Jutta Bossards spricht zudem, dass sie es selbst errichtete und dort auch selbst übernachtete.⁷²² Finden sich aber jenseits von Gisela Bauers Aussagen noch weitere Hinweise, die eine antisemitische und / oder rassistische Weltanschauung Jutta Bossards belegen? Zumindest aus den 1950er Jahren scheint sie Ideen von Rassereinheit und -hierarchien toleriert zu haben. So schrieb ihr Blanche Hegg (geb. Hoffet), die Schwiegertochter von Emil Hegg, im Juli 1951 ohne Umschweife, dass sie zwar Paris beeindruckend fand, nur das dortige „Rassendurcheinander“ sei „wenig schön“.⁷²³ Zum anderen bediente sich Jutta Bossard auch in einem Gedicht, das nicht genauer datiert werden konnte, antisemitischer Stereotypen wie Geldgier, Materialismus und finanzieller Ausbeutung an: „Der Judas“, so schrieb sie, „sitzt in der eigenen Brut. Er frisst sich satt und es geht ihm gut.“⁷²⁴

Drittens hinterließen die deutsche Niederlage und die Besetzung durch britische Truppen, die am 20. April 1945 in Jesteburg einmarschierten, bei Jutta Bossards ihre Spuren.⁷²⁵ Flüchtlinge drängten sich in der Heide zusammen, die nach ihrer Einschätzung nicht begreifen mochten, „dass Deutschland an Herz und Rückgrat zerbrochen ist, endgültig“.⁷²⁶ Nachrichten über die Zerstörung Berlins, die dortigen schlechten Lebensverhältnisse sowie die angespannte Ernährungslage, unter denen die Bossards und ihre Freunde litten, erreichten die Nordheide.⁷²⁷ Zum einen ist eine Mischung aus persönlichem Opfernarrativ sowie einer Trauer um die deutschen Opfer zu erkennen. In ihren Gedichten verglich sie nicht nur die „Siegerjustiz“ der Alliierten mit „Dämonen“, sondern beklagte auch – womöglich als Reaktion darauf, dass Johann Bossard in die Nähe der NS-Kunst gestellt wurde – ein Denunziantentum. Jeder, so schrieb sie, halte nach „Belieben Gericht. Bruder schont den Bruder nicht. Nirgend ist Übersicht mehr oder Einsicht.“⁷²⁸

Zum anderen findet sich bei Jutta Bossard auch eine Sorge und Angst um die Zukunft Deutschlands und des deutschen Volkes. Deutschland, so dichtete sie, sei ein „Amokläufer“. „Blind kämpft es in seiner Wut und ersäuft im eigenen Blut. Dieser letzte Akt beginnt, wenn man sich nicht bald besinnt. Fremder Wanderer kann noch lesen: Hier sei Deutschland einst gewesen“.⁷²⁹ In einem anderen Gedicht

⁷²² Vgl. Gespräch mit H. Wohlthat, 13.7.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-041.

⁷²³ B. Hegg an J. Bossard, 10.7.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁷²⁴ J. Bossard, Gedicht, in: Kunststätte Bossard, AJB 368.

⁷²⁵ Dirk Stegmann (Hg.), Der Landkreis Harburg 1918-1949. Gesellschaft und Politik in Demokratie und nationalsozialistischer Diktatur, Hamburg 1994, S. 425.

⁷²⁶ J. Bossard an E. Hegg, 27.5.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 180. Zu den Flüchtlingen vgl. Stegmann, Landkreis Harburg, S. 528-529.

⁷²⁷ Vgl. u. a. J. Bossard an E. Hegg, 13.10.1945, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; H. Wohlthat an J. Bossard, 29.12.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; J. Bossard an E. Hegg, 21.5.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 391.

⁷²⁸ Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 25. Die Gedichte können nicht immer eindeutig einem Jahr zugeordnet werden. Der Inhalt sowie das Schriftbild der Gedichtsammlung im Bestand AJB 140 legen eine Einordnung in die Jahre 1944 bis 1946 nahe. Die letzten beiden Gedichte weisen eine Datierung von 1950 beziehungsweise 1962 auf (S. 42 und S. 43).

⁷²⁹ Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 29.

sprach sie davon, dass der „Tod“ der „mildeste Gast“⁷³⁰ sei und die „letzten Deutschen“ herausgesiebt werden:

„Durchstöbern die Trümmer und jegliches Haus. Wir finden nur wenige, der Haufen ist klein. Denn niemand möchte ein Deutscher mehr sein. Wir gehen in die Tiefe und ziehen uns zurück, Bewahren das Höchste vor fremden Blick. Wir wollen Deutschland begraben. Die Trommel ruht [...] Wir opfern frei unser letztes Blut. Der Bruder teilt die Waffen aus, ein Morgenrot leuchtet. Wir löschen uns aus, um als Deutsche mit Deutschland zu sterben.“⁷³¹

Pessimismus, Resignation, Leugnung und Verbitterung sprechen aus Jutta Bossards Gedichten und umschreiben ihren damaligen Gemütszustand. Dabei stand sie ihrem Mann in nichts nach.⁷³² Diese Parallelen erklären sich aus den gemeinsamen Erfahrungen der Kriegsniederlage, der als desaströs empfundenen Situation in Nachkriegsdeutschland sowie dem heraufziehenden Ost-West-Konflikt, von dem beide in Gestalt der Berlin-Blockade Kenntnis hatten. Wie ihr Mann gab sich Jutta Bossard diesem Schicksal beinahe fatalistisch hin und glaubte auch nicht mehr an die Erlösung und Erneuerung des wahren deutschen Volkes, zu dem sie sich selbst zählte. Ihre Verbitterung und ihr Pessimismus mag sich durch den Tod ihres Mannes im Frühjahr 1950 noch verstärkt haben.

Viertens stand Jutta Bossard der Demokratie reserviert bis skeptisch gegenüber, und sie haderte mit demokratischen Kernprinzipien. Sie mochte Mehrheitsmeinungen, die ihr nicht genehm waren, nicht akzeptieren und setzte diese mit einer diktatorischen Unterdrückung gleich. Negative Erlebnisse führte sie auf demokratische Willensbekundungen und Entwicklungen zurück. So machte sie unter anderem die Revolution nach dem Ersten Weltkrieg für die fehlende Schulbildung von Franz Hötterges (1912–1993) verantwortlich.⁷³³ Auch die bereits angedeuteten Vergleiche der bundesrepublikanischen Kunstszene mit der NS-Diktatur lassen ein Unverständnis für demokratische Werte erkennen.⁷³⁴ Ihre Reserviertheit gegenüber demokratischen Werten ist noch während der bundesdeutschen Studentenbewegung der späten 1960er Jahre zu spüren.⁷³⁵ Im Laufe der Jahrzehnte, mag sich ihre Haltung zur Demokratie indes gebessert haben. In den 1980er, so ist aus einer Zeitzeugenbefragung hervorgegangen, sei sie „in der Demokratie der deutschen Bundesrepublik angekommen“.⁷³⁶ Woher ihre Aversion gegen die Demokratie kam, lässt sich aufgrund einer lückenhaften Überlieferung nur ansatzweise klären.

⁷³⁰ Ebenda, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 25.

⁷³¹ Ebenda, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 26. Dieses längere Gedicht ist mit „Dieter B. 45“ überschrieben und könnte Bossards Schüler Dieter Brandes gewidmet sein, der 1946 verstarb.

⁷³² Zur Bewertung Johann Bossards vgl. Hof, Vorgutachten. In einigen Briefen aus dieser Zeit sprach Johann Bossard auch in der dritten Person Plural. Damit legte er nahe, dass seine Gedanken zumindest denen seiner Frau ähnelten. So bezeichnete er die alliierten Bomberangriffe als „Terrorangriffe“ und den Krieg als ein „kulturschänderischen Wahnsinn“. Vgl. J. Bossard an H. Wohlthat, 21.12.1943, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁷³³ Vgl. Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102, S. 6. Niederschrift über die Ankunft / Leben von Franz Hötterges, in: Kunststätte Bossard, AJB 169.

⁷³⁴ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.1.

⁷³⁵ So kritisierte sie die Studentenbewegung als „Mitläufer“. Vgl. Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

⁷³⁶ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

Möglich ist nicht nur der Einfluss ihres Mannes, dessen antidemokratische Haltung im Vorgutachten herausgearbeitet wurde, oder eine bei der Kriegsjugendgeneration weit verbreiteten Demokratieskepsis.⁷³⁷ Auch die Tatsache, dass ihr Mann und dessen Kunst weder in der Weimarer Republik noch in der frühen Bundesrepublik Anklang fand, dürften bei ihrer antidemokratischen Haltung eine Rolle gespielt haben.

Jutta Bossards Hadern mit demokratischen Idealen stand auch im Zusammenhang mit der bei ihr anzutreffenden Zivilisationskritik. Die Menschheit bezeichnete sie nicht nur als ein „mislungenes Stück in der Schöpfung“⁷³⁸, sondern sie beklagte auch den Hang zu einer seelenlosen Gesellschaft und Kunst. „Man isst Konserven,“ so schrieb sie im Januar 1955 in ihren Taschenkalender, „man häuft Konserven, man sieht Konserven, man erlebt Konserven, die Kunst ist Konserve.“⁷³⁹ Ihr allgemeiner Pessimismus gegenüber dem modernen Zeitalter und ihre Kritik an Politik, modernen Kunst und Gesellschaft waren auch Themen in ihrem Briefwechsel mit Emil Hegg. Hegg teilte und bestärkte ihre Zukunftssorgen und wunderte sich selbst, ob nicht wieder alles „in Tod und Zerstörung endet“.⁷⁴⁰

Und fünftens prägte ihr Anti-Modernismus auch ihr eigenes Verhältnis zur Kunst und Kultur. Sie lehnte die avantgardistische Moderne ab und hing einem konservativen Kunstverständnis an. Die Beschlagnahme expressionistischer Kunstwerke sowie die Gleichschaltung der deutschen Kultur während des „Dritten Reichs“ nahm sie wie ihr Mann zur Kenntnis. Über die entsprechenden Ereignisse in Berlin hielt sie Margarethe Wohlthat (1902–1968), die dritte Frau von Helmuth Wohlthat, auf dem Laufenden: Sie berichtete von der Entlassung des Direktors der Berliner Nationalgalerie Eberhard Hanfstaengl (1886–1973).⁷⁴¹ Hanfstaengl, der seit 1934 der Galerie vorstand und ein förderndes Mitglied der SS war, fiel 1937 in Ungnade, da er sich geweigert hatte, „Entartete Kunst“ aus seinem Museum zu entfernen. Als „Geist der Unduldsamkeit“ und Strippenzieher der Entlassung nannte Wohlthat Klaus Graf von Baudissin, der von 1934 bis 1938 dem Folkwang-Museum vorstand und Mitglied der Kommission zur Feststellung „Entartete Kunst“ war.⁷⁴² Kritik oder Besorgnis über diese Vorgänge seitens Jutta Bossards konnten in den Archivalien nicht gefunden werden.

Besonders deutlich zeigte sich Jutta Bossards konservatives Kunstverständnis in der Nachkriegszeit. Einerseits äußerte sie in den Jahren 1955 und 1956 ihre tiefe Verachtung gegenüber der

⁷³⁷ Hof, Vorgutachten, S. 69-71. Zur Demokratieskepsis des „Kriegsjugendgeneration“ vgl. Michael Wildt, Die Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes, Hamburg ⁴2003.

⁷³⁸ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140. Vgl. auch Bossard, Mein Leben mit J.B., S. 25.

⁷³⁹ Taschenkalender 1955, Eintrag 7.1.1955 (Notizen), in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁷⁴⁰ E. Hegg an J. Bossard, 11.7.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁷⁴¹ Vgl. u. a. M. Wohlthat an J. Bossard, Berlin, 14.5.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; M. Wohlthat an J. Bossard, 20.08.1937, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁷⁴² M. Wohlthat an J. Bossard, 20.08.1937, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; Kater Culture in Nazi Germany, S. 19; Klee, Kulturlexikon, S. 31 und S. 214; Petropoulos, Artists under Hitler, S. 165.

enthusiastischen Picasso-Rezeption in den deutschen Medien und der Öffentlichkeit und stand mit dem Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG) im Austausch, einer Organisation in der viele ehemalige nationalsozialistische und völkische Kulturschaffende tätig waren – auf beide Aspekte wird noch genauer eingegangen. Andererseits kaufte sie auch das Buch *Die Revolution der modernen Kunst* (1955) von Hans Sedlmayer (1896–1984).⁷⁴³ Auch Sedlmayers Werke *Verlust der Mitte* (1948) und *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (1959) befinden sich in der Bibliothek der Kunststätte.⁷⁴⁴ Sedlmayer gehörte zu einem der wichtigsten Repräsentanten der konservativen Kunstkritik in der Nachkriegszeit, der die moderne Kunst als Zeichen des kulturellen Niedergangs kritisierte.⁷⁴⁵

Die Weltanschauung Jutta Bossards wies – diesen Rückschluss lassen die verstreuten und teils vagen Hinweise zu – zahlreiche Parallelen zu derjenigen ihres Ehemannes auf. Auch bei ihr finden sich Anhaltspunkte eines theosophisch, anthroposophischen und völkisch-rassischen Weltbildes. Sie lehnte den Modernisierungsprozess genauso ab wie das demokratische System und die als internationalistisch diffamierte moderne Kunst. In der Nachkriegszeit huldigte sie zunächst einem deutschen Opfer-narrativ, das nicht nur ihr Ehemann, sondern eine Mehrheit der Deutschen mit ihr teilte. Inwieweit sie in all diesen Ansichten von ihrem Mann beeinflusst wurde oder als Vertreterin der so genannten Kriegsjugendgeneration eine derartige Weltsicht bereits vor dem Kennenlernen Johann Bossards verinnerlicht hatte, ist aus den gesichteten Dokumenten nur schwer ersichtlich. Jedoch scheint es als gesichert zu gelten, dass sie bis spät in die 1950er Jahre dieser Weltanschauung anhing.

3. Das Zusammenleben

Welche Hinweise über das Verhältnis der Eheleute Johann und Jutta Bossard können wir heute aus der Rückschau treffen? Aufgrund eines fehlenden Tagebuchs ist für die Rekonstruktion vor allem der Briefverkehr der Bossards von Bedeutung, der uns aber nur episodenhafte Momentaufnahmen ihres Privatlebens liefert. Denn zum einen beschränkte er sich – verständlicherweise – auf die Zeit, in der das Ehepaar getrennt voneinander lebte. Vor und während des Zweiten Weltkriegs war dies vor allem immer dann der Fall, wenn Johann Bossard aus beruflichen Gründen allein in Hamburg verweilte oder

⁷⁴³ Taschenkalender 1956, Eintrag am 3.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277. Den Hinweis auf das Buch erhielt sie von Ferenc Orsós. Vgl. J. Bossard an F. Orsós, 15.2.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Das Buch ist unter BJB 1220 inventarisiert.

⁷⁴⁴ Hans Sedlmayer, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg 1948 (Kunststätte Bossard, BJB 0490); Hans Sedlmayer, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1959 (Kunststätte Bossard, BJB 1817).

⁷⁴⁵ Sedlmayer war seit 1930 Mitglied der österreichischen NSDAP und trat 1942 in die Bayerische Akademie der Wissenschaften ein. Vgl. Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums* 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 82.

während einer Studienreise nach Berlin. Ferner wirkte sich auch der Zweite Weltkrieg auf die uns heute vorliegende Privatkorrespondenz der Bossards aus: Bossards Privatwohnung in Hamburg und seine Räume in der Hochschule wurden nach einem Bombenangriff („Operation Gomorrha“) zerstört. Neben Dokumenten, Briefen und Gemälden wurden auch zahlreiche Bücher – es seien über 100 gewesen – dabei vernichtet.⁷⁴⁶ Außerdem führte die Zerstörung der Hamburger Wohnung im Jahr 1944 sowie die kurze Zeit später erfolgte Pensionierung Bossards dazu, dass sich der Lebensmittelpunkt der Bossards vollkommen nach Jesteburg verlegte.⁷⁴⁷ Folglich endete auch die private Briefkorrespondenz zwischen Johann und Jutta Bossard, sieht man von Jutta Bossards Kur-Aufenthalt in der Schweiz (1946) ab.

Zum anderen drehen sich die „erhaltenen Briefe zwischen ihr und Johann Bossard [...] vor allem um alltägliche und praktische Belange, so um die Besorgung von Arbeitsmaterialien, um Haus und Hof in Jesteburg oder um die Fahrtüchtigkeit des spätestens 1938 angeschafften PKW“.⁷⁴⁸ Auch Zugverbindungen und Reisewege sowie Krankheiten und selbstverständlich die Arbeiten an der Kunststätte sind Themen, die immer wieder angesprochen werden. Glaubt man Jutta Bossard, so waren damit auch schon alle Ereignisse ihres gemeinsamen Lebens beschrieben. Denn „wir beide haben nur für die Kunststätte gelebt. Ansonsten haben wir nicht viel gemacht“.⁷⁴⁹

Als ergänzende Quellen können vor allem Fotografien herangezogen werden sowie Briefe an Verwandte, Freunde und Bekannte, die vereinzelt Informationen über das Verhältnis zwischen Johann und Jutta Bossard und deren Privatleben beinhalten. Trotz dieser lückenhaften und komplexen Quellenlage und der ihr inhärenten Probleme erhalten wir dennoch einige Einblicke in das Eheleben der Bossards.

Bekanntlich war Johann Bossards Adoptivtochter Johanna Meske-Blaue über die Eheschließung im Jahr 1926 nur wenig erfreut. Es liegt dabei nahe, den immensen Altersunterschied sowie das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Johann und Jutta Bossard als Ursache für ihr ablehnendes Verhalten anzunehmen. Jutta Bossards handschriftliche Notizen lassen erkennen, dass Johanna Meske nicht als einzige Person von der Eheschließung überrascht war. Dahinter stand die subtil geäußerte Vermutung, dass aufgrund des großen Altersunterschieds keine oder nur geringe persönliche Zuneigung und gemeinsame Interessen zwischen den Eheleuten existiert habe und es deshalb andere Gründe für die Hochzeit gegeben haben muss. So wurde offenbar spekuliert, dass Johann Bossard seine Schülerin nur

⁷⁴⁶ Vgl. u. a. J. Bossard an J. Krull, 18.10.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 234; J. Bossard an die Meldestelle für Bombenschäden, 29.10.1943, in: Kunststätte Bossard, AJB 205.

⁷⁴⁷ Lebenslauf Jutta Bossard, November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146; Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 10-11.

⁷⁴⁸ Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 21. Diese Themen sind auch zentraler Bestandteil anderer privater Briefe zwischen den Bossards und Verwandten und Bekannten. Vgl. hierzu die Bestände in: Kunststätte Bossard, AJB 162, AJB 163, AJB 168 und AJB 234.

⁷⁴⁹ Die Hüterin des Kunsttempels, Harburger Rundschau vom 21.8.1989.

geehelicht habe, damit sie sich nach seinem Tod um sein Gesamtkunstwerk kümmern würde. Jutta Bossard sah sich immer wieder dazu veranlasst, derartige Gerüchte zu zerstreuen.⁷⁵⁰

Diese pragmatisch-nüchterne Beurteilung der Ehe zwischen Johann und Jutta Bossard wird durch die private Korrespondenz indes in Frage gestellt. Johann Bossard sorgte sich stets um den Gesundheitszustand seiner Ehefrau, ermahnte sie zu einem „gesunden Leben“ und erkundigte sich nach ihrem Wohlbefinden.⁷⁵¹ Deutlich wird in Johann Bossards Briefen auch ein Trennungsschmerz, der sich darin äußerte, dass er zum einen immer wieder seine Freude ausdrückte, wenn er Nachricht von Jutta Bossard erhielt; zum anderen beklagte er sich aber auch, wenn sie seine Briefe nicht sofort beantwortete.⁷⁵² Jutta Bossard verarbeitete ihre Gefühle – positive, aber teils auch negative – in erster Linie in ihren persönlichen Gedichten. „Das tiefe Glück,“ so schrieb sie über ihre Beziehung zu ihrem Mann, „in unserem Liebesbunde, ist das Vertrauen auch in der fremden Stunde“.⁷⁵³

Der Tod ihres Mannes traf Jutta Bossard schwer. „Heute Nacht“, so notierte sie, „ist mein Lieber, mein Einzigster, meine Mitte um die ich mich drehe, so schnell und unerwartet in die ewige Ruhe eingegangen.“⁷⁵⁴ Ihre minutiösen handschriftlichen Aufzeichnungen von den letzten Stunden, die sie mit Johann Bossard verbachte, zeigen, dass sie durch die Niederschrift versuchte, ihren immensen Verlust zu verarbeiten. Einige Notizen legen gar den Verdacht nahe, dass sie Suizid-Gedanken hatte. So schrieb sie nur wenige Tage nach dem Tod ihres Mannes: „Soll ich Dir folgen oder bei Deinem Werk bleiben? Entweder, ich vergehe und bin freudig bereits, wenn Du mir das Glück geben möchtest, oder ich muss alle Nerven eisern erhalten. Gott muss wissen, was geschieht. Johann ist viel um mich.“⁷⁵⁵

Die gesichteten Archivalien geben darüber hinaus auch Einblicke in Johann und Jutta Bossards Vorstellungen von Geschlechterrollen. In ihren Erinnerungen sprach Jutta Bossard von ihrer Enttäuschung als Mädchen geboren worden zu sein, nachdem sie Bücher von Artur Schopenhauer (1788–1860), Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Otto Weininger (1880–1903) gelesen habe. Das Frauenbild dieser Autoren habe nicht ihren eigenen Wünschen und Träumen entsprochen – zu oft, so Jutta Bossard, seien aber in ihrer Zeit viele junge Männer dieser Literatur gefolgt. Johann Bossard habe aber „mit seinem

⁷⁵⁰ Vgl. m. Schulz, Gespräch mit H. Wohlthat, 13.7.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁷⁵¹ Briefe in Kunststätte Bossard, AJB 108.

⁷⁵² Vgl. u. a.

J. Bossard an J. Bossard, 27.8.1940, in: Kunststätte Bossard, AJB 108: „Es ist von großer Wichtigkeit die neuesten, richtungsgebenden Arbeiten in Berlin näher als nur durch Zeitschriften kennen zu lernen. Schade, dass ich Dich nicht mitnehmen kann.“

⁷⁵³ Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 13.

⁷⁵⁴ Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111, Transkription [1].

⁷⁵⁵ Ebenda, Transkription [17].

Wesen diesen Spuk hinweg[gewischt]. Ich glaube ein geistvoller, natürlicher Mann wird diese männlichen Überlegenheitsgefühle überhaupt nicht haben zwischen den Geschlechtern.“⁷⁵⁶

Im Jahre 2004 berichtete Harald Wohlthat jedoch, dass Johann Bossards Geschlechterbild dem traditionellen Verständnis der Zeit entsprochen habe. Er sei von der dienenden und untergeordneten Rolle der Frau – und damit auch Jutta Bossards – überzeugt gewesen.⁷⁵⁷ Lässt sich seine Behauptung im Nachlass Bossards nachweisen? In einigen Briefen, die Johann Bossard an seine Frau schrieb, finden sich nicht nur immer wieder Aufträge an seine Frau, Material zu beschaffen oder andere Aufgaben auszuführen. Auch wenn diese meist als Bitten umschrieben sind, so schienen sie keine Widerworte zuzulassen – zumindest erledigte Jutta Bossard stets diese Aufträge.⁷⁵⁸ Auch viele der oben erwähnten Autoren waren in der Bibliothek Bossards vorhanden.⁷⁵⁹

Jutta Bossard himmelte ihrerseits ihren Ehemann ausnahmslos, ja fast unterwürfig an. So schrieb sie über ihn: „Es ist das Göttliche in Dir in schlichter Einfachheit.“⁷⁶⁰ Womöglich war es ihre Form eines Aufbegehrens, wenn sie einmal nicht sofort die Briefe ihres Mannes beantwortete. Auch nach dem Tod ihres Mannes setzte sich diese kritiklose Bewunderung, diese hagiographische Überhöhung ihres Mannes fort. Etliche Gäste der Kunststätte sowie Verwandte, Bekannte und Freunde bestätigten, dass sie eigentlich niemals über sich selbst sprach, sondern meist über „Johann“ und nur selten benutzt sie „meinen Mann“. ⁷⁶¹ Es ist in diesem Zusammenhang auch zu erwähnen, dass Jutta Bossard offenbar zu keinem Zeitpunkt ernsthaft über eine neue Eheschließung nachgedacht habe oder ein neues Verhältnis eingegangen sei.⁷⁶²

Heute lässt sich aufgrund dieser Widersprüche nicht eindeutig klären, welche Vorstellungen von Geschlechterrollen Jutta und Johann Bossard anhängen und wie es sich auf ihr gemeinsames Leben auswirkte. Die ländliche Lage bei Jesteburg dürfte es dem Ehepaar Bossard ermöglicht haben, gesellschaftlichen Zwänge zu entfliehen und ihre eigenen sozialen und zwischenmenschlichen Konventionen und Rollen zu etablieren. Zugleich dürfen aber auch andere Möglichkeiten nicht ausgeschlossen werden. Zum einen könnte Jutta Bossards Behauptung, ihr Ehemann habe keinerlei „männlichen Überlegenheitsgefühle“ gezeigt, Teil ihrer nachträglichen Verklärung Johann Bossards gewesen sein. Denn sie

⁷⁵⁶ Ebenda.

⁷⁵⁷ H. Wohlthat, Wendepunkte in Bossards Leben, 22.8.2004, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁷⁵⁸ Vgl. u. a. J. Bossard an J. Bossard, 27.8.1940, in: Kunststätte Bossard, AJB 108; J. Bossard an J. Bossard, 25.8.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 108.

⁷⁵⁹ Vgl. u. a. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Leipzig 1898 (Kunststätte Bossard, BJB 1063); Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 2 Bde., München 1912/1913 (Kunststätte Bossard, BJB 1032-1033); Arthur Schopenhauer, Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. V: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, Leipzig 1900 (Kunststätte Bossard, BJB 0812).

⁷⁶⁰ Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 20.

⁷⁶¹ Lebenslauf Jutta Bossard, November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

⁷⁶² Es gab offenbar Gerüchte über eine mögliche Beziehung zwischen Ferenc Orsós und Jutta Bossard. Vgl. Gespräch mit Gerlinde Wohlthat, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, n. D.

schrieb diese Zeilen zu einer Zeit, als das Thema der Emanzipation der Frau in Deutschland durch die 1968er-Bewegung einen neuen Schub erhielt. Somit war das Thema der Geschlechterrollen nicht nur im gesellschaftlichen Diskurs präsent, sondern Jutta Bossard suggerierte mit ihrer Aussage, dass Johann Bossard seiner Zeit nicht nur voraus war, sondern bereits progressive Normen verinnerlicht hatte. Zum anderen könnte Jutta Bossard aber vor allem in den 1930er und 1940er Jahren auch das Bild der „neuen deutschen Frau“ verinnerlicht hatte, wie es sich in völkisch-konservativen Kreisen als Gegenbild zur emanzipierten Frau etablierte – als ein aktiver Partner des Mannes in dem Bemühen, das deutsche Volk zu neuer Größe zu führen.⁷⁶³

Auch ein zeitlicher Wandel darf nicht ausgeschlossen werden. Denn es bleibt zumindest festzuhalten, dass sich Jutta Bossard spätestens nach dem Ableben ihres Mannes über die Jahre hinweg zu einer selbstbewussten Frau entwickelte. Dies wird einerseits in ihrer Korrespondenz mit Anwälten und Behörden deutlich. Andererseits erinnerten sich auch Zeitzeugen daran, dass Jutta Bossard die erste emanzipierte Frau gewesen sei, die sie kennen gelernt hätten.⁷⁶⁴ Gesellschaftliche Konventionen und geschlechterspezifischen Rollen haben sie sich nicht oder nur widerwillig untergeordnet. Dies habe sich nicht nur in ihren handwerklichen Tätigkeiten gezeigt, die eigentlich nur Männern zugetraut wurde, sondern auch in ihrem Kleidungsstil. So habe sie meist Hosen dem Rock gegenüber bevorzugt.⁷⁶⁵

Ein weiteres Thema, auf das Jutta Bossard immer wieder angesprochen wurde, war der Wunsch nach eigenen Kindern. In ihren eigenen Notizen schrieb sie, dass sie gerne Kinder gehabt hätte, sie sich aber für den Mann entschieden habe. Johann Bossard habe jedoch „niemanden ins Leben zwingen“⁷⁶⁶ wollen. Mag Johann Bossards Haltung mit seinem pessimistischen Weltbild in Verbindung zu bringen sein, so verweisen weitere Hinweise darauf, dass auch bei Jutta Bossards selbst der Kinderwunsch womöglich nicht zu stark ausgeprägt war oder sie sich zumindest mit der Tatsache abfand, keine Kinder zu haben. Gegenüber einem Zeitzeugen habe sie einmal erwähnt, dass der Kunsttempel „unser Kind“ sei.⁷⁶⁷ Ebenso gibt es vereinzelt Berichte, nach denen Jutta Bossards Verhältnis zu den Kindern, die an der Kunststätte zu Besuch waren, manchmal distanziert gewesen sei. Inwieweit dies ein Indiz dafür ist, dass sie mit Kindern nicht umzugehen wusste, oder eventuell eine Folge ihres unterfüllten Kinderwunsches war, muss letztlich reine Spekulation bleiben.⁷⁶⁸

⁷⁶³ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Bettina Feistel-Rohmeder im ersten Teil dieser Arbeit.

⁷⁶⁴ Zur Korrespondenz mit Behörden vgl. insbesondere die Briefe in Kunststätte Bossard, BOS-003; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁷⁶⁵ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁷⁶⁶ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

⁷⁶⁷ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁷⁶⁸ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

Nur vereinzelt tauschte sich das Ehepaar in seinen Briefen über gesellschaftlich-politische Ereignisse aus. Sie wurden indes nur selten kommentiert oder gar weiter vertieft. Selbst der Zweite Weltkrieg verkam zu einem Nebenschauplatz, der nur dann erwähnt wurde, wenn er sich direkt auf das Privatleben auswirkte. „Hoffen wir,“ so schrieb Bossard 1940 aus Berlin an seine Frau, „auf ein andersmal, wenn wir erst wieder Frieden haben. Dann haben wir ohnehin so viel nachzuholen.“⁷⁶⁹ Am einschneidendsten waren die Bombenangriffe auf Hamburg („Operation Gomorrha“), die Bossards dortiges Wohnhaus zerstörten, und auch die vermeintliche Idylle in der Nordheide erschütterten. „Die Haltung der Bevölkerung [in Hamburg]“, so schrieb Johann Bossard an seine Frau im Juli 1943, „ist heroisch und ich habe wirklich Respekt davon, wie tapfer so viel namenloses Leid ertragen“⁷⁷⁰ wird. Während Jutta Bossards Kur-Aufenthalt in der Schweiz in der Nachkriegszeit wurden vor allem die wirtschaftliche Situation sowie die Währungsreform und die daraus resultierenden Devisen-Knappheit thematisiert.⁷⁷¹ Die spärliche Behandlung politisch-gesellschaftlicher Themen legt den Schluss nahe, dass Jutta und Johann Bossard zumindest in ihrer Briefkorrespondenz darum bemüht waren, das öffentliche Leben von ihrem Privatleben zu trennen und ihr Privatleben vor äußeren Einflüssen so gut es ging bewahren wollten.

⁷⁶⁹ J. Bossard an J. Bossard, 27.8.1940, in: Kunststätte Bossard, AJB 108. Vgl. auch die anderen Briefe in dem gleichen Ordner, die ebenso nur spärliche Hinweise auf die Kriegereignisse haben.

⁷⁷⁰ J. Bossard an J. Bossard, 27.7.1943, in: Kunststätte Bossard, AJB 108.

⁷⁷¹ Vgl. u. a. J. Bossard an J. Bossard, 26.4.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 108; J. Bossard an J. Bossard, 5.5.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 108.

II. Das Leben auf der „Siedlungsutopie“

1. Bossards Siedlungsutopie der Allmende

Wie deutsche Theosophen und Lebensreformer suchte auch Johann Bossard eine Antwort auf die Frage, wie die „Erneuerung“ des deutschen Volkes ermöglicht werden könnte. In diesem Kontext spielten seine Gedanken und Ausführungen zur Gründung der siedlungsutopischen Allmende eine zentrale Rolle, einem vor-kapitalistischen, germanischen Siedlungs- und Wirtschaftssystem, das die Gemeinschaftsnutzung bestimmter Landstriche durch die Bauern eines Gemeinwesens erlaubte. Seine Vorstellung, wie er das „Erbe der Urväter“ den „zeitgemäßen“ Gegebenheiten anpassen wollte, erläuterte er in seiner „Werbeschrift an meine Freunde“ (1925) sowie in seinem „Brief an C. H.“ (1933). Sein Grundgedanke, mittels neu-konzipierter Siedlungskonzepte eine Erneuerung des „deutschen Volkskörpers“ zu erreichen, war weder neu noch innovativ. Seine Ausführungen belegen vielmehr, dass er die gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit wie die Lebensreformbewegung und die Theosophie rezipierte sowie von ländlichen Siedlungskonzepten, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert weltweit großer Beliebtheit erfreuten, beeinflusst war.⁷⁷²

Im Zentrum seiner sozialutopischen Ideen stand die Errichtung eines spartanischen, aber autarkischen Systems in ländlichem Gebiet. Nur mit den „lebenswichtigen Bedürfnissen“ ausgestattet könnten sich die Menschen dort dem Ackerbau, der Kindererziehung, der Krankenpflege, der sportlich-turnerischen Ertüchtigung, den Erfindermühen, den künstlerischen Tätigkeiten sowie philosophisch-religiöser Lehren widmen und alle Bedürfnisse der „kulturellen Seite des deutschen Menschen“ befrieden.⁷⁷³

Neben der Möglichkeit der von Anthroposophen angestrebten individuellen, geistigen Findung,⁷⁷⁴ bot das Siedlungskonzept laut Bossard noch die Möglichkeit, die realen Problemen zu beheben, denen sich Deutschland gegenüber sah. Da Material und Güter durch den Arbeitsdienst erworben werden würden, könne die Arbeitslosigkeit im Land bekämpft werden, damit „nicht mehr, wie in einem Idiotengehirn Kräfte brach liegen, die der Organismus doch benötigt“.⁷⁷⁵ Der Arbeitsdienst würde zudem die deutsche Nahrungsmittelproduktion erhöhen und dadurch die Unterernährung bekämpfen. Dadurch würden die Siedlungen zu „Zellen der Erneuerung“, zu „Keimzellen“ aus denen „die Erstarkung und Vergeistigung des Volkskörpers und ebenso der Wiederaufstieg Deutschlands“⁷⁷⁶ hervorgehen könne.

⁷⁷² Roger Fornoff, „Symbol eines kommenden Größeren“. Johann Michael Bossard und das Gesamtkunstwerk, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 25-40, hier S. 33-34. Vgl. hierzu auch Teil I. des Nachfolgegutachtens.

⁷⁷³ Vgl. Bossard, Brief an C. H., 16.3.1933, in: Kunststätte Bossard, AJB 005, S. 2; Johann Bossard, Werbeschrift an meine Freunde (1925), in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, S. 59-71, hier S. 65-69.

⁷⁷⁴ Bossard, Werbeschrift an meine Freunde, Kunststätte Bossard, S. 61.

⁷⁷⁵ Ebenda, Kunststätte Bossard, S. 68.

⁷⁷⁶ Bossard, Brief an C. H., 23.3.1933, in: Kunststätte Bossard, AJB 005, S. 13.

Auch wenn es sich bei Bossards Siedlungskonzept um Gedankenspiele handelte, die zweifelsohne ein Unverständnis von Wirtschaft, Politik und Gesellschaft im industriellen Zeitalter reflektieren, so lassen sich darin doch Umriss der Gesellschaft erkennen, die Bossard vorzuschweben schien. Grundsätzlich stand die Allmende allen Menschen egal welcher sozialen Schicht und Glaubensrichtung offen. Diese überkonfessionelle Konzeption ergab sich aus Bossards kritischer Haltung gegenüber der Institution Kirche. Sie lässt ferner den Schluss zu, dass den christlichen Konfessionen und Institutionen innerhalb der Allmende keine prominente Rolle zugeordnet waren. Die Allmende war zudem ein Gegenkonzept zu einer aus dem „halbasiatisch-wüste[n] Gräuel“⁷⁷⁷ des Klassenkampfes entstandenen sozialistischen Gesellschaft sowie zum Kapitalismus. Bossard wollte zu einem vorkapitalistischen Ordnungsmodell zurückkehren, in dem handwerkliche und landwirtschaftliche Arbeiten im Zentrum standen.⁷⁷⁸ Aufgrund der politischen Rahmenbedingungen sei insbesondere die Nutzung des eigenen Bodens „inzwischen zur unabwendbaren, harten Notwendigkeit geworden“. Da aber noch nicht alle inländischen Ressourcen ausgeschöpft worden seien, könne mit Hilfe der Allmende die „innere Kolonisation“ vorangetrieben werden, um die „dringend erforderliche Erstarkung des Volkskörpers“ zu erzielen. Dabei war er überzeugt, dass der „Wielandgeist des Deutschen“ diese Herausforderung meistern werde.⁷⁷⁹

All diese Aspekte zeigen deutliche Spuren der Lebensreformbewegung, der Theosophie und Ariosophie sowie der völkischen Siedlungstheorien, mit denen Bossard insbesondere in seiner Berliner-Zeit in Kontakt kam. Auch der Begründer der rassistisch-okkultistischen Ariosophie, Guido von List (1848–1919), wertete die Besinnung auf und Rückkehr zum Handwerk als einen wichtigen Schritt zur Schaffung eines Ario-Germanischen Reiches. Zudem zeigen sich Parallelen zu Willibald Hentschels (1858–1947) völkisch-rassistischen Siedlungskonzepten. Und Bossards Verwendung biologischer Metaphern wie „Kulturkeimzelle“ oder „Fruchtzelle“ sowie sein Rückgriff auf Begriffe wie „Bund“ und „Orden“ unterstreichen völkische Einflüsse, erfreuten sich derartige Termini in diesen Kreisen großer Beliebtheit.⁷⁸⁰

Auch wenn in der Forschung Bossards Ideen als utopische Träumereien eingestuft wurden, so beeinflussten seine Überlegungen ganz konkret das (private) Leben auf seinem im Jahr 1911 gekauften Grundstück in Wiedenhof bei Jesteburg, knappe 30 Kilometer Luftlinie entfernt von Hamburg.⁷⁸¹ Als Gesamtkunstwerk konzipiert, war gerade der Kunsttempel von Anbeginn ein religiös-künstlerisches Erlösungssymbol für eine bessere Zukunft, sowie ein Beispiel dafür, wie sich Bossard die Umsetzung

⁷⁷⁷ Bossard, Brief an C. H., 18.3.1933, in: Kunststätte Bossard, AJB 005, S. 9

⁷⁷⁸ Vgl. Bossard, Werbeschrift an meine Freunde; Bossard, Brief an C. H., 18.3.1933, in: Kunststätte Bossard, AJB 005.

⁷⁷⁹ Alle Zitate aus Bossard, Brief an C. H., 16.3.1933, in: Kunststätte Bossard, AJB 005, S. 4.

⁷⁸⁰ Hierzu vgl. Djassemi, Werben für das „deutsche Kunstwerk“, S. 51.

⁷⁸¹ Vgl. Udo Bermbach, Über Johann Bossards Weltanschauung, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 14–24, hier S. 19; Gudula Mayr, Ein „absoluter Misserfolg“ – Johann Bossards *Brief an Herrn C. H.*, in: Gudula Mayr (Hg.), Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 16), S. 76–88, hier S. 82.

seines Siedlungskonzeptes vorstellte.⁷⁸² Die Arbeiten am Kunsttempel sollten Bossards theoretische Gedankenspiele Realität werden lassen. Auch Gisela Bauer, geborene Wohlthat, sprach in ihren Erinnerungen davon, dass Bossard auf der Kunststätte seine Siedlungsideen realisieren wollte. „Er dachte sie“, so Bauer, „als einen gesellschaftlichen Quellpunkt zur Erneuerung der Menschen“.⁷⁸³ Ob und wie das alltägliche Leben auf dem Areal des Kunsttempels bei Jesteburg von Bossards Gedanken inspiriert wurde und welche Aspekte umgesetzt wurden, soll im Folgenden analysiert werden. Dabei werden folgenden thematische Blöcke gebildet: Bauarbeiten, Bauwerke und Handwerk; Haushalt, Landwirtschaft und Autarkiestreben; sowie Freundes- und Verwandtenbesuche.

2. Bauwerke und Handwerk

Im Jahre 1912 begann Johann Bossard mit dem Bau des Wohn- und Atelierhauses bei Jesteburg. Als Bossard während des Ersten Weltkriegs in der Hamburgerischen Landsturmabteilung diente, wohnte Bertha Wilhelmine Meske (1866–1916) mit ihren beiden Töchtern Johanna (1902–1992) und Luise (1896–1964) von 1916 bis 1918 in dem verwaisten Haus.⁷⁸⁴ Unmittelbar nach der Hochzeit am 11. August 1926 begann das frisch vermählte Ehepaar Bossard im September 1926 mit dem Bau des Kunsttempels. Für den Bau griff Johann Bossard vor allem auf Material aus der Umgebung wie den Oldenburger Klinker und den Jesteburger Ton zurück und setzte damit Ideen der expressionistischen Architektur eines Fritz Höger genauso um wie die Dogmen der Heimatschutzarchitektur.⁷⁸⁵ Während der Arbeiten, für die das Ehepaar insgesamt drei Jahre benötigte, wohnten die Bossards in Hamburg und nutzten die Ferien sowie die Wochenenden für ihre künstlerischen und handwerklichen Arbeiten in Jesteburg. Die Baukeramiken an der Fassade des Kunsttempels wurden von Johann und Jutta Bossard gestaltet. Außerdem fertigte sie einige der Schnitzarbeiten im Inneren des Eddasaals an sowie Kissen. Andere textile Gegenstände wie Teppiche schuf sie auch in Zusammenarbeit mit Johann Bossard, ihrer Schwester Wilma Krull sowie ihrem Vater Ernst Krull. Johann Bossard wiederum erstellte neben einigen kunstgewerblichen Objekten in erster Linie die großformatigen Gemälde und widmete sich den anfallenden Metallarbeiten. Den letzten großen Bilderzyklus stellte er 1943 fertig.⁷⁸⁶

Nach dem Abschluss des Kunsttempels wurde mit der Ausgestaltung des Bildhauerateliers zum Eddasaal begonnen (1932), gefolgt von dem Bau des Portalvorbaus (1934). Am 2. Dezember 1934

⁷⁸² Fornoff, „Symbol eines kommenden Größeren“, S. 34.

⁷⁸³ Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, Kunststätte Bossard, BOS-293.

⁷⁸⁴ Vgl. u. a. Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102; H. Wohlthat an G. Mayr, 20.2.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, S. 1-2; Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 2; Harald Wohlthat, Bewohner des Atelierhauses Bossard, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁷⁸⁵ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102. Zur Verwendung von Klinker als Baumaterial vgl. Fuhrmeister, Materialikonographie von Klinker.

⁷⁸⁶ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 10. In den 1920er Jahren wurde das Atelierhaus durch die Familie Schreyer betreut. Vgl. Harald Wohlthat, Bewohner des Atelierhauses Bossard, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

berichtete Johann Bossard seinem Freund Emil Hegg von der Fertigstellung des Eddasaals, den Hegg ein Jahr später zum ersten Mal begeistert bestaunen konnte.⁷⁸⁷ Bei der Ausführung der Gebäude und der Innenausstattung arbeiteten Bossard und seine Frau akribisch und detailverliebt. Dies wird nicht nur bei der Ausstattung und Bestellung der Fliesen für den Kunsttempel deutlich, sondern auch bei vielen anderen (Kleinst-)Arbeiten, die er an seinem Gesamtkunstwerk verrichtete.⁷⁸⁸ Seine Förderer hielt Johann Bossard zudem über den Gang der Arbeiten stets auf dem Laufenden und präsentierte ihnen sowie Interessierten stolz die Ergebnisse.⁷⁸⁹

Neben diesen Neu- und Anbauten sowie Ausgestaltungen standen bereits in den 1930er Jahren immer wieder Instandsetzungsarbeiten am Wohn- und Atelierhaus und dem Kunsttempel an.⁷⁹⁰ Die Errichtung und das Instandhalten des Gesamtkunstwerks nahmen einen, wenn nicht sogar den wichtigsten Teil im Leben der Bossards ein und bestimmten den dortigen Tagesablauf. Dieser Eindruck wird durch die schriftlichen Überlieferungen sowie durch die verbliebenen privaten Fotoalben bestätigt. Nicht nur finden sich Bilder, die direkt das künstlerische und handwerkliche Arbeiten dokumentieren, sondern etliche der Personen- beziehungsweise Gruppenbilder wurden so aufgenommen, dass die Bauwerke im Hintergrund deutlich sichtbar sind und das Bild teils dominieren (vgl. Abb. 18).⁷⁹¹



Abb. 18: Pino Wohlthat vor dem Kunsttempel (links) und Arbeiten im Kunsttempel (rechts)

⁷⁸⁷ J. Bossard an E. Hegg, 2.12.1934, in: Kunststätte Bossard, AJB 391, E. Hegg an J. Bossard, 18.8.1935, in: Kunststätte Bossard, AJB 177.

⁷⁸⁸ Vgl. u. a. die Dokumente in Kunststätte Bossard, AJB 054 und AJB 059; Magdalena Schulz-Ohm, Das Bildprogramm des Eddasaals – Hoffnung auf das Dritte Reich?, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 144-166.

⁷⁸⁹ Vgl. u. a. Georg Wrede an J. Bossard, 19.10.1932, in: Kunststätte Bossard, AJB 059.

⁷⁹⁰ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 18 und S. 34; Jutta Bossard, Mein Leben mit J.B., S. 23.

⁷⁹¹ Siehe Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2.

Unterstützt wurde das Ehepaar Bossard anfangs von Studenten und Studentinnen Johann Bossards (u. a. Carolus Voigt)⁷⁹² sowie von Verwandten und Bekannten.⁷⁹³ Unmittelbar nach dem Erwerb des Grundstücks half Hans Meske Bossard mit dem Bepflanzen und dem Anlegen des Gartens. Besonders hervorzuheben ist auch Franz Hötterges, den Theo Offergeld im Jahr 1932 aus Düsseldorf nach Jesteburg schickte. Hötterges, ein junger Arbeitsloser, der weder lesen noch schreiben konnte, half unter anderem bei der Bodenlegung im Tempel.⁷⁹⁴ Die aktive Mitarbeit eines Arbeitslosen beim Aufbau einer neuen gesellschaftlichen Kommune, wie sie sich um das Ehepaar Bossard in der Nordheide manifestieren sollte, war eine der zentralen Ideen, wie sie Bossard in seiner Werbeschrift formuliert hatte.

Hötterges begann 1932 bei Johann Bossard eine Holzbildhauerlehre und schrieb sich vier Jahre später an der Hansischen Hochschule für bildende Künste in Hamburg ein.⁷⁹⁵ 1939 heiratete er im Eddasaal Helene Frahm.⁷⁹⁶ Auch in der Kriegs- und Nachkriegszeit setzte sich der enge Kontakt zwischen Hötterges und den Bossards fort. So berichtete Hötterges nicht nur von seinen Erlebnissen im Russlandfeldzug und seiner Verwundung, sondern auch von seinen Entbehrungen und Leiden während des Winters 1946/47.⁷⁹⁷ „Die Kartoffelschlacht“, so schrieb er den Bossards im September 1946, „wird nun beginnen“.⁷⁹⁸ Hötterges gehörte auch nach dem Tod seines ehemaligen Lehrers zur Gemeinschaft, zur „kleine[n] private[n] Kommune“, die Jutta Bossard regelmäßig in Jesteburg besuchte.⁷⁹⁹

Bereits zu Johann Bossards Lebzeiten waren die finanziellen Mittel für den Bau und die Instandhaltung des Geländes und der Gebäude eng bemessen. Die Situation wurde durch die Inflation der frühen 1920er Jahre und durch die Weltwirtschaftskrise weiter verschärft, die alle Ersparnisse vernichteten und den Verkauf von Kunstwerken erschwerte.⁸⁰⁰ Dank seines Einkommens als Hochschullehrer in Hamburg sowie der finanziellen Zuwendung seiner Freunde und Förderer konnte jedoch das Gesamtkunstwerk errichtet, ausgestattet und instandgehalten werden.

⁷⁹² Bruhns, Kunst in der Krise, Bd. 2, S. 399.

⁷⁹³ Zu den Bauten und Genehmigungen siehe Kunststätte Bossard, AJB 054.

⁷⁹⁴ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 0102; Niederschrift über die Ankunft / Leben von Franz Hötterges, in: Kunststätte Bossard, AJB 169; Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 26.

⁷⁹⁵ Biografie, <http://franz-hoetterges.de/Biografie.htm> [19.12.2023]; Gespräch mit H. Wohlthat am 13.7.2010 in Kiel, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

⁷⁹⁶ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 26.

⁷⁹⁷ Vgl. u. a. Niederschrift über die Ankunft / Leben von Franz Hötterges, in: Kunststätte Bossard, AJB 169; F. Hötterges an Familie Bossard, 7.4.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 169; F. Hötterges an Familie Bossard, 18.5.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 169; F. Hötterges an Familie Bossard, 27.9.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 169; F. Hötterges an Familie Bossard, 2.12.1943, in: Kunststätte Bossard, AJB 169.

⁷⁹⁸ F. Hötterges an Familie Bossard, 13.9.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 169. Vgl. ebenso F. Hötterges an Familie Bossard, 12.3.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 169.

⁷⁹⁹ Vgl. u. a. F. Hötterges an J. Bossard und W. Krull, 29.8.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 241.

⁸⁰⁰ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 0102. Zu Johann Bossards Versuchen bei Steuerzahlungen und Mitgliedsbeiträgen einzusparen vgl. u. a. B. Diederich an J. Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 076.

Zum Kriegsende und in der Nachkriegszeit schränkten die Material- und Nahrungsmittelrationierung sowohl das private Leben der Bossards wie auch ihr künstlerisches Schaffen ein.⁸⁰¹ Krankheiten und finanzielle Engpässe machten den Bossards weiter zu schaffen. Abhilfe versuchte Emil Hegg zu verschaffen, indem er über das Schweizer Arbeitshilfswerk Nahrungs- und Medikamentenlieferungen in die Nordheide schickte.⁸⁰² Suzanne Hegg erinnerte sich in den 1990er Jahren weniger positiv an diese Zeit. Die Bossards seien immer sehr fordernd gewesen und Hegg habe seinem Idol keinen Wunsch ausschlagen können. Dies habe Hegg so lange getan, bis er selbst in finanzielle Schwierigkeiten geraten sei.⁸⁰³

Nach dem Tod Bossards waren es auf der einen Seite Theo Offergeld und Helmuth Wohltat, die vielfach notwendige Renovierungs- und Instandsetzungsarbeiten (mit-)finanzierten.⁸⁰⁴ Auf der anderen Seite versandte die Gesellschaft zur Förderung und Erhaltung der Kunststätte Johann Michael Bossard⁸⁰⁵ über ihren Schriftführer J. G. Hosemann bereits 1951 Briefe an in Hamburg ansässige Firmen wie Esso, die Deutsche Werft, John T. Essberger und Günther Holst mit der Bitte um eine Weihnachtsspende. Die Spende sollte zur Substanzerhaltung der Kunststätte verwendet werden. Diese Aktion war jedoch nicht erfolgreich, da nur Absagen eingingen.⁸⁰⁶ Aus den nachfolgenden Jahren sind diesbezügliche Anfragen nicht mehr überliefert.

Private Spendengelder machten somit einen Großteil der finanziellen Mittel aus, die für Instandhaltungsarbeiten eingesetzt werden konnten. Um eine Besteuerung dieser Zuwendungen zu umgehen, wurde in den 1950er Jahren – teils ausgehend von Jutta Bossard, teils von Offergeld – die Option diskutiert, ein Kuratorium „Öffentlichkeit“ einzurichten. Diesem sollten neben Offergeld auch Wohltat, Orsós sowie eventuell Eberhard Hosemann angehören.⁸⁰⁷ Einer anderen Idee zufolge, sollten die Spenden über die Gemeinde Jesteburg abgewickelt werden, um steuerliche Vergünstigungen zu erhalten.⁸⁰⁸

⁸⁰¹ Vgl. u. a. J. Bossard an E. Hegg, 25.2.1941, in: Kunststätte Bossard, AJB 391.

⁸⁰² Vgl. u. a. J. Bossard an E. Hegg, 12.8.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; J. Bossard an E. Hegg, 12.6.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; J. Bossard an E. Hegg, 1.2.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 180.

Zur Hilfe Heggs vgl. J. Bossard an E. Hegg, 21.5.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 180. Zu den Problemen vgl. u. a. J. Bossard an E. Hegg, 14.6.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; J. Bossard an E. Hegg, 1.2.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; J. Bossard an E. Hegg, 8.3.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 180; J. Bossard an E. Hegg, 24.4.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 180.

⁸⁰³ O. Fok Befragung von S. Hegg, Oktober 1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-041.

⁸⁰⁴ T. Offergeld an J. Bossard, 12.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; Vgl. zu den Geldern auch J. Bossard an T. Offergeld, 7.1.1954, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; T. Offergeld an J. Bossard, 30.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁸⁰⁵ Die Idee der Gesellschaft ging dabei wohl auf eine Idee von Theo Offergeld zurück, der Jutta Bossard dies kurz nach dem Tod Bossards im April 1950 schrieb. Vgl. T. Offergeld an J. Bossard, 12.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁸⁰⁶ Relevante Dokumente befinden sich in Kunststätte Bossard, AJB 206 und AJB 402. Um welche Person es sich bei J. G. Hosemann genau handelte, konnte auch in den diversen Zeitzeugenbefragungen nicht geklärt werden.

⁸⁰⁷ J. Bossard an T. Offergeld, 12.1.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁸⁰⁸ J. Bossard an T. Offergeld, 2.5.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; T. Offergeld an Bürgermeister Rademacher, 23.12.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

Welcher Weg letztlich in den konkreten Fällen eingeschlagen wurde, lässt sich anhand der Dokumente im Nachlass der Bossards nicht immer eindeutig nachvollziehen. Im Jahr 1974 beschloss der Gemeinderat Jesteburg die Grundsteuer für das Gelände zu erlassen, um damit zur „Erhaltung und Unterstützung der Kunststätte“ beizutragen. Diese Regelung sollte so lange wirksam sein, wie das Grundstück im Besitz von Jutta Bossard und der Öffentlichkeit zugänglich war.⁸⁰⁹

Im Jahr 1980 wandte sich Jutta Bossard an das Institut für Denkmalpflege des Landes Niedersachsen und beantragte Gelder für anstehende Renovierungsarbeiten. Dabei erklärte sie, dass das Institut bislang noch keinerlei Förderung gezahlt habe, obwohl die Kunststätte seit 1949 unter Denkmalschutz stehe.⁸¹⁰ Ihre Eingabe war erfolgreich, so dass ab 1980 das Land Niedersachsen offiziell die Denkmalpflege für die Kunststätte übernahm. Zusätzlich beteiligte sich auch der Landkreis Harburg mit finanziellen Denkmalpflegemitteln an der denkmalgerechten Instandhaltung.⁸¹¹ Mit Hilfe dieser Mittel wurde unter anderem das Kupferdach auf dem Vordach des Kunsttempels installiert, ein neuer Brunnen gebaut und die dringlichsten Sicherungsarbeiten durchgeführt.⁸¹²

Der finanzielle Aspekt war aber nicht das einzige Problem, das gelöst werden musste. Auch mussten das geeignete Material und die richtigen Handwerker gefunden werden, denen Jutta Bossard die Renovierungs- und Ausbesserungsarbeiten am Werk ihres Mannes zutraute. Dabei galt es nicht nur, die vorhandene Bausubstanz zu sichern und auszubessern, sondern die Kunststätte musste auch für bauwerkliche und versicherungstechnische Anforderungen und Vorgaben angepasst werden. Elektrizitätsleitungen mussten hinter der Fassade verlegt, eine Schließ- und Alarmanlage eingebaut und die Heizung installiert beziehungsweise saniert werden.⁸¹³ Kleinere Ausbesserungs- und Umbauarbeiten führte Jutta Bossard und / oder Freunde und Bekannte auch selbst durch. Nachdem nicht mehr so viele Tiere auf dem Gelände waren, baute sie 1958 den Holzstall in ein Galeriegebäude aus Backstein

⁸⁰⁹ Rieckmann (Gemeindedirektor) an J. Bossard, 24.9.1975, in: Kunststätte Bossard, AJB 212.

⁸¹⁰ J. Bossard an H.-H. Möller, o. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 240; J. Bossard an H.-H. Möller, n. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 212.

⁸¹¹ Vgl. u. a. zu den Denkmalschutzmitteln H. J. Röhrs an J. Bossard, 16.3.1981, in: Kunststätte Bossard, AJB 241; Ein fantastischer Kunsttempel, in: Neuer Kurier vom 27. August 1986; J. Bossard an Institut für Denkmalpflege, 4.3.1981, in: Kunststätte Bossard, AJB 25; H. J. Röhrs an Niedersächsischen Minister der Finanzen, 12.10.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

⁸¹² Insbesondere der Zustand des Daches des Kunsttempels bereitete Jutta Bossard seit den 1950er Jahren große Sorgen. Es war ihr großer Wunsch, dieses aus Dachpappe bestehende Dach durch ein Kupferdach zu ersetzen, was letztlich erst 1996 geschah. Vgl. u. a. J. Bossard an T. Offergeld, 24.9.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; J. Bossard an T. Offergeld, Ostern 1954, in: Kunststätte Bossard, AJB 239. A. Kluge an H. J. Röhrs, 4.6.1988, in: Kunststätte Bossard, AJB 241.

⁸¹³ Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 4; Schimmelpfennig an Speitel, Winsen, 14.1.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

(genannt: „Kleine Galerie“) um, um dort Werke ihres Mannes sowie eigene künstlerische Arbeiten den Besuchern zu zeigen. Auch funktionierte sie die Waschküche in das Jägerstübchen um.⁸¹⁴

3. Haushalt, Landwirtschaft und Autarkiestreben

Der schriftliche Nachlass, die Fotografien sowie die Zeitzeugeninterviews geben uns einen kursorischen Einblick in das alltägliche Leben wie es sich neben der Arbeit am Gesamtkunstwerk in Jesteburg abspielte. Sogar über die Essgewohnheiten von Johann Bossard, seine Vorliebe für Salbeitee sowie für Volkslieder werden wir informiert.⁸¹⁵ Im Jahr 1929 zog Wilma Krull nach Jesteburg. Zuvor war sie über zehn Jahre in einer leitenden Stellung in der Jugendfürsorge im Kleinkinderhaus des Hamburger Waisenhauses tätig.⁸¹⁶ Während das Ehepaar Bossard in Hamburg verweilte, kümmerte sie sich um den gesamten Haushalt und behütete das Haus sowie das gesamte Gelände.⁸¹⁷ Sie habe, so Jutta Bossard, auch später die „Regierung“ übernommen, gewirtschaftet und den Haushalt geführt.⁸¹⁸ Dies ermöglichte es dem Ehepaar Bossard sich auf ihre handwerkliche und künstlerische Tätigkeit zu konzentrieren. Die zentrale Rolle, die Wilma Krull – bei Freunden und Bekannten unter zahlreichen verschiedenen Spitznamen bekannt (u. a. „Tante Muffi“) – in der täglichen Haushaltsarbeit einnahm, wird übereinstimmend von Zeitzeugen bestätigt.⁸¹⁹ Gegen Kriegsende erhielten die Bossards zudem von einem Kriegsflüchtling Unterstützung bei der Verrichtung täglicher Arbeiten.⁸²⁰

Das Leben bei Jesteburg war geprägt von der ländlichen Lage und einer – auch durch die Lage und die finanziellen Engpässe bedingten – spartanischen, autarken Lebensweise.⁸²¹ Zahlreiche Briefe und Aufzeichnungen dokumentieren die landwirtschaftliche Arbeit, den Ankauf und das Halten von (Nutz-)Tieren (u. a. Ziegen, Kühen, Kaninchen, Schafe, Schweinen und Hühnern) sowie den Anbau von Obst und Gemüse.⁸²² Um die Tiere, den Gemüse- und Obstanbau und das Kochen – meist gab es ein bescheidenes Mahl – kümmerte sich zumeist Wilma Krull. „Alles“, so erinnerte sich Gisela Bauer, „kam vom

⁸¹⁴ Vgl. u. a. J. Bossard an T. Offergeld, 10.3.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Fragebogen 11, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸¹⁵ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 113, S. 59.

⁸¹⁶ Harald Wohlthat, Hinweise zu Briefen und Postkarten an Johann Michael Bossard (1874–1950), in: Kunststätte Bossard, AJB 066; Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

⁸¹⁷ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 18; Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

⁸¹⁸ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 113, S. 85.

⁸¹⁹ Harald Wohlthat, Hinweise zu Briefen und Postkarten an Johann Michael Bossard (1874–1950), in: Kunststätte Bossard, AJB 066.

⁸²⁰ J. Bossard an E. Hegg, 27.5.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB: 180.

⁸²¹ J. Bossard an J. Bossard, 18.7.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 108; Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 27; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸²² Vgl. u. a. G. Wohlthat an J. Bossard, 23.11.1987, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2.; Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

Garten auf den Tisch“.⁸²³ Auch etliche Fotografien zeigen die „alten Freuden und Leiden“⁸²⁴ der landwirtschaftlichen Arbeit. Neben zahlreichen Bildern von Tieren einschließlich der Hunde, die aufgrund einer fehlenden Alarmanlage eine wichtige Rolle auf dem Heidehof einnahmen,⁸²⁵ sind auch vereinzelt landwirtschaftliche Tätigkeiten wie die Buchweizenernte festgehalten, an der neben Emil Hegg auch Franz Hötterges teilnahmen (vgl. Abb. 19).⁸²⁶



Abb. 19: Fotounterschrift „Buchweizenernte, Jutta Bossard-Krull, Wilma Krull, Johann Bossard und Emil Hegg“ (v. l. n. r.)

Die landwirtschaftliche Selbstversorgung war angesichts der Lage des Grundstücks und den bescheidenen und beschwerlichen Fortbewegungsmitteln, die den Bossards zunächst zur Verfügung standen, einerseits eine Notwendigkeit.⁸²⁷ Zum anderen war die Abgeschiedenheit aber auch von den Bossards erwünscht und bewusst gesucht. Es erlaubte die Flucht aus der als verwerflich angesehenen Großstadt – Bossard bezeichnete Städte als „Pestbeulen“⁸²⁸ – und zugleich eine Annäherung an Bossards Allmende-Ideen. Folglich wurde auch auf jeglichen (städtischen) Luxus wie Elektrizität verzichtet, die erst in den späten 1940er im Haus eingerichtet wurde. Auch wenn das Haus über eine Toilette und fließendes Wasser verfügte – durchaus moderne Ausstattung – so war es überwiegend spartanisch eingerichtet und lange Jahre nicht zentral beheizt. Es war deshalb „manchmal so kalt, dass die Wasserleitungen

⁸²³ Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 3 und S. 5-6.

⁸²⁴ J. Bossard an J. Bossard, 5.5.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 108.

⁸²⁵ E. Hegg an J. Bossard, 10.12.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 280. Vgl. ebenso Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸²⁶ Siehe Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2.

⁸²⁷ Vor der Anschaffung eines PKW waren die Bossards vor allem auch auf Pferdekutschen von Nachbarn angewiesen. Vgl. Fotoalbum, in: Kunststätte Bossard, FJB 2.

⁸²⁸ Bossard Notizen VI., in: Kunststätte Bossard, AJB 395.

einfröhen und dem unerfahrenen Gast des Hauses das angewärmte Wasser zur Toilette nachgetragen werden muss, scheint ihr [(Jutta Bossard – A.d.V.)] selbstverständlich.“⁸²⁹

Auch nach Johann Bossards Tod gab es zunächst keinen Fernseher; nur ein Radio war vorhanden, aber Nachrichten wurden nicht gehört. Neben der Wochenzeitung *Die Zeit* bezog man noch ein lokales Zeitungsblatt. „Man war informiert“, so erinnerte sich Gisela Bauer, „aber unberührt“.⁸³⁰ Dies erlaubte die ungestörte Arbeit an dem Gesamtkunstwerk und damit auch die Möglichkeit, die eigenen Ideen autarker Siedlungsgemeinschaften zu erproben. „In ihrer Einsamkeit“, so beschrieb Emil Hegg im Jahr 1951 an Jutta Bossard die Vorzüge der Nordheide, „kommt man wirklich zur Ruhe, auch wenn Sie selbst ein sehr arbeitsreiches Leben haben“.⁸³¹ Aus dieser ländlichen Abgeschlossenheit wurde bislang geschlossen, dass die Bossards offenbar in der Gemeinde Jesteburg „nur wenig eingebunden [waren]. Persönliche Kontakte hatten sie eher im unmittelbaren Umfeld der Kunststätte in Wiedenhof, beispielsweise zu den Höfen Schween und Brockmann am Hassel.“⁸³² Jedoch zeigen eine genauere Durchsicht des Bossard-Nachlasses sowie gerade Zeitzeugenbefragungen, dass gerade die Bossards – und vor allem Jutta Bossard – durchaus in die Gemeinde Jesteburg eingebunden waren und freundschaftliche Kontakte zu etlichen Anwohnern pflegten. So unterstützten sich die Familien gegenseitig mit Lebensmitteln und bei der Verrichtung täglicher Arbeiten.⁸³³ Ebenso bestand ein freundschaftlicher Kontakt zur Tischlerei Bahlburg in Jesteburg sowie zum Hamburger Raumgestalter Peter Gustaf Dorén (1857–1942), der sich 1913 in Hanstedt niedergelassen hatte.⁸³⁴ Vereinzelt erhielt Johann Bossard auch Aufträge aus der Umgebung wie die Gestaltung eines Leuchters für die Kirche in Jesteburg oder ein letztlich nicht umgesetztes Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs in Lüllau bei Jesteburg.⁸³⁵

⁸²⁹ Lebenslauf Jutta Bossard, November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

⁸³⁰ Vgl. ebenso Taschenkalender 1956, Eintrag am 17.3.1956 (Notiz), in: Kunststätte Bossard, AJB 277; Gisela Bauer, *Wie lebte man in der Kunststätte Bossard*, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 4. Ein Fernseher wurde spätestens im Jahr 1977 angeschafft. Vgl. Radio Frost, Rechnung vom 17.2.1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 252.

⁸³¹ B. Hegg an J. Bossard, 4.6.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 280. Auch in anderen Briefen wird die scheinbare Einsamkeit betont. Vgl. K. Bauer an J. Bossard, 8.7.1946, in: Kunststätte Bossard, AJB 227.

⁸³² Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 21.

⁸³³ Vgl. hierzu Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 02, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 03, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Katharina Groth, *Zwischen der Nordheide und Hamburg. Johann Michael Bossards Gesamtkunstwerk am Rande der Lüneburger Heide und seine Anstellung als Professor für Bildhauerei in Hamburg*, in: *Expressionismus 16*, Themenheft: Provinz hrsg. von Kristin Eichhorn / Johannes S. Lorenzen (2022), S. 13-29.

⁸³⁴ Zu Dorén und seine Beziehung zu Bossard vgl. die Ausstellung an der Kunststätte Bossard „Heideansiedler – Johann Michael Bossard und Peter Gustaf Dorén“ (18.6.2023-7.1.2024) sowie Peter Nils Dorén, *Peter Gustaf Dorén. Ein Hamburger Raumkünstler um 1900*, Berlin 2021, S. 64-68.

⁸³⁵ Die erhaltenen Einzelteile des Leuchters befinden sich heute wieder an der Kunststätte (JB 5948–53). Vgl. ebenso Jesteburger Arbeitskreis für Heimatpflege e. V. (Hg.), *Lüllau, Thelstorf, Wiedenhof. Eine Dorfgeschichte*, Jesteburg 2009, S. 231-233.

4. Freundes- und Verwandtenbesuche

Bossards Anwesen war spätestens seit 1927 ein beliebter Ferien- und Urlaubsort für ihre Verwandten und Freunde.⁸³⁶ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg kamen Emil Hegg und Max Lucke in die Heide, um dort den Fortgang der Arbeiten zu beobachten. Während des Zweiten Weltkriegs galt der Heidehof bei Jesteburg – sofern das Reisen überhaupt möglich war – als Oase der Ruhe inmitten unberührter Natur und fern ab aller politischen Ereignisse und der Kriegsgeschehnisse. Zahlreiche Fotografien und Briefe dokumentieren die Freizeitunternehmungen dieser Zeit wie Wandern, Schwimmen und Heidespaziergänge (vgl. Abb. 20). Stets folgte der Dank der Gäste für die ausgezeichnete Gastfreundschaft, die ihnen von den Bossards entgegengebracht wurde.⁸³⁷



Abb. 20: Fotounterschrift „Heidespaziergang“ (keine weiteren Angaben)

Insbesondere während der (Sommer-)Ferien bevölkerten Kinder der Verwandten, Freunde und Förderer das Haus und das Gelände – es sei, so erinnerte sich Jutta Bossard, eine Art riesiger Abenteuerspielplatz für die Kinder gewesen, der es diesen erlaubt habe, der Realität zu entfliehen.⁸³⁸ Wie die Flucht aus der Realität im Sommer 1939 für die Kinder aussehen konnte, verdeutlichen einige Fotografien: Entweder verkleideten sie sich als preußische Soldaten mit Pickelhaube oder aber als amerikanische Ureinwohner (vgl. Abb. 21). Gerade während des „Dritten Reichs“ erfreuten sich die Winnetou-

⁸³⁶ Die Beziehungen innerhalb der Familie, so erinnerte sich Martina Wohlthat, seien dabei sehr eng gewesen. Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸³⁷ Vgl. u. a. H. Wohlthat an J. Bossard, 18.8.1930, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; H. Wohlthat an J. Bossard, Berlin, 23.9.1934, in: Kunststätte Bossard, AJB 203. Nach Aussagen von Gisela Bauer zahlten Freunde und Bekannte dafür, dass sie bei den Bossards Urlaub machen konnten. Vgl. G. Bauer an Frau Willems, 15.8.2018, in: Kunststätte Bossard, BOS-294.

⁸³⁸ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 19-20.

Romane Karl Mays (1842–1912), einer der Lieblingsautoren Adolf Hitlers, und das von ihm verbreitete „Indianerbild“ bei der deutschen Jugend einer großen Beliebtheit.⁸³⁹



Abb. 21: Fotounterschrift „Wir stellen vor: Eberhard Hosemann, Gerlinde Wohlthat, Rüdiger Hebsaker, Harald Wohlthat, Jutta Hosemann, Christa Hebsaker, Armin Hosemann“ (Sommer 1939)

Insbesondere Wilma Krull und vereinzelt auch Jutta Bossard kümmerten sich um die Kinder. Sie hätten, so erinnerte sich Harald Wohlthat (1927–2013), vor allem in den 1930er Jahren Johann Bossard von dem „Kindertrubel“ weitgehend abgeschirmt.⁸⁴⁰ Dieses eher distanzierte, von Ehrfurcht gezeichnete Verhältnis, zwischen Johann Bossard und den Kindern seiner Freunde lässt sich auch anhand der Fotoalben belegen: Während es zahlreiche Fotos gibt, auf denen die Kinder mit Wilma Krull und/oder Jutta Bossard zu sehen sind, so gibt es keine Bilder, in denen Johann Bossard alleine mit Kindern abgelichtet ist.⁸⁴¹

Auch nach dem Tod Johann Bossards war die Kunststätte in der Nordheide ein beliebter Ferien- und Erholungsort für Verwandte und Bekannte wie die Familien Hötterges, Hosemann, Offergeld oder Wohlthat.⁸⁴² Die Gäste erinnerten sich stets mit Freude und Dankbarkeit an die gemeinsame Zeit in

⁸³⁹ Vgl. hierzu Werner Graf, *Adolf Hitler begegne Karl May: Zur Lektürebioografie des Führers*, Baltmannsweiler 2012; Klee, *Kulturlexikon*, S. 399; Frank Usbeck, *Fellow Tribesmen. The Image of Native Americans, National Identity, and Nazi Ideology in Germany*, Oxford 2015.

⁸⁴⁰ H. Wohlthat an O. Fok, *Wendepunkte in Bossards Leben*, 22.8.2004, in: *Kunststätte Bossard*, BOS-318.

⁸⁴¹ Siehe Fotoalben, in: *Kunststätte Bossard*, FJB 1, FJB 2 und FJB 3 sowie die noch unsortierten Fotografien. Auf einer Fotografie ist Johann Bossard in einer Hängematte abgebildet, wie er mit Kindern spielt. Im Vordergrund ist Jutta Bossard mit einer Handarbeit zu sehen. Vgl. Fotoalbum, in: *Kunststätte Bossard*, FJB 2.

⁸⁴² Vgl. u. a. *Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard*, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 0102; M. Hegg an J. Bossard, 31.7.1951, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 280; Fotografien in: *Kunststätte Bossard*, FJB 1 und FJB 2 sowie diverse, unsortierte Einzelfotos.

Jesteburg, die gerade für die jüngere Generation ein prägendes Ereignis in ihrer Kindheit war.⁸⁴³ Gisela Bauer fasste ihre Erlebnisse mit folgenden Worten rückblickend zusammen:

„Wir alle tankten dort auf. Es war die gebändigte Natur und die Nähe zur Kunst. Wir alle waren tätig und hatten dabei das Gefühl an der Kunststätte mitzuwirken, sie zu erhalten und zu pflegen. Wie oft habe ich Eddasaal, Tempel oder Treppenhaus gewischt. Mein Mann hat die Lindenhecke geschnitten. Es wurde gegraben, geerntet. Gesamtkunstwerk und Lebensgefühl. So verwirklichte sich im Kleinen die Werbeschrift an Bossard Freunde.“⁸⁴⁴

Seit den 1930er Jahren verbrachten insbesondere die Kinder von Helmuth Wohlthat teils auch ohne ihre Eltern die Ferien in Jesteburg, da ihr Vater oft beruflich auf Reisen war. Immer wieder erkundigte er sich bei den Bossards über die Entwicklung seiner Kinder.⁸⁴⁵ Die Bossards avancierten auf diese Weise zu einer Art „Ersatzeltern“ für Wohlthats Kinder – ein Begriff, der zwar von Jutta Bossard entschieden zurückgewiesen wurde, den aber die Kinder selbst durchaus verwandten. Ein Grund für Jutta Bossards Ablehnung des Begriffes mag im damit evozierten hierarchischen Charakter gelegen haben, sah sie sich doch selbst als Anhängerin der anthroposophisch geprägten Reformpädagogik nicht in dieser Rolle und ließ den Kindern auch all die Freiheiten, die diese womöglich in der eigenen Familie nicht ausleben konnten.⁸⁴⁶ Eine besondere Beziehung bestand dabei vor allem zwischen den Bossards und Harald, dem jüngsten Sohn aus der Ehe zwischen Helmuth und Claire Wohlthat (1893–1975), sowie Gisela, der einzigen Tochter aus der Ehe zwischen Helmuth und Margaretha Wohlthat.

Als das Kriegsgeschehen immer näher an Berlin heranrückte, erinnerte sich der Soldat Harald Wohlthat sehnsüchtig an die Ruhe und Abgeschlossenheit in der Lüneburger Heide zurück. Im April 1944 kündigte er den Bossards an, seinen Fronturlaub in der Heide verbringen zu wollen.⁸⁴⁷ Denn „immer wieder zieht es mich in Euren lieben Kreis und nie werden die Gedanken an die schönen Tage, die ich bei Euch verlebte, in meiner Erinnerung verblassen“.⁸⁴⁸ Aus Wohlthats Briefen sprach eine sehnsüchtige Nostalgie, die wohl auch durch die Zukunftsungewissheit geprägt war. So schrieb er im Mai 1944, dass es ihm „immer an der Lenkung durch ein festes Elternhaus gefehlt [habe] und deshalb bin ich heute so dankbar für alle Freiheiten und gerade auch für die stille Erziehung, die ich in Eurem Hause genossen hatte.“⁸⁴⁹ Die Zeit in der Heide sei das „Schönste, was ich aus meiner Jugendzeit mit in das Leben

⁸⁴³ Vgl. u. a. J. Offergeld an J. Bossard, 29.5.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; A. Fülshen an J. Bossard, 10.9.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; A. Fülshen an J. Bossard, 28.10.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁸⁴⁴ G. Bauer an Frau Willems, 15.8.2018, in: Kunststätte Bossard, BOS-294. Die Abgeschlossenheit und Naturnähe wurde auch in etlichen Zeitzeugenbefragungen immer wieder herausgestellt. Vgl. Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸⁴⁵ Vgl. u. a. H. Wohlthat an J. Bossard, Berlin, 23.9.1934, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; H. Wohlthat an J. Bossard, 10.11.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁴⁶ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁸⁴⁷ H. Wohlthat an J. Bossard, 3.4.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 203. Auch Franz Hötterges verbrachte 1942 seinen Heimaturlaub in der Heide. Vgl. F. Hötterges an J. Bossard, 22.9.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 227.

⁸⁴⁸ H. Wohlthat an die Bossards, 30.4.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁴⁹ H. Wohlthat an die Bossards, 29.5.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 203. Vgl. ebenso H. Wohlthat, Gästebucheintrag am 30.8.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 1

hinausnehme.“ Die „stille Erziehung“ habe ihn „vor mancher Dummheit bewahrt.“ Er habe zudem immer sein Herz auszuschütten dürfen und „dafür werde ich Euch immer dankbar sein.“⁸⁵⁰

Gegen Kriegsende floh Harald Wohlthat vom Teutoburger Wald in die Nordheide. Er verbrachte ab Mai 1945 sechs Monate bei den Bossards. Es war „eigentlich eine geschichtslose Zeit,“ so erinnerte er sich später. „Wir waren plötzlich herausgefallen aus der normalen Geschichte. Der Krieg war zu Ende. Wir haben manchmal darüber gesprochen, dass wir uns so fühlten wie die Überlebenden einer Götterdämmerung. Es war vorbei, wir waren übriggeblieben.“⁸⁵¹ Seine Briefe und Erinnerungen belegen die Abgeschiedenheit der Kunststätte sowie die wichtige Rolle, die das Ehepaar Bossard in seiner Kind- und Jugendzeit einnahmen. Seine daraus resultierende Dankbarkeit bedingte seine spätere Hingabe für den Kunsttempel und seine unkritische Beurteilung Johann Bossards.⁸⁵² „Ich weiß,“ so schrieb er selbst im Dezember 1944, „was ich Ihr und Euch schuldig bin.“⁸⁵³

Auch Gisela Wohlthat lebte nach dem Krieg für mehrere Monate in der Nordheide. Während der Berlin Blockade (24. Juni 1948 – 12. Mai 1949) schickte Margaretha Wohlthat ihre Tochter aus Sicherheitsgründen für vier Monate zu den Bossards, sie selbst verblieb in Berlin.⁸⁵⁴ „Die Bossardsche Atmosphäre von Kultur, ländlicher Ruhe und Geborgenheit“, so schrieb sie, „verbunden mit ehrlicher Freundschaft und wirklicher Fürsorge ist das Schönste, was ich für Gisi wünschen kann“.⁸⁵⁵ Es sei das wichtigste, Gisela von allen „störenden Einflüssen“ fernzuhalten.⁸⁵⁶ Während ihrer Zeit in der Heide besuchte Gisela Wohlthat auch die dortige Dorfschule, wobei sie mit schulischen Problemen zu kämpfen hatte. Zwar hofften ihre Eltern, dass Gisela den Bossards nicht zu viele Mühen bereite, zugleich schienen sie aber durchaus den Bossards nahezulegen, ihre schulische Entwicklung – wie Eltern – auch einmal mit „harter Hand“ zu begleiten.⁸⁵⁷ Auch in den nachfolgenden Jahren tauschten sich Helmuth und Margaretha Wohlthat sowie Jutta Bossard über Giselas Persönlichkeit aus: „Vielen herzlichen Dank für Ihre Nachrichten über Giselas Probleme,“ so schrieb Helmuth Wohlthat 1960 an Jutta Bossard. „Ich fürchte sie ist lebensfremd und unpraktisch und hat nicht das richtige Maß für Ihre eigenen Fähigkeiten“.⁸⁵⁸

⁸⁵⁰ H. Wohlthat an Tante Pudel, Wilhelmshaven, 10.12.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁵¹ Zitiert nach Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 23.

⁸⁵² H. Wohlthat an Tante Pudel, Wilhelmshaven, 10.12.1944, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁵³ Ebenda.

⁸⁵⁴ Bereits im Januar 1945 wurden die Bossards informiert, dass Margaretha Wohlthat mit ihrer Tochter Gisela eventuell in die Nordheide fliehen würden. Vgl. Sekretariat Ministerialdirektor zur besonderen Verwendung an J. Bossard, 29.1.1945, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁵⁵ M. Wohlthat an H. Wohlthat, 14.9.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 203.

⁸⁵⁶ Ebenda.

⁸⁵⁷ Vgl. u. a. M. Wohlthat an J. Bossard, 29.9.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; M. Wohlthat an J. Bossard, 18.9.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; M. Wohlthat an J. Bossard, 6.10.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 203; Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 5-6.

⁸⁵⁸ H. Wohlthat an J. Bossard, 15.8.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Vgl. auch M. Wohlthat an J. Bossard, 17.8.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

Auch Gisela Wohlthat berichtete in ihren Erinnerungen ausführlich von ihren Erlebnissen in der Nordheide und ihrem Verhältnis zu den Bossards. Jedoch wich ihre einstige Begeisterung, wie sie ihr Bruder Harald Wohlthat bis zu seinem Lebensende pflegte, bald einer ambivalenteren Beurteilung. Einerseits sei ihr „immer wieder [...] in diesem Haus unendlich viel gegeben“⁸⁵⁹ worden; sie habe den „Seelenfrieden ohne den Krieg meiner Eltern“ sowie die Naturverbundenheit und Naturnähe geliebt.⁸⁶⁰ Andererseits war sie von Schuldgefühlen und Selbstzweifeln geplagt, als sie über die Ähnlichkeiten zwischen der NS-Kunst und der Bossard-Kunst erfuhr. Dies habe sie traumatisiert zurückgelassen.⁸⁶¹

⁸⁵⁹ G. Wohlthat, Gästebucheintrag am 23-29. Mai 1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3.

⁸⁶⁰ Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, in: Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 4.

⁸⁶¹ Vgl. G. Bauer an G. Mayr, 6.11.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318; Gisela Bauer, Manuskript, Juni 2002, in: Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 3 und S. 7-8; Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 3.

III. Die Suche nach Anerkennung

Öffentliche Bekanntheit des eigenen Schaffens durch die nationale und internationale Kunstszene sind für freischaffende Künstler und Künstlerinnen essenziell. Sie befrieden nicht nur das eigene Verlangen nach Anerkennung, sondern sind gerade aus materieller Sicht unerlässlich: erst der Verkauf der eigenen Werke sichert die Lebensgrundlage, die wiederum das weitere künstlerische Wirken überhaupt erst ermöglichen.

Auch wenn Johann Bossard seit 1907 über ein geregeltes Einkommen dank seiner Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule verfügte, so sehnte er sich stets nach öffentlicher Würdigung. Nach seinem Tod war es wiederum Jutta Bossard, die unermüdlich versuchte, dem künstlerischen Werk ihres Mannes die Anerkennung zu verschaffen, die ihm ihrer Meinung nach zu stand. Im Folgenden werden die unterschiedlichen Wege und Strategien aufgezeichnet, mit deren Hilfe Johann und Jutta Bossard – teils mit Unterstützung von Freunden und Bekannten – versuchten, dieses Ziel zu erreichen. Die wichtigsten sind dabei die Organisation von Ausstellungen beziehungsweise die Leihgabe von Kunstwerken für Ausstellungsprojekte, die Pflege sowie Erweiterung eines Netzwerkes an Förderern sowie die Öffnung der Kunststätte für Besucher und Veranstaltungen. Abschließend soll darauf eingegangen werden, wie Jutta Bossard in der Nachkriegszeit versuchte, das Bild ihres Mannes als einen eigenwilligen und einzigartigen Künstler in der Nachkriegszeit zu etablieren

Es sei der Vollständigkeit halber erwähnt, dass neben diesen Hauptstrategien, Jutta Bossard vereinzelt auch andere Ideen umsetzte, Bossards Kunst einem größeren Publikum bekannt zu machen. Hierzu zählten eigene Vorträge sowie Schenkungen beziehungsweise Versteigerung von Bossards Werken.⁸⁶² 1967 schenkte sie sechs Steinplatten, die im Besitz der Familie Hegg waren, an die Stadt Zug. Die feierliche Übergabe fand im Beisein der Hegg Familie statt.⁸⁶³ Auch dem Zuger Museum überließ sie nach der erfolgreichen Ausstellung im Jahr 1986 ein Werk Bossards als Geschenk.⁸⁶⁴ Ihr Versuche über Terre des Hommes Deutschland e. V. Werke von Johann Bossard für einen guten Zweck versteigern zu lassen, waren indes von keinem Erfolg beschieden.⁸⁶⁵

1. Kunstausstellungen

Die ersten Ausstellungen von Werken Johann Bossards datieren auf seine Münchner Zeit. Indes sei, so Jutta Bossard, seine Kunst in München äußerst schlecht aufgenommen worden, so dass er nach Berlin

⁸⁶² Vorträge hielt Jutta Bossard u. a. in Buchholz (1963), in Lüneburg (1963/64) und bei der Hebbel-Gesellschaft (1958/1964). Vgl. die Dokumente in Kunststätte Bossard, AJB 202 und AJB 218.

⁸⁶³ Vgl. Stadtrat Zug an J. Bossard, 28.12.1967, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Grösste Bossard-Ausstellung, in: Zuger Nachrichten vom 24. März 1986.

⁸⁶⁴ R. Keller an J. Bossard, 18.9.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Jutta Bossard beschenkte Zug, in: Zuger Nachrichten vom 26. Mai 1986. Dabei handelte es sich um das Gemälde *Wintersonne* (1926).

⁸⁶⁵ Terre des Hommes an J. Bossard, 27.5.1982, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

„geflohen“ sei.⁸⁶⁶ Nach dem Ende seiner Studienzeit folgten größere Ausstellungen in Bern (1906 und 1910) sowie 1907 im Salon Keller & Reiner und im Atelier Amsler & Ruthardt in Berlin. 1908 waren Werke von ihm bei der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen.⁸⁶⁷ Für den Pavillon des Werdandibunds auf der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig im Jahr 1913 schuf er das Monumentalgemälde *Das Werden*.⁸⁶⁸

Die Kritik über seine Werke fiel in konservativ-nationalistischen Kreisen überschwänglich aus und belegt die Popularität der von Bossards Kunst transportierten Werte. Der Geopolitiker und Schriftsteller Adolf Grabowsky (1880–1969) lobte 1908/09 insbesondere Bossards lithografische Werke sowie seine Plastiken. Grabowsky war überzeugt, dass Bossard Großes leisten werde.⁸⁶⁹ Dass Bossards Kunst nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß, belegen andere Rezensionen aus dieser Zeit. So urteilte die Zeitschrift *Kunstchronik* zurückhaltend, dass Bossard ein „wildes Talent“ habe und seine Malerei und Plastik von „übersprudelnder Phantasie“ sei.⁸⁷⁰ Einen regelrechten Verriss schrieb Hans Rosenhagen über Bossards Werk im Jahr 1907 in der Zeitschrift *Kunst für Alle*. Bossard möchte mit „den Mitteln der Kunst die großen Welträtsel lösen“, wobei es ihm aber „bedenklich an Kultur“ fehle.⁸⁷¹

Die ambivalente Bewertung seiner Werke sowie seine berufliche Tätigkeit führten zu einem dazu, dass Johann Bossards Werke während der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“ nur in wenigen Ausstellungen zu sehen waren. Überliefert sind unter anderem Ausstellungen aus dem Jahr 1924 (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg) sowie aus dem Jahr 1942, die beide von der Hochschule in Hamburg organisiert wurden.⁸⁷² Zum anderen führten diese Enttäuschungserfahrungen sowohl bei Johann wie auch bei Jutta Bossard zur Überzeugung, dass sich die deutsche und schweizerische Kunstszene gegen Bossard verschworen und ihn totgeschwiegen habe.

Erst 1947 wurden wieder einige seiner Gemälde im „Haus der Kurgäste“ in Bad Niedbreisig bei Bonn gezeigt.⁸⁷³ 1949 kam es in Hamburg zu einer Ausstellung über Johann Bossards Griffelkunst, über die Emil Hegg sich sichtlich erfreut zeigte. Zugleich war aber sowohl ihm als auch Johann Bossard bewusst,

⁸⁶⁶ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 5.

⁸⁶⁷ Vgl. u. a. Adolf Grabowsky, Johannes Bossard, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19. Bd. der „Kunst für Alle“ 24 (1908/1909), S. 224–248, hier S. 226–237.

⁸⁶⁸ Vgl. Djassemi, Werben für das „deutsche Kunstwerk“, S. 43; Kapitel I.2 des ersten Teils dieser Studie.

⁸⁶⁹ Grabowsky, Johannes Bossard, S. 235–238. Ein ähnliches Urteil fällt Fritz Wolff, Bildhauer J. Bossard-Friedenau, in: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten 19 (1906/1907), S. 169–173. Ein Schriftwechsel zwischen Johann Bossard und Grabowsky ist überliefert in Kunststätte Bossard, AJB 379.

⁸⁷⁰ Berliner Ausstellungen, in: Kunstchronik: Wochenzeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe 18 (1907), S. 9.

⁸⁷¹ Hans Rosenhagen, Von Ausstellungen und Sammlungen, in: Die Kunst für Alle 20 (1906/1907), S. 123–124, hier S. 124.

⁸⁷² Mayr, „Über dem Abgrund des Nichts“, S. 19. Zusätzlich gab es noch folgende kleinere Ausstellungen: Hansa-Werkstätten, Hamburg (1920); Brakls Kunsthaus, München (1923); Juryfreie Kunstschau Berlin (1927); „Kunststube“ Neuß (1927); Brakls Kunsthaus, München (1929); Kunsthalle Bern (1929).

⁸⁷³ Das Plakat für die Ausstellung sowie der Ausstellungsführer befindet sich in Kunststätte Bossard, AJB 218; Jutta Bossard, Veröffentlichungen und Ausstellungen, in: Kunststätte Bossard, AJB 211.

dass das öffentliche Interesse der modernen Kunst eines Pablo Picassos oder Paul Klees galt. Hegg sah indes davon ab „mit meiner braven Schriftstellerei“ gegen den Klee-Enthusiasmus anzukommen.⁸⁷⁴ So blieben auch Versuche erfolglos, die Ausstellung von Bad Niederbreisig nach Hamburg zu holen.⁸⁷⁵ Schenkt man den Aufzeichnungen Jutta Bossards Glauben, so wurden derartige Pläne sowohl vom Kunstverein Hamburg als auch von Carl Georg Heise (1890–1979), Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1946 bis 1955, torpediert.⁸⁷⁶

Im November 1955 kam es nach zähen und langwierigen Planungen zu einer dreiwöchigen Ausstellung von Werken Johann Bossards im Hamburger Völkerkundemuseum.⁸⁷⁷ Für das Zustandekommen der Ausstellung mag auch ein größeres Interesse der Öffentlichkeit an Bossards Kunstwerken eine Rolle gespielt haben. Ein gewisser F. Schulz zeigte sich verwundert, dass weder die Commeter'sche Kunsthandlung in Hamburg noch die Landeskunstschule nähere Informationen über Bossard und sein Werk besaßen. An die Kunsthandlung gewandt beklagte er künstlerische Zensur und Unterdrückung:

„Man kann über Kunstwerke aus ästhetischen, weltanschaulichen, oder zugegeben auch wirtschaftlichen (besonders vom Kunsthandel her) Gründen ganz verschiedener Meinung sein. Ich möchte die gefährliche Entwicklung, die das zeitgenössische Kunstschaffen auf Grund einer latenten Steuerung und Propagierung durch eine anonyme „Abstrakten-SS“ wie sie die Zeitschrift „Der Spiegel“ einmal nannte, hier nicht zur Debatte stellen.“⁸⁷⁸

Mit der Ausstellung verbanden Jutta Bossard und ihre Freunde und Unterstützer die Hoffnung, die Kunst Bossards endlich einem größeren Publikum auf Dauer bekannt zu machen.⁸⁷⁹ Den Eröffnungsvortrag „Morphogenese im Werk des Malers J. M. Bossard“ hielt Ferenc Orsós (1879–1962) im großen Hörsaal des Museums. Der Vortrag sei nach Aussagen von Zeitgenossen „außerordentlich eindrucksvoll gewesen“.⁸⁸⁰

Die Freude über die Ausstellung hielt indes nicht lange an. Zum einen strapazierte die Ausstellung Jutta Bossards finanzielle Ressourcen – sie hatte die Räumlichkeiten im Völkerkundemuseum anmieten

⁸⁷⁴ E. Hegg an J. Bossard, 4.3.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁸⁷⁵ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 10-11; Jutta Bossard, Vortrag Schule Vincent Lübeck, 21.3.1965, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁸⁷⁶ Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111, Transkription [1]. In ihren Aufzeichnungen schrieb Jutta Bossard den Namen Heise als „Heyse“ falsch. Heise war von 1920 bis 1934 Direktor des St.-Annen Museum in Lübeck. Da er sich für die moderne Kunst einsetzte, wurde er vom NS-Regime entlassen. Viele seiner Erwerbungen wurden in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Zur Reaktion von Heise auf die Ausstellungspläne siehe C. G. Heise an J. Bossard, 14.2.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 228.

⁸⁷⁷ J. Bossard an T. Offergeld, 30.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁸⁷⁸ F. Schulz an Commeter'sche Kunsthandlung, 19.8.1954, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁸⁷⁹ Vgl. K. Hebsaker an J. Bossard, 5.9.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; K. Hebsaker an J. Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁸⁸⁰ Beiglböck an J. Bossard, 13.12.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Der Text des Vortrags findet sich in Kunststätte Bossard, BOS-003. Zur Freude über die Ausstellung vgl. auch J. Bossard an F. Orsós, 14.11.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; J. Bossard an F. Orsós, 10.12.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Bereits im Frühjahr hielt Orsós einen Vortrag über Bossard im Rahmen einer Veranstaltung der Gesellschaft der bildenden Künstler in Mainz. Vgl. F. Orsós an J. Bossard, 15.12.1954, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

müssen –, so dass an eine baldige Wiederholung nicht zu denken war.⁸⁸¹ Und zum anderen unterstützte die Hamburger Kunstszene weder die Vorbereitungen noch die Durchführung der Ausstellung. So fand sie nicht in einem Kunstmuseum oder einer Kunstgalerie statt, sondern im Museum für Völkerkunde. Auch konnte Jutta Bossard keine prominente Persönlichkeit aus der Kunstwissenschaft oder der Politik für eine Rede gewinnen.⁸⁸² Jutta Bossard war zwar begeistert von Orsós, seiner Rede und seinem Enthusiasmus, aber er war in der deutschen Kunstwissenschaft – wie dies später noch ausgeführt wird – eher ein Außenseiter. Folglich fiel auch die Resonanz in der Presse zurückhaltend bis kritisch aus.⁸⁸³

Außerdem wurde am 24. Oktober 1955 im Münchner Haus der Kunst die erste groß angelegte Retrospektive des Werks von Pablo Picasso in Deutschland eröffnet. Über den Jahreswechsel war diese Ausstellung in Köln und ab 10. März 1956 für sechs Wochen in der Hamburger Kunsthalle zu sehen. Mit ihr wurde der deutschen Öffentlichkeit erstmals ein Werk zugänglich gemacht, das knapp zwei Jahrzehnte zuvor von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkt und aus den Museen entfernt und verkauft worden war. Auch Picassos Werk, das für den spanischen Pavillon in der Pariser Weltausstellung 1937 gemalte große Wandbild *Guernica*, wurde gezeigt. Es stellt den Schrecken der Zerstörung der Stadt Guernica (April 1937) während des Spanischen Bürgerkriegs durch die deutsche Legion Condor dar.⁸⁸⁴

Jutta Bossard reagierte mit Unverständnis, Neid und Verbitterung auf den Erfolg der Picasso-Ausstellung – womöglich auch mitbedingt durch die Verluste ihrer Eltern in den Jahren 1955 und 1956. In der bundesdeutschen Kunstszene, den Medien und der Öffentlichkeit ging die Bossard-Ausstellung im Picasso-Fieber heillos unter.⁸⁸⁵ Sie beschwerte sich darüber das „Lebensimpulse [...] gewaltsam unterdrückt würden und [eine] Kulturdictatur wie bei Adolf Hitler“⁸⁸⁶ herrsche. Die „Diktatur und Tyrannis“ dulde, so beklagte sie sich weiter, „nur politische Kunst“.⁸⁸⁷ Es breche nun „Picassos 1000-jähriges Reich für die Kunst (wie Hitlers 1000-jähriges Reich)“⁸⁸⁸ an. Auch in einem Gedicht verarbeitete Jutta Bossard ihre Enttäuschung: „Hosianna Picasso! Dein Reich ist gekommen! Europa ist trüchtig. [...] Den lieben alten Gott bring Pablo schnell zu Pott. Er ist der große Mann der Schöpfung machen kann“⁸⁸⁹ (vgl. Abb. 22).

⁸⁸¹ Taschenkalender 1956, Eintrag am 31.1.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277. Vgl. zu den angespannten Finanzen Taschenkalender 1956, Eintrag am 5.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁸² Vgl. u. a. Biermann-Ratjen an J. Bossard, 28.9.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁸⁸³ Vgl. Mehr angestrahlt – als ergriffen, in: Hamburger Anzeiger vom 5. November 1955.

⁸⁸⁴ Zu diesem Bild vgl. Carlo Ginzburg, Das Schwert und die Glühbirne. Picassos „Guernica“, Frankfurt a. Main 1999.

⁸⁸⁵ Taschenkalender 1956, Einträge am 31.1.1956 und 5.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁸⁶ Taschenkalender 1956, Eintrag am 2.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁸⁷ Taschenkalender 1956, Eintrag am 11.2.2.1956 (Notiz), in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁸⁸ Taschenkalender 1956, Eintrag am 3.3.1956 (Notiz), in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁸⁹ Gedichte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 44.

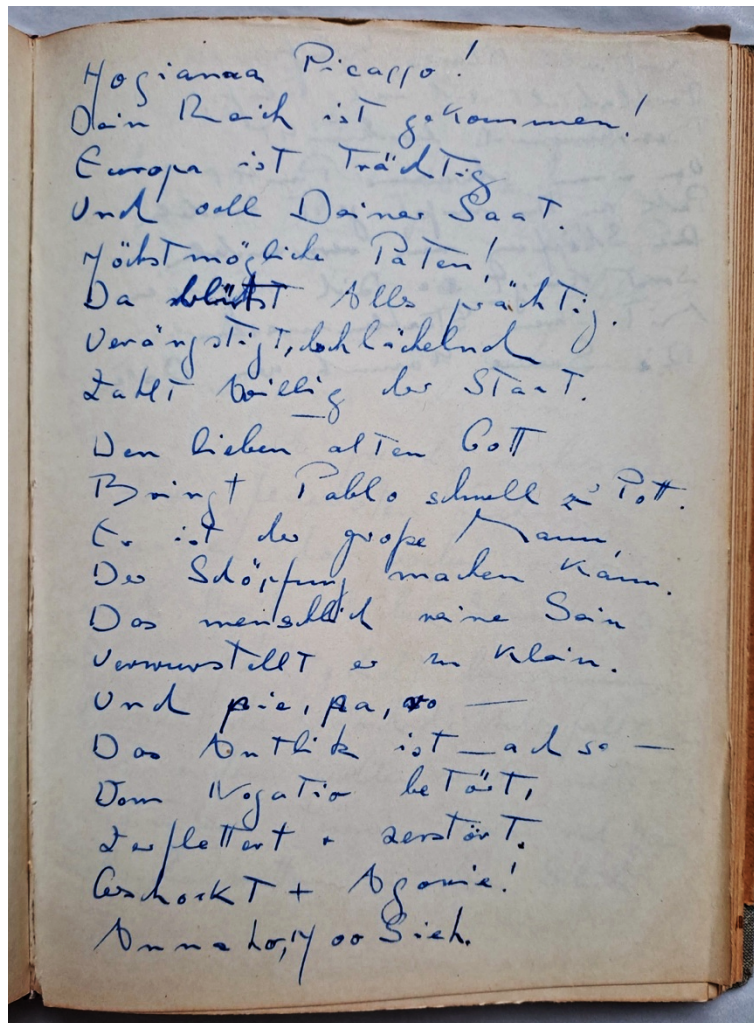


Abb. 22: Auszug aus Jutta Bossards Gedicht „Hosianna Picasso!“ (um 1956)

Picasso wurde für Jutta Bossard zum erklärten Feindbild, der die als solche wahrgenommene absichtliche und von langer Hand geplante Unterdrückung der Kunst ihres Mannes symbolisierte.⁸⁹⁰ Dabei rechnete sie auch mit der deutschen Öffentlichkeit ab, die so enthusiastisch auf Picassos Kunst reagierte. „Immer folgen Deutsche gemeinsam ‚Rattenfängern‘“, so notierte sie in ihrem Taschenkalender. Erst „Hitler und nun in der Kunst Picasso u. s. w. und wissen nicht, wie blind sie folgen. Schade.“⁸⁹¹ Auch bezeichnete sie Picasso in klarer Anspielung auf Hitler als den neuen „Führer und Messias für die Deutschen.“⁸⁹² Gegenüber Orsós beschwerte sie sich, dass sich Hamburg „geradezu mit Propaganda für Picasso als den Messias und Führer für die kommende Generation“⁸⁹³ überschlage. Gisela Bauer berichtete in ihren Erinnerungen, dass es im Eddasaal „einen Picasso Katalog [gab], den sie [(Jutta

⁸⁹⁰ Auch ihr Mann lehnte Picasso ab. Vgl. J. Bossard an A. Illies, 12.9.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 225.

⁸⁹¹ Taschenkalender 1956, Eintrag am 14.1.1956 (Notiz), in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁹² Taschenkalender 1956, Eintrag am 15-16.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁸⁹³ J. Bossard an F. Orsós, 16.3.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

Bossard – A. d. V] [bei Führungen] als Antipoden zu Bossard heranzog.⁸⁹⁴ Trotz ihrer Verbitterung, Enttäuschung und Abrechnung mit Picasso und dem Kunstsinn der Deutschen, musste Jutta Bossard später konstatieren, dass dank der Picasso-Ausstellung auch mehr Besucher den Weg in die Heide fanden.⁸⁹⁵

Nach der Bossard-Ausstellung in Hamburg kam es erst zehn Jahre später wieder zu einer größeren Schau von Bossards Werken. 1966 zeigte das Helms-Museum in Hamburg-Harburg, mit dem Jutta Bossard spätestens seit 1956 in Verbindung stand, Gemälde, Grafiken und Plastiken von Bossard.⁸⁹⁶ Auch Galerien begannen sich nun vermehrt für Bossards Kunst zu interessieren. 1970/71 nahm das Kunstforum Galerie Pavlista aus Garmisch-Partenkirchen Kontakt mit Jutta Bossard auf. Es ging dabei um eine mögliche Ausstellung sowie um die Aufnahme Bossards in die Kartei des Kunstforums. Jutta Bossard freute sich über die Anregungen und Pläne, hätte sie doch seit 1947 – und damit noch zu Lebzeiten ihres Mannes – alles allein organisiert und in die Wege geleitet.⁸⁹⁷

Zum 100. Geburtstag von Johann Bossard wurden im Jahr 1974 Ausstellungen in Hamburg, Bremen, Winsen, Lüneburg und Buxtehude organisiert.⁸⁹⁸ 1976 und 1977 kam es zu Ausstellungen in der Kreisbank sowie der Stadtparkasse in Lüneburg.⁸⁹⁹ Und im Jahr 1978 waren Grafiken, Plastiken und Ölbilder Bossards im Abthaus in Buxtehude sowie in der Galerie Lillehuus in Hamburg zu sehen.⁹⁰⁰

Im März 1984 informierten Uwe Murawski, Privatdozent für Biochemie an der Universität Bonn, und Studienrat Klaus Lucke Jutta Bossard über ihre Pläne, im Poppelsdorfer Schloss in Bonn im Herbst 1984 eine Bossard-Ausstellung durchzuführen. Unter dem Titel „Hommage à Johann-Michael Bossard“ war sie dort vom 22. September 1984 bis zum 1. Oktober 1984 zu sehen.⁹⁰¹ Die Eröffnungsrede hielt Bazon Brock (geb. 1936), Professor für Ästhetik und Kulturvermittlung an der Bergischen Universität Wuppertal. Zur offiziellen Pressekonferenz am 19. September 1984 wurde auch Jutta Bossard persönlich

⁸⁹⁴ Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 2. Hierbei handelte es sich offensichtlich um den Katalog zur Picasso-Ausstellung 1955-56, der sich in der Bibliothek der Kunststätte befindet (Kunststätte Bossard, BJB 1517).

⁸⁹⁵ J. Bossard an T. Offergeld, 10.3.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁸⁹⁶ Einladung Johann Michael Bossard (1874–1950), in: Kunststätte Bossard, AJB 146; J. Bossard an T. Offergeld, 2.5.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; Einladungs-Text in Kunststätte Bossard, AJB 202; B. Hegg an J. Bossard, 10.5.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 280. Von dieser Ausstellung erschien ein Katalog im Ensslin-Verlag. Vgl. Knieris an J. Bossard, 7.4.1966, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁸⁹⁷ Der Briefwechsel aus den Jahren 1970 und 1971 findet sich in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁸⁹⁸ Liste der Ausstellungen, in: Kunststätte Bossard, AJB 146. In Hamburg wurde auf einen Katalog verzichtet. Die Besucher erhielten eine Liste der ausgestellten Werke. Vgl. Kunsthaus Hamburg an J. Bossard, 11.7.1974, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁸⁹⁹ Liste der Ausstellungen, in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

⁹⁰⁰ Jutta Bossard im Abthaus als Alleinunterhalter, in: Buxtehuder Tagblatt vom 13.3.1978; Bossards Werke: Fließendes aus Geist und Tiefe, in: Harburger Anzeigen und Nachrichten vom 3.8.1978.

⁹⁰¹ U. Murawski und K. Lucke an J. Bossard, 13.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; K. Lucke an J. Bossard, 21.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

eingeladen.⁹⁰² Die Veranstalter zeigten sich rückblickend zufrieden mit der erzielten Resonanz. Über 1.000 Besucher aus aller Welt hätten die Ausstellung besucht.⁹⁰³

Bereits vor der Ausstellungseröffnung hegte Murawski die Hoffnung, dass seine „Hommage“ an Bossard den Durchbruch in der Bossard-Rezeption bedeuten könnte.⁹⁰⁴ Dabei wollten die beiden Organisatoren in Zukunft eng mit Brock zusammenarbeiten, der ein herausragender, da bekannter und gut vernetzter, Multiplikator für die Werke Bossards sei.⁹⁰⁵ Zunächst scheiterten aber ihre Versuche, andere Museen wie das Kunstgewerbemuseum in Köln, das Folkwang Museum in Essen oder das Metropolitan Museum of Art in New York für eine Bossard-Ausstellung zu begeistern.⁹⁰⁶

Erfolgreicher waren Bemühungen in Bossards Schweizer Heimatstadt Zug eine Ausstellung zu organisieren.⁹⁰⁷ Suzanne Hegg informierte Murawski und Lucke im April 1985, dass Kuratoren der Zuger Museen eine Bossard-Wanderausstellung nachdenken würden.⁹⁰⁸ Die Initiative ging auf den Zuger Stadtrat August Sidler zurück, mit dem Jutta Bossard gut bekannt war.⁹⁰⁹ Im Sommer und Herbst 1985 besuchten Rolf Keller vom Museum in der Zuger Burg und Christiane Kamm-Kyburz von der Zuger Kunstgesellschaft die Kunststätte Bossard. In enger Zusammenarbeit legten diese Gespräche den Grundstein für die Ausstellung „Johann Michael Bossard. Ein Leben für das Gesamtkunstwerk“, die vom 23. März bis zum 25. Mai 1986 im Kunsthaus Zug sowie im Museum in der Burg Zug zu sehen war. Insgesamt waren in der Ausstellung, die von der eidgenössischen Kulturstiftung Pro Helvetia unterstützt wurde, 250 Exponaten von Bossard zu sehen. Ursel Berger, die Direktorin des Georg-Kolbe Museum erläuterte in ihrem begleitenden Dia-Vortrag, dass ihr kein Künstler bekannt sei, „der sich so ausgiebig mit der Schaffung und Ausgestaltung seiner Häuser befasst hat, wie Johann Michal Bossard.“⁹¹⁰ Auch das Landesmuseum in Oldenburg zeigte vom 22. Juni bis zum 14. September die Ausstellung. Dies lag vor allem

⁹⁰² Lang an J. Bossard, 20.8.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Lang an J. Bossard, 10.9.1984, in: Kunststätte Bossard.

⁹⁰³ U. Murawski an J. Bossard, 4.10.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁰⁴ U. Murawski an J. Bossard, 12.2.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁰⁵ U. Murawski an J. Bossard, 4.10.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁰⁶ Vgl. M. Stockebrandt an K. Lucke, 30.4.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; R. Joppien an K. Lucke, 22.5.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Z. Felix an K. Lucke, 21.5.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 226; Lowery S. Sims an K. Lucke und U. Murawski, 10.06.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 226.

⁹⁰⁷ J. Bossard an K. Lucke, 14.5.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Nach Angaben in Grösste Bossard-Ausstellung, in: Zuger Nachrichten vom 24. März 1986 fiel die Entscheidung für die Ausstellung bereits am 24. August 1984.

⁹⁰⁸ S. Hegg an K. Lucke und U. Murawski, 12.4.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁰⁹ Zeitzugbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403; Grösste Bossard Ausstellung, in: Zuger Nachrichten vom 24. März 1987.

⁹¹⁰ Grösste Bossard-Ausstellung, in: Zuger Nachrichten vom 24. März 1986. Vgl. ebenso C. Kamm-Kyburz an J. Bossard, 26.1.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Siedler an Bossard-Freunde, Betr.: Besuch von Jutta Bossard, Sa. 10. – Di. 13. Mai 1986, Zug, 7.5.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Programm, Einladung, Ausstellungsverzeichnis sowie Fotografien von der Ausstellung in Zug und vom Besuch Jutta Bossards finden sich in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

an der Hartnäckigkeit und Überzeugungsarbeit Kellers, der die ursprünglichen Bedenken und Widerstände Jutta Bossards gegen eine „Wanderausstellung“ entkräften konnte.⁹¹¹

Die Organisatoren werteten beide Ausstellungen als großen Publikumserfolg und zeigten sich erfreut über die Resonanz in den schweizerischen und deutschen Medien.⁹¹² Keller schrieb an Jutta Bossard, der er eingehend für die Zusammenarbeit, Gastfreundschaft und Hilfsbereitschaft dankte, dass die meisten renommierten Zeitungen über die Ausstellung berichtet hätten.⁹¹³ Und auch wenn Bossard keine leichte Kost sei, so wären alle Besprechungen positiv ausgefallen und würden zu einer „Wiederentdeckung“ des Künstlers führen. Lediglich „der Artikel von Kurt Beck in den Luzerner Neuesten Nachrichten [war ärgerlich], der von einem vollkommenen Unverständnis des Rezensenten gegenüber der Ausstellung zeugt“.⁹¹⁴ Keller kritisierte offensichtlich, dass in dem Artikel Bossard in die Nähe der NS-Kunst gerückt wurde.⁹¹⁵

Die letzte große Ausstellung von Bossards Werken, bei der auch Jutta Bossard involviert war, fand in den Jahren 1991 und 1992 statt.⁹¹⁶ Unter dem Titel „Visionäre Schweiz“ zeigte das Kunsthaus Zürich unter der Leitung von Harald Szeemann (1933–2005) vom 1. November bis zum 26. Januar 1992 einige Werke aus dem Schaffen Bossards. Die Ausstellung wurde später auch in der Reina Sofia in Madrid (10. März bis 10. Mai 1992) sowie in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (26. Juni bis 30. August 1992) gezeigt. Im Vorfeld der Ausstellung kam es jedoch zu Komplikationen. Jutta Bossard entschloss sich zunächst, die gewünschten Gegenstände zu verleihen, da „die Ausstellung ja letztendlich dem ehrennden Andenken ihres verstorbenen Mannes dient“.⁹¹⁷ Im Mai 1991 machte sie jedoch wieder einen Rückzieher und wollte die Werke ihres Mannes nicht herausgeben, was wiederum zu einem erbosten Brief Szeemanns führte:

„Das darf doch nicht wahr sein, dass Sie für diese Ausstellung ‚Visionäre Schweiz‘ die zugesagten Leihgaben wieder zurückziehen. Nun habe ich mich über zehn Jahre für das Lebenswerk von

⁹¹¹ Vgl. hierzu C. Kamm-Kyburz an J. Bossard, 15.2.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; J. Bossard an R. Keller, 25.10.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; J. Bossard an R. Keller, 25.10.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹¹² C. Kamm-Kyburz an J. Bossard, 11.5.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Vgl. ebenso Johann Michael Bossard wird in Zug wiederentdeckt, in: Luzerner Neueste Nachrichten vom 24.3.1988; Künstlerwitwe schenkte Stadt Gemälde, in: Zuger Tagblatt vom 2. Juni 1986; Jutta Bossard beschenkt Zug, in: Zuger Nachrichten vom 26. Mai 1986; Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁹¹³ Vgl. u. a. R. Keller an J. Bossard, 12.6.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; R. Keller an J. Bossard, 6.11.1990, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹¹⁴ R. Keller an J. Bossard, 23.4.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹¹⁵ Werke aus ihrem Gesamtzusammenhang gerissen, in: Luzerner Neueste Nachrichten vom 4. April 1986.

⁹¹⁶ Im Jahr 1989 veranstaltete die Hamburger Hochschule für bildende Künste zu ihrem 222-jährigen Geburtstag die Sonderausstellung „Nordlicht“. Neben Werken von Arthur Illies und Richard Luksch waren auch Gemälde von Bossard ausgestellt. Vgl. Auch Lucky Luke war hier zu Gast, in: Die Welt vom 18. Dezember 1989; Harth an J. Bossard, 6.12.1989, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Hartmut Frank (Hg.), Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989.

⁹¹⁷ H. J. Röhrs an H. Szeemann, 17.4.1991, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

Bossard eingesetzt [...]. Nun ist der Moment gekommen [seine Werke auszustellen] und Sie lassen mich ‚hängen‘. Ich werde mir erlauben, Sie in nächster Zeit anzurufen und erneut zu besuchen.“⁹¹⁸

Am Ende zahlte sich auch hier die Penetranz Szeemanns aus: Jutta Bossard gab ihren Widerstand auf und erteilte die Freigabe für die Werke ihres Mannes.⁹¹⁹

2. Multiplikatoren, Freunde und Unterstützer

Wie zahlreiche Künstler versuchte auch Johann Bossard zu Lebzeiten auf seine Kunst aufmerksam zu machen. Neben den oben erwähnten Ausstellungen boten sich hierzu auch die diversen Kunstzeitschriften sowie der Aufbau von Netzwerken an. Bossard sowie seine Förderer bemühten sich oftmals darum, Beiträge über Bossards Kunst in populären Kunstzeitschriften der Zeit unterzubringen. Zu Bossards Lebzeiten gab es Versuche, Artikel in den *Westermanns Monatsheften*, den *Velhagen & Klasings Monatsheften* und der Zeitschrift *Bildende Kunst* zu veröffentlichen. Nur wenige dieser Bemühungen waren von Erfolg gekrönt.⁹²⁰

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Emil Hegg nicht müde, für Bossards Kunst zu werben und den Künstler gerade in der Schweiz bekannt zu machen. Im September 1949 wandte er sich – letztlich erfolglos – an „den Völkerbund (Unesco [sic!]) [...], um nichts versäumt zu haben, Ihrem Werk Gerechtigkeit widerfahren zu lassen“⁹²¹. Auch versuchte er, seine eigenen Studien über das Leben und Werk Bossards in Zeitschriften zu publizieren.⁹²² Aufschluss über die Gründe, weshalb seine Mühen nicht immer erfolgreich waren, gibt ein Briefwechsel zwischen Hegg und der Redaktion der schweizerischen Kunstzeitschrift *Werk*. In ihrer Ablehnungsbegründung argumentierte die Redaktion, dass von Bossards Schaffen „keine Brücken hinüber zu dem [gehen], was heute in der Schweiz geschaffen wird und was uns bewegt.“⁹²³ Insbesondere seine germanisch-mythische Motivwelt seien angesichts der

⁹¹⁸ H. Szeemann an J. Bossard, 23.5.1991, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Bereits im Schreiben vom 17. April warnte Röhrs Szeemann davor, dass Jutta Bossard dazu neige „getroffene Entscheidungen wieder zu überdenken“. Vgl. H. J. Röhrs an H. Szeemann, 17.4.1991, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

⁹¹⁹ H. Szeemann an J. Bossard, 11.11.1991, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

⁹²⁰ Zu den Fehlschlägen vgl. *Bildende Kunst* an Bossard, 20.05.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Trotz dieser Fehlschläge darf nicht vergessen werden, dass andere Autoren über Bossard schrieben. Vgl. u. a. Grabowsky, Johannes Bossard; Rosenhagen, Von Ausstellungen und Sammlungen oder auch Sydow von Eckart, Johannes Bossard, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte* 38, Nr. 12 (1924), S. 650-664.

⁹²¹ J. Bossard an E. Hegg, 30.9.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 180.

⁹²² Vor 1945 gelang es Emil Hegg durchaus einige Aufsätze und Artikel über Bossard in führenden Zeitschriften unterzubringen. Vgl. hierzu Emil Hegg, Johannes Bossard, in: *Die Schweizerische Baukunst*, H. 7, 16.7.1909, S. 97-100 und Abbildungen auf S. 105-108; Emil Hegg, Bossard Ausstellung, Ansprache, gehalten bei der Eröffnung, in: *Der Bund*, Feuilleton, 25./26.7.1910; Emil Hegg, Die neuen Statuen im Kasino zu Bern, in: *Die Schweiz* 16, Nr. 6 vom 15.3.1912, S. 133-135; Emil Hegg, Johann Bossard, in: *O mein Heimatland. Schweizerischer Kunst- und Literaturkalender*, hg. von Gustav Grunau, Bern 1919, S. 28-39; Emil Hegg, Kalendarium von 1919, Mondwechsel, Die Tragödie des Daseins, zwölf Tafeln von Prof. Johann Bossard, in: *O mein Heimatland, Schweizer Kunst- und Literaturkalender 1919*, Zürich 1919; Emil Hegg, Johann Bossard, in: *Zuger Neujahrsblatt*, 1935, S. 73-80. Ebenso veröffentlichte er Emil Hegg, Ferdinand Hodler und Johann Bossard. *Eine Konfrontation*, München und Leipzig 1923.

⁹²³ H. Keller an E. Hegg, 14.10.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 177.

nationalsozialistischen Verbrechen nicht zeitgemäß und nicht vermittelbar. Damit machte die Redaktion deutlich, dass sie Bossards Kunst mit dem „Dritten Reich“ in Verbindung brachte. Die Begründung schließt mit einem vernichtenden Urteil: „Bei allem Respekt“, so Chefredakteur Heinz Keller, „vor seiner Begabung finde ich es nicht wahrscheinlich, dass er eines Tages als genialer Vorläufer erscheint“.⁹²⁴

In seiner Reaktion warf Hegg der Redaktion „Feindseligkeit“ vor, die in der Schweiz schon immer gegen Bossard vorgeherrscht habe – eine Ansicht, die auch Jutta Bossard ihr Leben lang teilte.⁹²⁵ Bossards Bilder würden das „Zusammenströmen und Verknüpftsein des Himmlischen mit dem Irdischen“ thematisieren und deshalb natürlich auch die indogermanischen Mythen miteinschließen. Zwar könne er die Zurückhaltung angesichts des NS-Diktatur verstehen, billigen könne er sie nicht. Denn die Entscheidung der Redaktion, so Hegg, sei letztlich nur eine „politische Einstellung, die weder dem Kunstwerk noch dem durch die Hitlerei teutonisch verfälschten und seiner allgemein gültigen Menschheitswerte beraubten Thema gegenüber zu rechtfertigen ist.“⁹²⁶ Dass Hegg und Bossard in den frühen 1930er Jahren vergeblich versucht hatten, Bossards Kunst in Verbindung mit dem Nationalsozialismus zu bringen, wurde freilich nicht erwähnt.⁹²⁷

Heggs Bemühungen um Öffentlichkeitswirksamkeit waren indes nicht immer erfolglos, auch wenn sich dies am Ende nicht positiv auf die Rezeption Bossards auswirken sollte – davor, dass Heggs Sturheit und Penetranz auch dem Ansehen schaden könnten, wurden die Bossards angeblich immer wieder gewarnt.⁹²⁸ So veröffentlichte Hegg zum 75. Geburtstag von Johann Bossard im *Bund (Bern)* „Der kleine Bund“ alte Notizen seines Idols.⁹²⁹ Darunter befand sich eine Aussage Bossards aus dem Jahr 1898, in der er Max Liebermann als „Kunsttalmudist“ bezeichnete. Dies, so notierte Jutta Bossard damals, war „natürlich ein ‚gefundenes Fressen‘ jetzt im Jahre 1949, nach einem Weltbrandkrieg. Da konnte man Dir mal herrlich wieder etwas unterstellen und die lästige Konkurrenz, wenn’s nur ginge abwürgen, wie man es so gern tat in Deiner Geburtsheimat“.⁹³⁰

In der Tat wurde vor allem in der Schweiz Johann Bossards Kunst in den Nachkriegsjahren als nicht mehr zeitgemäß oder gar nationalsozialistisch geprägt eingestuft. Dies zeigte nicht nur die Reaktion der Zeitschrift *Werk*, sondern auch ein Gutachten der Kunstkommission Bern vom 29. November 1949. Die Kommission unter Vorsitz von Max Huggler (1903–1994), Professor für Kunstgeschichte an der

⁹²⁴ Ebenda. Vgl. ebenso H. Keller an Karl, Winterthur, 8.5.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁹²⁵ Zu Jutta Bossard vgl. J. Bossard an E. Hegg, 23.8.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; J. Bossard an K. Lucke, 24.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹²⁶ E. Hegg an H. Keller, 5.11.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 177.

⁹²⁷ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 60-67.

⁹²⁸ Vgl. Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111, Transkription [4].

⁹²⁹ Johann Bossard, J.M., Notizen über die bildende Kunst. (Einleitung: E. Hegg), in: *Bund (Bern)* „Der kleine Bund“ vom 25. November 1949.

⁹³⁰ Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111, Transkription [4].

Universität Bern und Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, urteilte darin: „Das Werk Bossards erscheint uns heute stark zeitgebunden und ohne Wirksamkeit für uns und die Zukunft“.⁹³¹ Trotz dieser Rückschläge setzte Emil Hegg unermüdlich seine Mission fort, Bossard der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Hierzu schrieb er bereits zu Lebzeiten von Johann Bossard an einem Buch über den Künstler. Aufgrund der Liebermann-Episode bat Bossard ihn jedoch darum, ihm das Manuskript zu zeigen, um weitere Missverständnisse zu vermeiden. Denn einige seiner Äußerungen seien über dreißig Jahre alt und aus seinen damaligen Existenzkämpfen geboren. „Liebermann“, so versuchte er seine „Kunsttalmudist“-Äußerung abzuschwächen, „kämpfte später selbst hart und vergebens gegen dieselbe Front und Pressemeute in der u. a. auch Nolde stand.“⁹³²

Nach dem Tod Johann Bossards redigierte Jutta Bossard Heggs Manuskript und gab zu einzelnen Passagen weitere Hinweise und Informationen.⁹³³ Auch Heggs Sohn Hans habe wohl in das Manuskript eingegriffen, da sein Vater darin problematische politische Anspielungen gemacht habe.⁹³⁴ Die Suche nach einem passenden Verlag für Heggs Manuskript gestaltet sich indes sehr langwierig und schwierig.⁹³⁵ Nachdem auch der Münchner Bruckmann Verlag abgelehnt hatte, wurde die Suche nach einem Verlag aufgegeben und Heggs geplantes Werk *Johann Michael Bossard. Einführung in die Persönlichkeit und das Werk* blieb zunächst unveröffentlicht. Erst 1978 wurde es als ein gebundenes Manuskript in kleiner Auflage veröffentlicht.⁹³⁶

Aus den Erfahrungen der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre zog Jutta Bossard zwei Schlüsse: Erstens begegnete sie jeglichen Veröffentlichungen mit tiefer Skepsis, die sich mit Johann Bossards Kunst oder seiner Biografie befassten. Selbst das Buch *Johann Michael Bossard* von Ernst Schmacke, das 1951 im Ensslin & Laiblin Verlag erschien und bei dem sie selbst mitwirkte, stellte sie nicht zufrieden.⁹³⁷ So reagierte sie auch reserviert und ablehnend, als der Anthroposoph Johannes Bertram (1891–1972) ein Buch über ihren verstorbenen Mann schreiben wollte. Sie notierte im Januar 1956:

⁹³¹ Gutachten der Kunstkommission Bern, 29.11.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140. Angeblich, so Jutta Bossard, habe Huggler Unterschriften gesammelt, damit Bossard niemals als Künstler anerkannt werde.

⁹³² J. Bossard an E. Hegg, 20.11.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁹³³ Der relevante Briefwechsel findet sich in Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁹³⁴ O. Fok Befragung von S. Hegg, Oktober 1996, in: Kunststätte Bossard, BOS-041.

⁹³⁵ J. Bossard an E. Hegg, 10.9.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; J. Bossard an T. Offergeld, 14.4.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁹³⁶ Emil Hegg hatte Jutta Bossard die Vollmacht gegeben, das Werk zu überarbeiten und zu veröffentlichen. Vgl. J. Bossard an F. Orsós, 20.12.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Zur Geschichte des Bruckmann-Verlags vgl. Kapitel I.3 des ersten Teils dieser Studie.

⁹³⁷ Beim Verlag Ensslin & Laiblin arbeitet ihr Schwager Karl Hebsacker (1899–1956). Zur Publikation vgl. K. Schnaper an J. Bossard, 11.12.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; K. Schnaper an J. Bossard, 17.12.1951, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Über Schmackes Buch notierte sie: „Ernst Schmacke verwandelte den Text von Jutta Bossard leider in seiner Art dem Original nicht vergleichbar und mit Fehlern gespickt.“ Vgl. Jutta Bossard, Veröffentlichungen und Ausstellungen, in: Kunststätte Bossard, AJB 211.

In ihrem Betrag schrieb Jutta Bossard, dass sie eigentlich gar nicht über ihren Mann schreiben wollte. Vgl. Bossard, *Mein Leben mit J.B.*, S. 19.

„Schweres Problem! Das Wort ist so oft missbraucht für dümmste Sachen. Bossard sollte nicht mit Worten zeredet, sondern in Bildern erlebt werden“.⁹³⁸ Und zweitens pflegte Jutta Bossard zwar die Beziehungen zu allen Freunden ihres Mannes – Emil Hegg, Helmuth Wohlthat und Theo Offergeld – auch weiterhin und vermittelte sogar teils deren Kontakt zueinander.⁹³⁹ Jedoch verließ sie sich nicht mehr nur auf diese Netzwerke, sondern bemühte sich auch darum, den Personenkreis von Bossard-Interessenten zu erweitern. Insbesondere vier Persönlichkeiten müssen in diesem Zusammenhang – in chronologischer Reihenfolge – genannt werden: Lena Friedrich Dahme, Manfred Keller, Ferenc Orsós und Uwe Murawski.

Dahme, eine Professorin für Germanistik am Hunter College in New York, besuchte die Kunststätte erstmals im Oktober 1950. Jutta Bossard schien letztlich die vergebliche Hoffnung zu hegen, über Dahme Bossard in der amerikanischen Kunstwelt bekannt zu machen. Dabei überschätzte sie offensichtlich die Bedeutung und Position Dahmes innerhalb des amerikanischen Universitätssystem. So bezeichnete sie Dahme in ihren Briefen an Freunde auch fälschlicherweise als Professorin der Prestigeuniversität Columbia.⁹⁴⁰

Der Kontakt zwischen dem Gymnasiasten und späteren Bundeswehrsoldaten Manfred Keller und Jutta Bossard ist für die Jahre 1957 bis 1960 verbürgt. Keller, der offensichtlich mehrfach die Kunststätte besuchte, zeigte sich weder von Hegg's Manuskript noch von Ernst Schmackes Buch begeistert; auch einen Artikel in der Zeitschrift *Hörzu* fand er aufgrund der Platzierung von Werbeanzeigen dem Kunstwerk Bossards nicht angemessen.⁹⁴¹ 1958 veröffentlichte er selbst einen Beitrag über den Kunsttempel in der *Vierteljahresschrift der Schüler des math.-nat. Gymnasiums Herten*.⁹⁴² Ebenso tauschte er sich mit Jutta Bossard über eine mögliche Veröffentlichung von Bossards Werbeschrift aus.⁹⁴³ 1957 erschien dann auch im Auftrag von Jutta Bossard eine Druckversion der Werbeschrift, die von Manfred Keller eingeleitet wurde.⁹⁴⁴

⁹³⁸ Taschenkalender 1956, Eintrag am 28.1.1956 (Notizen), in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

⁹³⁹ E. Hegg an J. Bossard, 12.3.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁹⁴⁰ J. Bossard an E. Hegg, 16.10.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 280. 1953 datierte Jutta Bossard den Besuch Dahmes fälschlicherweise auf 1951. Vgl. J. Bossard an E. Hegg, 23.8.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280. Zu Dahmes Position am College vgl. *Personalalia* 1950–1951, in: Monatshefte 43, Nr. 1 (1951), S. 46-57, hier S. 48; *Personalalia* 1951–1952, in: Monatshefte 44, Nr. 1 (1952), S. 39-48, hier S. 41.

⁹⁴¹ M. Keller an J. Bossard, 21.11.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; M. Keller an J. Bossard, 11.7.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Bei den Arbeiten handelt es sich um Schmacke, Johann Michael Bossard sowie Emil Hegg, Johann Michael Bossard. Einführung in die Persönlichkeit und das Werk. Vgl. ebenso Tempel in der Heide, in: *Hörzu* Nr. 48 (1957), S. 34-5.

⁹⁴² *Seltsames Haus in der Heide*, in: Kunststätte Bossard, BJB 259.

⁹⁴³ M. Keller an J. Bossard, Herten, 21.11.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁹⁴⁴ Djassemi, Werben für das „deutsche Kunstwerk“, S. 42 und S. 55.

Ferenc Orsós, Professor der Malerei, der Grafik und der Künstlerischen Anatomie an der Universität Mainz (1946-1962), besuchte erstmals im August 1952 auf Einladung Jutta Bossards die Kunststätte.⁹⁴⁵ Es war Joachim König, der Jutta Bossard Anfang 1952 auf Orsós als möglichen Interessenten für Bossards Kunst aufmerksam gemacht hatte. Orsós, „früher Budapest, jetzt Professor für Kunstgeschichte und Kunsterziehung an der Universität Mainz“, so schrieb er, sei ein „geistig ganz ungewöhnlich aufgeschlossener Mensch von tiefer philosophischer Bildung und einiger Welterfahrung.“⁹⁴⁶ In den folgenden Jahren entwickelte sich aus dem Kontakt zwischen Orsós und Jutta Bossard eine sehr enge Freundschaft.⁹⁴⁷ Jutta Bossard war begeistert über den Vortrag, den Orsós im Rahmen der Hamburger Bossard-Ausstellung 1955 hielt.⁹⁴⁸ Er sei der „erste Kunstwissenschaftler [gewesen] welcher der Bedeutung dieser Malerei zu folgen vermochte“.⁹⁴⁹ Jutta Bossard überschätzte indes Orsós' Bedeutung für die öffentliche Wahrnehmung Bossards sowie dessen Einfluss auf die deutsche Kunstwissenschaft. Denn Orsós, wie ein Blick auf seinen Lebenslauf verdeutlicht, war nicht nur in mehreren Hinsichten ein Außenseiter in der deutschen Kunstwissenschaft, sondern auch eine höchst umstrittene Persönlichkeit – womöglich ein Grund, weshalb er vielleicht auch selbst nicht immer die große Öffentlichkeit suchte.⁹⁵⁰

Zwar hatte Orsós vier Jahre lang in Ungarn eine Malschule besucht, jedoch studierte und habilitierte er in Medizin. Von 1935 bis 1944 war er Direktor des Instituts für Gerichtsmedizin an der Universität Budapest. Orsós wurde Präsident der ungarischen Ärztekammer und gründete eine Organisation nationalsozialistisch-gesinnter Mediziner (*Magyar Orvosok Nemzeti Egyesülete*; MONE). 1937 wurde er als Ehrengast zum Reichsparteitag in Nürnberg eingeladen und 1939 zum Mitglied der deutschen Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften gewählt.⁹⁵¹ Als MONE-Vorsitzender forderte er Juden

⁹⁴⁵ J. Bossard an F. Orsós, 14.6.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; F. Orsós an J. Bossard, 8.8.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Im Oktober stattete Jutta Bossard Orsós einen Besuch in Mainz ab. Begeistert schrieb sie an Emil Hegg, dass Orsós sich „nicht beeinflussen [lässt] [...] und für uns arbeiten“ wird. J. Bossard an E. Hegg, 30.10.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 180.

⁹⁴⁶ J. König an J. Bossard, 22.2.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Jutta Bossard nannte Orsós gegenüber Emil Hegg einen Philosophen. J. Bossard an E. Hegg, 27.6.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 180. Es ist nicht auszuschließen, dass Joachim König, offenbar ein junger Mediziner, mit dem Chirurgen Erwin König verwandt war, für den Jutta Bossard 1946 eine Büste erstellte.

⁹⁴⁷ Vgl. J. Bossard an E. Hegg, 10.9.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; A. Fültschen an J. Bossard, 11.1.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; Handschriftliche Notiz Jutta Bossard auf Brief F. Orsós an J. Bossard, 23.12.1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 250.

⁹⁴⁸ Jutta Bossard, Vortrag Schule Vincent Lübeck, 21.3.1965, in: Kunststätte Bossard, AJB 218, Blatt 9ff. Den Vortrag von Orsós verschickte Jutta Bossard immer, sobald sich Personen für Bossards Kunst interessierten. Vgl. u. a. Stadtrat Zug an J. Bossard, 28.12.1967, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁴⁹ Jutta Bossard, Vortrag Schule Vincent Lübeck, 21.3.1965, in: Kunststätte Bossard, AJB 218, Blatt 9ff.

⁹⁵⁰ Der Versuch, den Vortrag Orsós in überarbeiteter Form bei den Verlagen Rowohlt oder Bruckmann zu publizieren, scheiterte. W. Wolfradt an J. Bossard, 18.9.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; E. Hanfstaengl an J. Bossard, 27.10.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

⁹⁵¹ Stellungnahme übermittelt von Künsberg an Solf, Berlin, 6.8.1937, in: Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes. Regesten, Band 1. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Hildegard von Kotze, Gerhard Weiher, Ingo Arndt und Carla Mojto. München 1983. S. 256.

aus dem Ärzteberuf auszuschließen und antisemitische Maßnahmen in Ungarn durchzusetzen. Am 18. Juli 1941 verlangte Orsós während einer Debatte im ungarischen Oberhaus über das dritte antijüdische Gesetz, das Eheschließungen und Geschlechtsverkehr zwischen Juden und Christen untersagte, dieses Verbot auch auf Sinti und Roma auszudehnen. Erfolglos argumentierte er, dass „reine“ Sinti und Roma zwar Arier seien, Mischlinge sich jedoch als schlimmste Verbrecher erwiesen hätten und ihre Fortpflanzung deshalb unterbunden werden müsse.⁹⁵²

Im April 1943 gehörte Orsós einer internationalen Ärztekommision an, die das Massaker von Katyn untersuchte und sowjetische Soldaten als Täter der Erschießungen entlarvte. Aufgrund seiner Sprachkenntnisse trat er als Sprecher der Kommission auf. Die Untersuchung und der Abschlussbericht der Kommission, den Orsós im Mai dem deutschen Reichsgesundheitsführer Leonardo Conti (1900–1945) übergab, sollten nach dem Willen Joseph Goebbels propagandistisch ausgenutzt werden.⁹⁵³ Nach der deutschen Besetzung Ungarns am 19. März 1944 übermittelte die von Orsós geführte MONE der Gestapo eine Liste mit jüdischen Ärzten. Sie wurden deportiert und viele von ihnen wurden in Konzentrationslagern getötet.⁹⁵⁴

Im Dezember 1944 floh Orsós vor der anrückenden Roten Armee ins Deutsche Reich. Nach Kriegsende hielt er sich in Halle und in West-Berlin auf und siedelte 1946 nach Mainz über, wo er eine Anstellung als Professor und Leiter des Seminars für künstlerische Erziehung an der dortigen Universität erhielt. Wie er zu dieser Position an der Hochschule kam, die er bis zu seinem Tode innehatte, konnte anhand der gesichteten Dokumente und Sekundärliteratur nicht näher eruiert werden. Orsós wurde in Ungarn in Abwesenheit von einem Volksgericht angeklagt und zum Tode verurteilt.⁹⁵⁵

Ob Jutta Bossard von Orsós Vergangenheit, seinen antisemitischen und pro-nationalsozialistischen Positionen Kenntnis hatte, konnte anhand der eingesehenen Dokumente während der Bearbeitungszeit nicht abschließend geklärt werden. In ihren Augen qualifizierte er sich vor allem durch seine Demut

⁹⁵² Vgl. u. a. 'Misjudgment at Nuremberg' George Thuroczy, reply by István Deák, in: The New York Review vom 7. Oktober 1995, <https://www.nybooks.com/articles/1994/03/24/misjudgment-at-nuremberg-2/> [26.12.2022]. Das „Dritte Judengesetz“ wurde am 2. August 1941 erlassen. Zu den ersten beiden antijüdischen Gesetzen vgl. Susanne Heim et. al. (Hg.), Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, Bd. 15: Ungarn 1944–1945, bearbeitet von Regina Fritz, Berlin 2021, S. 31-35.

⁹⁵³ Vgl. Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 16. April 1943, in: Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich. Teil II: Diktate 1941-1945. Band 8: April - Juni 1943. Bearb. von Hartmut Mehringer. München 1993. S. 109-13.

⁹⁵⁴ Vgl. 'Misjudgment at Nuremberg' George Thuroczy, reply by István Deák, in: The New York Review vom 7. Oktober 1995, <https://www.nybooks.com/articles/1994/03/24/misjudgment-at-nuremberg-2/> [26.12.2022]. Zur Verfolgung und Ermordung der ungarischen Juden unter deutscher Besatzung vgl. Heim et. al. (Hg.), Verfolgung und Ermordung, Bd. 15, S. 49-54, S. 60-68 und S. 74-78.

⁹⁵⁵ 1955 wurde Orsós vom Ministerpräsidenten Peter Altmeier (1899–1977) zum Ordinarius ernannt. Vgl. F. Orsós an J. Bossard, 24.7.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Zur Besetzung Ungarns durch die sowjetische Armee vgl. Heim et. al. (Hg.), Verfolgung und Ermordung, Bd. 15, S. 78-84. Eine Kontaktaufnahme mit dem Universitätsarchiv Mainz blieb leider bis zum Ende der Bearbeitungszeit erfolglos.

gegenüber Jutta Bossard, seine Begeisterung für das künstlerische Werk ihres verstorbenen Mannes sowie seinen Status als Professor.⁹⁵⁶ Ferner lehnte Orsós die moderne Kunst eines Picassos und Klees ab – er bezeichnete den Zustand des gegenwärtigen Kunstverständnisses als „Narrheit“ – und zeigte ein großes Interesse daran, den Kontakt mit Bossards Freunden zu suchen und zu pflegen.⁹⁵⁷ Als Orsós im Jahr 1962 verstarb, sei dies, so schrieb Jutta Bossard an Offergeld, „ein großer Verlust“⁹⁵⁸ gewesen. Nach dem Tod stand Jutta Bossard noch für einige Zeit mit Orsós Schwester in Kontakt. Der überlieferte Briefwechsel enthält jedoch keine Hinweise über Orsós Handeln in Ungarn.⁹⁵⁹

Im Oktober 1983 erwarb Klaus Lucke drei Werke eines ihm damals unbekanntem Künstlers auf dem Bonner Kunstmarkt.⁹⁶⁰ Recherchen führten ihn und Uwe Murawski Ende Oktober 1983 zum Kunsttempel in der Nordheide. Murawskis und Luckes Beschäftigung mit Bossard mündeten in der Idee, die bereits erwähnte Bossard-Ausstellung im Poppelsdorfer Schloss im Herbst 1984 durchzuführen sowie ein umfassendes Werkverzeichnis Bossards zu erstellen – auf dieses wird in Kapitel III.4 näher eingegangen.

Neben der Suche nach neuen Multiplikatoren, versuchte Jutta Bossard das Interesse der lokalen, nationalen und internationalen Medien für die Kunst Bossards im Allgemeinen und für die Kunststätte im Besonderen zu wecken. In den frühen 1950er Jahren sind unter anderem Kontakte zum *Hamburger Abendblatt*, dem NDR sowie zur *New York Times* – ein Kontakt, der über Lena Friedrich Dahme eingeleitet wurde – überliefert.⁹⁶¹ Die Journalisten der amerikanischen Tageszeitung zeigten sich angeblich derart beeindruckt von der Kunststätte, dass sie wegen Fotoaufnahmen noch einmal kommen wollten. Jutta Bossard hoffte durch diesen Kontakt „in diese internationale Welt mit Johann Bossard hineinzukommen“ und die „Fachrichter“, die ihr in Deutschland und der Schweiz alle Türen zuschlugen, zu umgehen.⁹⁶² Doch ihre Hoffnungen erfüllten sich nicht. Denn die Journalisten der *New York Times* kamen in den 1950er Jahren nicht erneut zur Kunststätte.⁹⁶³

Die seit den späten 1970er und vor allem in den 1980er Jahren vermehrt stattfindenden Bossard-Ausstellungen sowie ein allgemeines Interesse am Jugendstil und der Idee des Gesamtkunstwerks schlugen sich auch in einem größeren Interesse der Medien an Bossards Werken sowie am

⁹⁵⁶ Unter anderem teilte Orsós ihr auch mit, dass er Forschungsgelder von Seiten des Innenministeriums erhalten habe. Vgl. F. Orsós an J. Bossard, 28.12.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 250.

⁹⁵⁷ Vgl. hierzu die Briefe von Orsós an Jutta Bossard, die in Kunststätte Bossard, AJB 402 zu finden sind. Unter anderem redigierte Jutta Bossard auch Orsós Vortrag. Vgl. J. Bossard an F. Orsós, 13.7.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; F. Orsós an J. Bossard, 28.12.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 250.

⁹⁵⁸ Siehe J. Bossard an T. Offergeld, 1.8.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁹⁵⁹ Der Briefwechsel findet sich unter anderem in Kunststätte Bossard, AJB 110.

⁹⁶⁰ U. Murawski an J. Bossard, 20.11.1983, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁶¹ Vgl. J. Bossard an Dubois-Hegg, 23.7.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; B. Gaukel an J. Bossard, 9.8.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

⁹⁶² J. Bossard an E. Hegg, 23.8.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁹⁶³ Vgl. J. Bossard an E. Hegg, 22.10.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; J. Bossard an E. Hegg, 23.8.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

Gesamtkunstwerk in der Lüneburger Heide nieder.⁹⁶⁴ Vor allem deutsche und schweizerische Zeitungen und Zeitschriften wie *annabelle*, *art* und die *Neue Zürcher Zeitung* veröffentlichten teils mehrseitige und reich bebilderte Artikel über die „Kathedrale für eine Welt voller Harmonie“.⁹⁶⁵ Auch Radio- und Fernsehsendungen widmeten sich Johann Bossards Schaffen.⁹⁶⁶ Ein Filmprojekt über Bossard scheiterte jedoch in den 1970er Jahren aufgrund fehlender finanzieller Unterstützung.⁹⁶⁷ Dennoch, so schrieb die Zeitschrift *annabelle* im Dezember 1987, „erlebte sie [(Jutta Bossard – A.d.V.) [heute] endlich jene Anerkennung, auf die sie Jahrzehnte gewartet hat“.⁹⁶⁸

3. Führungen und Veranstaltungen

3.1 Allgemeines

„Auf einem Gelände in der Nähe des Naturschutzparkes in der Lüneburger Heide“, so begann Johann Bossard im Jahr 1925 seine „Werbeschrift an meine Freunde“, „soll ein Kunsttempel entstehen. Den Heidewanderern, den sehnsüchtigen jungen Menschen der Großstadt soll zum Naturgenuss der weiten Ebene und des hohen Himmels des [n]iederdeutschen Landes der Atem Gottes, wie er am reinsten und doch menschnahsten aus dem großen, einheitlichen Kunstwerk quillt eine schönheitliche Quelle, eine Stätte innerer Einkehr errichtet werden.“⁹⁶⁹ Der Kunsttempel war somit von Anfang an als Begegnungs- und Lernort für Anhänger der Jugendbewegung und der Lebensreformbewegung gedacht.

Bereits zu Johann Bossards Lebzeiten besuchten folglich nicht nur Verwandte, Freunde und Förderer sowie Bossards Schüler und Schülerinnen die Kunsträume in der Nordheide, sondern auch fremde Heidewanderer, die teils Mitglied der jugendbewegten Wandervögel waren.⁹⁷⁰ Jedoch, so beschrieb es Jutta Bossard, habe ihr Ehemann nur ungern zu Fremden über seine eigenen Bilder gesprochen.⁹⁷¹ Er sei eher verschlossen und schweigsam und unbeteiligt gewesen. In dieser Atmosphäre, so Jutta weiter,

⁹⁶⁴ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 01, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁹⁶⁵ „Kathedrale für eine Welt voller Harmonie“, in: *art* vom Januar 1986. Vgl. ebenso Leben für ein Gesamtkunstwerk, in: *annabelle* vom 15. Dezember 1987; Das Gesamtkunstwerk in der Heide, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 24./25. November 1984; Entdeckung eines Kunsttempels, in: *Tele. Radio und Fernsehzeitschrift* Nr. 11, 17-23. März 1986.

⁹⁶⁶ Vgl. *Texte und Zeichen: Der Einzelgänger – Rainer B. Schossig über den bildenden Künstler Johann Michale Bossard*, NDR – Kulturelle Wort, 7.7.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; Bossards „Kunsttempel“ im DRS, in: *Luzerner/Zuger/Nidwaldner Tagblatt* vom 20. März 1986; B. Dorn an J. Bossard, Münster, 10.5.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁹⁶⁷ A. und I. Hoyle, 28.1.1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Das Proposal sowie die weitere Korrespondenz zwischen Jutta Bossard und dem Ehepaar Arthur und Ilse Hoyle findet sich in Kunststätte Bossard, AJB 402.

⁹⁶⁸ Leben für ein Gesamtkunstwerk, in: *annabelle* vom 15. Dezember 1987.

⁹⁶⁹ Johann Bossard, *Werbeschrift an meine Freunde* (1925), S. 59.

⁹⁷⁰ J. Bossard an J. Bossard, 16.12.1942, in: Kunststätte Bossard, AJB 108; Emil Hegg, Gästebucheintrag September 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 1.

⁹⁷¹ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 23.

sei auch der „sagenhafte“ Rosenberg-Besuch verlaufen.⁹⁷² Auch wenn Johann Bossard als schweigsam galt, so mag die Erwähnung des Rosenberg-Besuchs in diesem Kontext vor allem mit ihrer Absicht zu erklären sein, ihren Ehemann vom „Dritten Reich“ zu distanzieren.⁹⁷³

Nach dem Zweiten Weltkrieg schien Bossard daran gelegen gewesen zu sein, Besuche von fremden Personen zu unterbinden oder zumindest nicht zu fördern. So bat er Franz Hötterges „nichts beim Hamburger Rundfunk zu unternehmen, was irgendwie mich betrifft. Dieses Gerede über mich würde mir allenfalls Neugierige auf den Hals hierherbringen und nur meine Arbeit hindern und dies ist einstweilen das Wichtigste“.⁹⁷⁴ Außerdem seien die Räumlichkeiten ungeheizt und für Kunstbetrachtungen nicht gemütlich. Er bot jedoch an, Hötterges und dessen Freunde jederzeit in der Kunststätte zu empfangen.⁹⁷⁵

Nach Bossards Tod stieg die Anzahl der Besucher rasch an. Angesichts der Schwierigkeiten, Ausstellungen von Bossards Werken in Museen und Galerien zu organisieren, avancierte der Kunsttempel für Jutta Bossard und Bossards Förderer zur Alternative und besten Möglichkeit, „neue Freunde [für Bossards Kunst zu] gewinnen“.⁹⁷⁶ Um die Besuche zu dokumentieren, wurde eigens ein Gästebuch angeschafft, das Emil Hegg mit den oben erwähnten Worten aus Bossards Werbeschrift einleitete. Weiter erklärte er, dass diese „Worte [...] den Anfang einer umfangreichen Auseinandersetzung [bilden], die einem ganz von großem Gedanken der Menschenliebe getragenen sozialen Programm gleichkommt. Geschrieben wurden sie,“ so Hegg, „zu der leider vergangenen Zeit, als die ‚Wandervögel‘ noch in Scharen die Heide durchstreiften“.⁹⁷⁷

In den nächsten Jahren kamen „hunderttausende Besucher“⁹⁷⁸ zur Kunststätte, die sich teils in den Gästebüchern verewigten. Neben ehemaligen Schülern, so berichtete Jutta Bossard, sei auch insbesondere die Jugend zu dem Künstler hingezogen gewesen.⁹⁷⁹ Die Besucher kamen dabei aber nicht nur

⁹⁷² Vgl. u. a. Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 23-24; Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte, in: Kunststätte Bossard, AJB 113, S 77; Bossard, Mein Leben mit J.B., S. 19-27.

⁹⁷³ Angeblich wurde der Rosenberg-Besuch den Bossard noch lange vorgeworfen. Vgl. Mayr, „Über dem Abgrund nichts Neues“, S. 23.

⁹⁷⁴ J. Bossard an F. Hötterges, 1.1.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 169. Hötterges wollte mit Hilfe des Rundfunks vor einer möglichen Ausstellung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Bossard lenken. Vgl. Brief F. Hötterges an J. Bossard, 28.12.1947, in: Kunststätte Bossard, AJB 228.

⁹⁷⁵ J. Bossard an F. Hötterges, 1.1.1948, in: Kunststätte Bossard, AJB 169.

⁹⁷⁶ Manfred an J. Bossard, 27.8.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁹⁷⁷ Emil Hegg, Gästebucheintrag September 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 1.

⁹⁷⁸ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102. Im Jahr 1984 stellte die Landeszeitung Lüneburg fest, dass „in den vergangenen Jahrzehnten“ angeblich 250.000 Besucher die Kunststätte aufsuchten. Vgl. Ein Musentempel in Jesteburg, in: Landeszeitung Lüneburg vom 29. Juli 1984.

⁹⁷⁹ Vgl. u. a. Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102; J. Bossard an F. Orsós, 30.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 402. Vgl. ebenso die diversen Einträge von Schulklassen in den Gästebüchern, in: Kunststätte Bossard, AJB 219.

Unmittelbar nach dem Tod Bossards äußerte sich die Kulturbehörde ebenso über die Bedeutung, die Bossards Kunst für die Jugend gehabt habe und in Zukunft auch haben werde. Die Erziehung der Jugend durch seine Kunst

aus Deutschland, sondern auch aus dem europäischen Ausland und sogar aus China, dem Iran, der Sowjetunion und der USA.⁹⁸⁰ Zu den bekanntesten Gästen zählten der damalige SPD-Abgeordnete des niedersächsischen Landtags und spätere Bundeskanzler Gerhard Schröder (geb. 1944) und der ehemalige Wirtschafts- und Finanzminister der SPD, Karl Schiller (1911–1994), die der Kunststätte Bossard im August 1989 einen Besuch abstatteten.⁹⁸¹

Jutta Bossard, die von ihrer Schwester Wilma Krull bis zu deren Tod im Jahr 1979 unterstützt wurde, führte die Gäste über das Gelände und erklärte den Interessierten die Kunst ihres Mannes. Um den Besuchern nicht nur die Bauwerke und die dortige Kunst zu zeigen, richtete sie den ehemaligen Holzstall als Galerieraum ein, um dort Werke ihres Mannes sowie teilweise ihre eigenen Arbeiten zu präsentieren.⁹⁸² Ab dem Jahr 1993 stand Jutta Bossard der Film von Susanne Foidl über Bossard zur Verfügung, der ihr die Führungen erleichtern sollte.⁹⁸³ Mit zunehmendem Alter und aufgrund von Verletzungen und Krankheiten konnte sie selbst jedoch immer weniger persönliche Führungen anbieten. In den 1980er und 1990er Jahren übernahm deshalb unter anderem Harald Wohlthat, sofern er vor Ort war diese Aufgabe.⁹⁸⁴

Die Führungen nahmen einen zentralen Stellenwert in Jutta Bossards Leben ein. Dabei reflektierte sie auch immer wieder darüber, wie die Kunst bei den Gästen ankam. Einige Besucher, so Jutta Bossard, hätten die Kunst einfach auf sich wirken lassen; andere hätten aber nach „Stützen“ gesucht, um sich zu orientieren.⁹⁸⁵ Zahlreiche Einträge in den Gästebüchern sowie etliche Dankesbriefe, die sich im Nachlass befinden, zeugen von einer freundlichen, stets liebenswürdigen Gastlichkeit, mit der Jutta Bossard und Wilma Krull ihre Besucher empfingen. Die Gäste zeigten sich begeistert von dem „Zauber“ und dem „Charme“ mit dem Jutta Bossard persönlich durch die Kunststätte führte.⁹⁸⁶ Ebenso waren die Besucher von dem „faszinierenden“ Einblick in die Kunst ihres verstorbenen Mannes äußerst angetan.⁹⁸⁷

„geschieht ganz in der Stille und ist doch mit der wichtigsten Aufgabe, die Jugend aus der Vergangenheit in die Zukunft zu führen“ verbundenen. Vgl. Kulturbehörde an J. Bossard, 5.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 243.

⁹⁸⁰ Vgl. u. a. Gästebucheintrag am 18.2.1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3; Gästebucheintrag am 1.5.1963, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3.

⁹⁸¹ K.-C. Kretzschmar an J. Bossard, 18.8.1989, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Personen, in: Die Welt vom 10. August 1989, S. 6.

⁹⁸² Lebenslauf Jutta Bossard, November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

⁹⁸³ Ein Leben für die Kunst: Jutta Bossard wird 90, in: Hamburger Rundschau vom 5. Juli 1993.

⁹⁸⁴ Vgl. u. a. H. Wohlthat an H. J. Röhrs, 25.12.1989, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

⁹⁸⁵ J. Bossard an E. Hegg, 16.6.1953, in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

⁹⁸⁶ Dankesbrief an J. Bossard, 18.9.1986, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

⁹⁸⁷ Vgl. u. a. Georg Koschnick, Gästebucheintrag am 23–29. Mai 1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3; Gästebuchentrag am 26.2.1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3; Gästebucheintrag am 1.5.1963, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3; Gästebucheintrag am 17.6.1963, in: Kunststätte Bossard, AJB 219, Bd. 3; H. Zetzsche an J. Bossard, 4.7.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; D. Mundt an J. Bossard, 31.8.1973, in: Kunststätte Bossard, AJB 241; J. Westermann an J. Bossard, 30.8.1987, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

Aber nicht nur Privat- und Einzelpersonen suchten die Kunststätte auf. Auch die Stadtverwaltung Hamburg, Firmen und Vereine wie Hapag-Lloyd, der Deutsche Werbe Klub, der Lions-Club, die Hamburger Hochbahn oder der Hamburger Architektenverband sowie Schulklassen suchten die Kunststätte im Rahmen von Ausflügen und eigens organisierten Veranstaltungen auf.⁹⁸⁸ Ihre Mitglieder sowie Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen zeigten sich in den Dankeschreiben an Jutta Bossard von dem „einmaligen Erlebnis“ begeistert.⁹⁸⁹

Für Jutta Bossard waren die Besuche und Führungen zum einen eine hervorragende Möglichkeit, Menschen für die Kunst ihres Mannes zu begeistern. Dabei betonte sie immer wieder die Einzigartigkeit des Schaffens und wehrte sich gegen jegliche Versuche, Bossards Kunst mit den Werken anderer Künstler oder Künstlerinnen zu vergleichen.⁹⁹⁰ Zum anderen war jeder zufriedene Gast auch ein potenzieller Werber für die Kunststätte – auch aus diesem Grund thematisierte sie bei ihren Führungen immer wieder, dass Johann Bossard von der deutschen Kunstwissenschaft ignoriert werde. Dies lässt zumindest der Dankesbrief eines Gastes aus dem Jahr 1989 vermuten. Darin schrieb dieser: „Zu hoffen bleibt, dass Ihr verstorbener Mann die Anerkennung als Künstler finden wird, die ihm gebührt, dass die Gebäude erhalten bleiben und die Bilder in die rechten Hände gelangen“.⁹⁹¹ Dank der zahlreichen Besucher wurde der Kunsttempel zu einer wichtigen Touristenattraktion in Jesteburg und Umgebung, so dass sich 1961 der Fremdenverkehrsverein Jesteburg an Jutta Bossard mit der Bitte wandte, einen Fragebogen zu Werbezwecken auszufüllen.⁹⁹² Auch in regionalen Zeitungen wurde auf den Kunsttempel aufmerksam gemacht.⁹⁹³

Neben den Führungen über das Kunstareal, dienten der Eddasaal und der Kunsttempel auch als Veranstaltungsorte für Musikabende und Vorträge, die teils von Jutta Bossard, teils von Freunden, Bekannten und Vereinen organisiert oder gestaltet wurden. Gerade die Tempelkonzerte mit teils 200 Teilnehmern galten aufgrund der guten Akustik im Tempel als einzigartiges Erlebnis und wurden überschwänglich von Besuchern gepriesen.⁹⁹⁴

⁹⁸⁸ Vgl. u. a. Drews an J. Bossard, 28.7.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Hamburger Schulverein an J. Bossard, 18.11.1965, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Nölting an J. Bossard, 25.1.1966, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Eintrag der Freien Waldorfschule Bremen am 4.9.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 374; Eintrag Jugendgruppe des DAV im Januar 1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 374.

⁹⁸⁹ Vgl. u. a. Dwk an J. Bossard, 8.6.1972, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; Dwk an J. Bossard, 6.7.1972, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; J. Bossard an T. Offergeld, 21.4.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

⁹⁹⁰ Zeitzeugenbefragung 2023/2024 – Interview 04, in: Kunststätte Bossard, AJB 403.

⁹⁹¹ P. Bracher an J. Bossard, 28.9.1989, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

⁹⁹² Fremdenverkehrsverein Jesteburg an J. Bossard, 14.3.1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

⁹⁹³ Vgl. Ein fantastischer Kunsttempel, in: Neuer Kurier vom 27. August 1986; Inge Mösch, Ein „Urgebraus“ aus menschlichen Leidenschaften, in: Hamburger Abendblatt vom 12. September 1974; Michael Hardter, Ein bizarrer Kunsttempel mitten im Heidewald, in: Hamburger Abendblatt vom 10. August 1977.

⁹⁹⁴ Die Kammerkonzerte fanden bereits zu Johann Bossards Lebzeiten statt. Vgl. zu den Konzerten J. Bossard an T. Offergeld, 10.3.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; J. Bossard an E. Hegg, 10.9.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 280; H. Schepe an J. Bossard, 16.5.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; H. Schepe an J. Bossard, 17.2.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; A. Dehn an J. Bossard, 23.6.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202;

3.2 Der Johannes-Bertram-Kreis

Besonders engagiert im Veranstaltungssektor war Johannes Bertram. Bertram war Schauspieler und Dramatiker und trat in den 1920er Jahren der Anthroposophischen Gesellschaft in Hamburg bei. Im März 1929 gab er die anthroposophische Zeitschrift *Mysterien-Theater* heraus, deren Erscheinen aber nach nur einem Jahr wieder eingestellt wurde. Über seine Tätigkeit während des „Dritten Reichs“ ist nur wenig bekannt. Als ein Anhänger von Rudolf Steiners Lehre, die er auch während der nationalsozialistischen Herrschaft weiter öffentlich in Vorträgen verkündete, kam er angeblich immer wieder mit dem NS-Regime in Konflikt.⁹⁹⁵ 1943 verfasste er ein Buch über Richard Wagner, das sich auch im Bibliotheksbestand der Kunststätte befindet.⁹⁹⁶

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde ihm am 14. Mai 1947 von der britischen Militärregierung im Entnazifizierungsverfahren seine „Politische Unabhängigkeitserklärung“ bescheinigt.⁹⁹⁷ So konnte er seine Vortragstätigkeit über die deutschen „Dichter und Denker“ unter anderem in Bremen, Buchholz und Buxtehude fortsetzen. Im August 1948 trat er der Landesloge der Freimaurer von Deutschland ein.⁹⁹⁸ 1950 gründete er den der anthroposophischen Weltanschauung nahestehenden Johannes-Bertram-Kreis, der es „sich zur Aufgabe stellte, die kulturelle Aufbau- und Vertiefungsarbeit dieser Individualität zu unterstützen“.⁹⁹⁹

In den 1950er Jahren entspann sich ein reger Austausch zwischen Jutta Bossard und Bertram.¹⁰⁰⁰ Dabei ging es vor allem um die Organisation von Jahrestagungen, Ferien-Gestaltungen wie der „Jesteburger Ferienwoche“, oder diversen Vortragsveranstaltungen.¹⁰⁰¹ Der Bertram-Kreis, so erinnerte sich Gisela Bauer, hätte in diesen Jahren von „Haus und Tempel“ förmlich Besitz ergriffen. „Wir [(Gisela Bauer und ihre Mutter – A.d.V.)] waren in der zweiten Reihe.“¹⁰⁰² Der Kontakt war offensichtlich derart eng, dass 1955 Bertram die Idee ins Spiel brachte, einen Freundeskreis für die Bossardsche Tempelkunst zu gründen.¹⁰⁰³ Wie sie bereits Bertrams Buchprojekt eine Absage erteilte, lehnte Jutta Bossard aber auch

H. und F. Hoffmann an J. Bossard, 13.1.1954, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; S. M. Akhtar an J. Bossard, 30.8.1959, in: Kunststätte Bossard, AJB 202; Bossard, *Mein Leben mit J.B.*, S. 24.

⁹⁹⁵ Ewald Koepke, Johannes Bertram. Ein Leben im Dienste des Logos, Hamburg 1971, S. 52-74.

⁹⁹⁶ Johannes Bertram, *Der Seher von Bayreuth. Deutung des Lebens und Werkes Richard Wagners*, Berlin 1943. Die Neuauflage des Buchs aus dem Jahr 1957 unter dem Titel *Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musik Dramen* befindet sich – als handsignierte Version – im Bibliotheks-Bestand der Kunststätte (Kunststätte Bossard, BJB 0264).

⁹⁹⁷ Koepke, Johannes Bertram, S. 79.

⁹⁹⁸ Ebenda, S. 83.

⁹⁹⁹ Ebenda, S. 85.

¹⁰⁰⁰ Die Korrespondenz befindet sich unter anderem in den Beständen Kunststätte Bossard AJB 202, AJB 277 und AJB 402.

¹⁰⁰¹ Vgl. u. a. J. Bossard an T. Offergeld, 10.3.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; J. Bossard an T. Offergeld, 19.5.1952, in: Kunststätte Bossard, AJB 239; Programm *Künstlerische Ferien-Gestaltung vom 4. bis zum 13. Juni 1953*, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

¹⁰⁰² Gisela Bauer, *Wie lebte man in der Kunststätte Bossard*, Hannover, 31.10.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS 293, S. 27.

¹⁰⁰³ J. Bertram an J. Bossard, 10.6.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

diesen Plan ab.¹⁰⁰⁴ Dennoch bot der Bertram-Kreis Jutta Bossard eine weitere Möglichkeit, den Kunsttempel und damit die Kunst ihres Mannes zu einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen.¹⁰⁰⁵

3.3 Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes

Im August 1955 wandte sich das ehemalige NSDAP-Mitglied Wilhelm Stölting (1903–1979) von der Pflegestätte Bremen des Deutschen Kulturwerks europäischen Geistes (DKEG) an Jutta Bossard.¹⁰⁰⁶ Offenbar durch die anstehende Ausstellung in Hamburg aufmerksam geworden, wollte die Pflegestätte Bremen das Werk Bossards näher kennen lernen.¹⁰⁰⁷ Stölting plante mit einer Gruppe von 35 bis 40 Personen Jesteburg zu besuchen und bat Jutta Bossard um eine Einführung in die Kunst Bossards. Schließlich sei eine „Morgenfeier“ unter dem Motto „Den Künsten dienen, heißt sich Gott verpflichten“ geplant.¹⁰⁰⁸ Die „dort gegebenen Anregungen“, so schrieb Stölting zuversichtlich, „[werden] uns durch den ganzen Winter begleiten“.¹⁰⁰⁹ Nach dem Besuch der Kunststätte bedankte er sich für die „großherzige Gastfreundschaft“. „Der Tag“, so teilte er Jutta Bossard mit, „brachte weitaus mehr, als wir erwarten durften. [...] Wir würden uns freuen, wenn sich eine kleine Bindung zwischen Lüllau und Bremen anbahnen würde!“¹⁰¹⁰ Zudem versprach er, sein Umfeld auf die Kunststätte aufmerksam zu machen, und Vorträge über Bossard bei der Volkshochschule in Bremerhaven und beim dortigen Kunstverein zu halten. Jutta Bossards Einladung zum Vortrag von Orsós konnte er indes nicht wahrnehmen.¹⁰¹¹

Wer war aber das Deutsche Kulturwerk europäischen Geistes? Gegründet wurde das DKEG auf dem Berg Klüt am 26. Oktober 1950 durch den ehemaligen NS-Reichsfachschaftsleiter für Lyrik Herbert Böhme (1907–1971)¹⁰¹² Hauptsitz der Organisation war München. Im Gründungsaufwurf vom 1. Mai 1950 schrieb Böhme:

¹⁰⁰⁴ Taschenkalender 1956, Eintrag am 28.1.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 277.

¹⁰⁰⁵ In der Biografie über Johannes Bertram von Koepeke wird Johann Bossard oder die Kunststätte nicht erwähnt.

¹⁰⁰⁶ Wilhelm Stölting war Leiter des Zeitschriftenreferats im Hauptamt Schrifttum beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP (Amt Rosenberg). Im April 1930 war er der NSDAP beigetreten. Seit 1945 war er Leiter des Stadtarchivs Bremerhaven und wurde Ehrenmitglied der Deutschen Pestalozzi-Gesellschaft. Vgl. Klee, Kulturlexikon, S. 594-595.

¹⁰⁰⁷ W. Stölting an J. Bossard, 15.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; W. Stölting an J. Bossard, 28.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰⁰⁸ W. Stölting an J. Bossard, 15.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰⁰⁹ Ebenda.

¹⁰¹⁰ W. Stölting an J. Bossard, 28.8.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Einladung zur Lesung von Josefa Berens-Totenohl (1891–1969) und Rudolf Kinau (1887–1975). Berens-Totenohl verarbeitete in ihren Gedichten und Erzählungen vor allem die „Blut-und-Boden“ Thematik, die sie auch nach 1945 propagierte. Vgl. Klee, Kulturlexikon, S. 43.

¹⁰¹¹ W. Stölting an J. Bossard, 15.11.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; Pflegestätte Bremen, 28.8.1955 an J. Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰¹² Bekannt wurde Böhme im „Dritten Reich“ vor allem durch sein Gedicht *Der Führer* (1936) sowie seinen Texten für das NS-Kampfblatt *Krakauer Zeitung*. 1940 erhielt Böhme einen Lehrstuhl an der Universität Posen. 1949

„In einer Zeit größter Not unseres Volkes, ja des Europäischen Kulturraumes, inmitten der Demontage unserer herrlichen Werke, zwischen den Trümmern zerbombter Städte, unter der Last eines grausamen Menschenleids der Vertriebenen, Enttäuschten, Hinterbliebenen rufe ich zu einer Sammlung der anständigen Menschen auf.“¹⁰¹³

Das Kulturwerk versammelte in seinen Kreisen zahlreiche ehemalige NS Künstler und Künstlerinnen sowie als rechtsextremistisch eingestufte Literaten wie etwa Natalie Beer (1903–1987), Hans Friedrich Blunck (1888–1961), Hermann Burte (1879–1960), Hans Grimm (1875–1959), Erwin Guido Kolbenheyer (1878–1962) oder Will Vesper (1882–1962).¹⁰¹⁴ Auch der völkische Schriftsteller Waldemar Bonsels (1880–1952) wurde zu Veranstaltungen eingeladen, um „mit vielen bekannten schöpferischen Geistern unserer Zeit wieder einmal zusammen sein zu können, um zugleich unserem darniederliegenden Volk die Versicherung zu geben, dass sich die Dichter trotz aller Zersplitterung der Kräfte innerhalb unseres Volkes bewusst sind“.¹⁰¹⁵ Für die Behauptung, dass der Stifterverband der deutschen Industrie unter Hermann Reusch (1896–1971) das DKEG in seiner Gründerzeit mit einer großzügigen Spende unterstützt habe, lässt sich heute indes kein empirischer Beleg finden.¹⁰¹⁶

Die Ziele des DKEG waren die „Förderung und Erhaltung deutschen Volkstums im Rahmen europäischen Kulturlebens“, die „Unterstützung und Förderung der schöpferischen Kräfte“, die sich für das erste Ziel einsetzen, und die „Erweckung der Jugend zu urteilsfähiger Persönlichkeit“.¹⁰¹⁷ Diese Ziele sollten auf unterschiedliche Weise erreicht werden: Neben dem hauseigenen Publikationsorgan *Klüter Blätter* und der Vergabe verschiedener Auszeichnungen (z. B. der mit 10.000 DM dotierte Schillerpreis) setzte der Verein auf Kulturveranstaltungen aller Art, bei denen Schriftsteller aus der rechtsextremen Szene auftraten und die im Rahmen sogenannter Pflegestätten stattfanden. Angeblich hätten Mitte der 1950er Jahre um die 30.000 Personen derartige Veranstaltungen besucht.¹⁰¹⁸

gründete er den Türmer-Verlag, in dem später die *Klüter Blätter* erschienen, die eine Auflage von ca. 3.000 Stück erzielten. Informationen des britischen Geheimdienstes zu Folge, stand er 1953 mit dem so genannten Gauleiter-Kreis um Werner Naumann (1909–1982), ehemaliger Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, in Verbindung. Vgl. Klee, Kulturlexikon, S. 63; Daniel Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG), in: Rolf Düsterberg (Hg.), Dichter für das „Dritte Reich“. Band 3: Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie, Bielefeld 2015, S. 277–306, hier S. 277.

¹⁰¹³ Gründungsurkunde des Deutschen Kulturwerkes vom 1. Mai 1950, in: Stadtarchiv München, DE-1992-KOE-DKEG-011.

¹⁰¹⁴ In der Bibliothek Bossard konnten Bücher von Kolbenheyer (Kunststätte Bossard, BJB 0176) und Vesper (Kunststätte Bossard, BJB 1192 und BJB 1288) nachgewiesen werden. Blunck, Burte und Kolbenheyer standen auf der „Gottbegnadeten-Liste“. Vgl. Klee, Kulturlexikon, S. 59 und S. 90.

¹⁰¹⁵ Präsidium des Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes an W. Bonsels, 30.07.1951, in: Monacensia Literaturarchiv, Bonsels, Waldemar München, 1951–07–30.

¹⁰¹⁶ Die Behauptung findet sich in Bernt Engelmann, Das „Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes“. „Pflegstätte“ der „Aktion W“. Fakten, Daten und ... Summen. München: Schriftenreihe der Demokratischen Aktion, 1971, S. 20. Auf die fehlenden Belege verwies Schmerdtmann, Deutsches Kulturwerk Europäische Geistes, S. 127. Mit Einvernehmen der bayerischen Landesregierung stufte das Münchner Finanzamt für Körperschaften die Veranstaltungen des DKEG als gemeinnützigen ein. Vgl. Abschrift; Anerkennungsbescheid, Betr.: Erhebung der Vergnügungssteuer, 16.4.1958, in: Stadtarchiv München, DE-1992-KOE-DKEG- 011.

¹⁰¹⁷ Schmerdtmann, Deutsches Kulturwerk Europäische Geistes, S. 180.

¹⁰¹⁸ Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 285.

Bereits 1955 existierten in der Bundesrepublik Deutschland 68 Pflegstätten, die für eine flächendeckende Verbreitung der Vereinstätigkeit sorgten. 1965 hatte das Kulturwerk 1.500 Mitglieder und verdiente deshalb nach Ansicht des Jahresberichts des Bundesministeriums des Inneren im „nicht parteigebundenen Rechtsextremismus [...] als einzige Vereinigung mit leicht steigenden Anhängerzahlen verstärkt Beachtung.“¹⁰¹⁹ Fünf Jahre später erreichte das DKEG mit 3.500 Personen seine höchste Mitgliederzahl, womit der Verein die „zahlenmäßig stärkste rechtsradikale Gruppierung nach der NPD“ darstellte.¹⁰²⁰ Der Erfolg des DKEG basierte vor allem darin, dass es sich als ein Sammelbecken völkischer Traditionen präsentierte und dabei zugleich jegliche ideologische Differenzen zwischen den verschiedenen Strömungen verleugnete.¹⁰²¹

Am 9. Mai 1955 gründete Böhmes DKEG zusammen mit dem Coburger Convent, der Deutschen Burschenschaft und der Wiking-Jugend den rechtsextremistischen Schillerbund deutscher Jugend (Schillerjugend) in Marbach.¹⁰²² Die Führer dieser Jugendorganisation wurden 1962 wegen Rädelsführerschaft in einer verfassungsfeindlichen Organisation zu Gefängnisstrafen verurteilt. Böhme bemühte sich auch um engere Kontakte zur Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NPD) unter Adolf von Thadden (1921–1996) sowie zur Führung der Christlich-Sozialen Union (CSU) unter Hans Ehard (1887–1980) und Franz Josef Strauß (1915–1988), die sich jedoch bei Einladung zu öffentlichen Anlässen meist entschuldigen ließen. Dennoch kam es punktuell zu einer Zusammenarbeit zwischen der CSU und dem DKEG, hoffte die CSU doch mit Hilfe des DKEG der NPD potenzielle Wähler wegzunehmen.¹⁰²³ Auch bei der Gründung der rechtsextremen Gruppe Aktion Widerstand war Böhme – diesmal als Privatperson und nicht in seiner DKEG-Funktion – beteiligt.¹⁰²⁴

Die Aktivitäten Böhmes verdeutlichen zum einen, dass er versuchte, sich intensiv zu vernetzen und die heterogene rechtsextreme Szene Deutschlands unter sich zu vereinen. Dabei schwebte ihm vor, dass das DKEG und seine Mitglieder eine Art Elite der rechtsradikalen Kreise in Deutschland bilden sollten. Selbst vertrat Böhme in der Nachkriegszeit eine völkische Weltanschauung, die stark von den Theorien Wilhelm Stapels beeinflusst waren. Dabei propagierte er nicht nur einen rechtsextremen Geschichtsrevanchismus, der das „Dritte Reich“ von jeglicher Schuld am Krieg freisprach, sondern er verbreitete auch Verschwörungserzählungen, nach denen die Alliierten das deutsche Volk vernichten wollten.¹⁰²⁵

¹⁰¹⁹ Zitiert nach Engelmann, Das „Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes“, S. 20.

¹⁰²⁰ Ebenda, S. 6-11; Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 285 und S. 289.

¹⁰²¹ Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 80.

¹⁰²² Die Ankündigung findet sich in Klüter Blätter. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 5, Nr. 4 (1955), S. 1.

¹⁰²³ Schmerdtmann, Deutsches Kulturwerk Europäische Geistes, S. 286-287. Zur Verbindung zur NDP vgl. Klünemann, Das Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 287-288.

¹⁰²⁴ Engelmann, Das „Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes“, S. 16-17; Hof, Geschichte des Terrorismus, S. 211.

¹⁰²⁵ Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 289 und S. 292–297. Zur „Kriegsschuldfrage“ vgl. Edmund Marhefka, Die Kriegsschuldfrage wird unhaltbar, in: Klüter Blätter. Deutsche Sammlung aus

Zum anderen zeigen Böhmes Aktivitäten aber auch, wie geschickt Böhme versuchte, die rechtsextreme, völkische Weltanschauung und den nationalsozialistischen Hintergrund vieler DKEG-Mitglieder „durch das vordergründig bürgerliche, der Kultur und Bildung verpflichtete Auftreten“¹⁰²⁶ zu verschleiern. In diesem Zusammenhang avancierte auch das Wort „Anständigkeit“ zu einem Schlüsselbegriff der Selbstinszenierung des DKEG.

Nach Böhmes Tod im Oktober 1971 verlor das DKEG immer mehr an Bedeutung. Im Oktober 1972 übernahm Karl Günther Stempel (1917–2012), Richter am Bayerischen Obersten Landgericht, das Amt des DKEG-Präsidenten, der sich sogleich einigen Herausforderungen gegenüber sah. Hierzu zählte neben der „zunehmende[n] Überalterung“ der Mitglieder vor allem auch die Frage nach dem künftigen Kurs des Kulturwerks – eine Frage, die zu unüberbrückbaren internen Spannungen führte. Auch die Beobachtung durch den Bundesverfassungsschutz, gegen die sich Stempel vergeblich versuchte zur Wehr zu setzen, führte zu einer Delegitimierung der Organisation. Zwar wurden weiterhin Veranstaltungen abgehalten, jedoch war das DKEG nicht erfolgreich, was das Anwerben jüngerer Mitglieder betraf. 1996 löste sich das DKEG selbst auf.¹⁰²⁷

Zwischen Jutta Bossard und dem Kulturwerk entwickelte sich seit der ersten Kontaktaufnahme im Jahr 1955 vor allem auf zwei Ebenen ein Austausch. Zum einen kam es zu einem persönlichen Briefwechsel zwischen Jutta Bossard und Herbert Böhme.¹⁰²⁸ Die Korrespondenz, die im Nachlass Bossard für die Jahre 1957 und 1958 überliefert ist, drehte sich vor allem um drei Themen. Erstens informierte Böhme Jutta Bossard über die Arbeit des Kulturwerks, indem er ihr Ausgaben der *Klüter Blätter* – für ein halbes Jahr kostenlos – zuschickte. Auch sandte er ihr eigene Bücher mit persönlicher Widmung sowie das Buch *Durchbruch zu neuer Mitte* des ehemaligen NS-Kulturfunktionärs Hans Wilhelm Hagen (1907–1969).¹⁰²⁹ „Ich glaube,“ so schrieb Böhme, dass es [(das Buch *Durchbruch zu neuer Mitte* – A.d.V.)] Sie besonders interessieren wird.“¹⁰³⁰ Jutta Bossard bedankte sich bei Böhme über die Zusendung der

europäischem Geiste 12, Nr. 5 (1962), S. 26-28; sowie die Verteidigung des geschichtsrevanchistischen US-Historikers David L. Hoggan (1923–1988) in *Klüter Blätter*. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 14, Nr. 4 (1964), *passim*.

¹⁰²⁶ Klünemann, *Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes*, S. 294.

¹⁰²⁷ Vgl. ebenda, S. 298-299; Schmerdtmann, *Deutsches Kulturwerk Europäische Geistes*, S. 363.

¹⁰²⁸ Böhme besuchte am 1. April 1957 zusammen mit Gevers die Kunststätte. Vgl. hierzu A. Gevers an J. Bossard, Lüneburg, 8.4.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240; Taschenkalender 1957, Eintrag am 1. April 1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 277. In diesem Taschenkalender ist auch Böhme im Anschriftenverzeichnis aufgeführt. Auch kündigte Böhme im Februar 1958 seinen Besuch an. Ob dieser zustande kam, konnte in den gesichteten Dokumenten nicht eindeutig nachgewiesen werden. Vgl. H. Böhme an J. Bossard, 4.2.1958, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240.

¹⁰²⁹ Im Bibliotheksbestand Bossard finden sich drei Bücher von Herbert Böhme: *Anruf und Gesang. Gedichte*, München 1957 (*Kunststätte Bossard*, BJB 1166); *Ein gewonnenes Leben. Novelle*, München 1954 (*Kunststätte Bossard*, BJB 1205) und *Die steinerne Woge. Erzählung*, München 1952 (*Kunststätte Bossard*, BJB 1204).

¹⁰³⁰ H. Böhme an J. Bossard, 27.5.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240. Hagen war unter anderem bei der Niederschlagung des 20. Juli 1944 beteiligt.

Klüter Blätter, in denen „sie die gemeinsame wertvolle Arbeit des Kulturkreises zusammentragen.“¹⁰³¹ Im Bibliotheksbestand konnte Hagens Buch nicht gefunden werden. Von den *Klüter Blätter* waren lediglich Auszüge des Weihnachtsbogens 1957 aufzufinden.¹⁰³²

Auch lud Böhme Jutta Bossard zu den Gemeinschaftstagen des Deutschen Kulturwerks europäischen Geistes in München im April 1957 ein. Jedoch lehnte sie dieses Angebot genauso ab wie dem DKEG beizutreten oder die *Klüter Blätter* zu abonnieren. Glaubt man ihrem handschriftlichen Vermerk auf dem Programmheft der Gemeinschaftstage, so geschah dies vor allem aus Zeitgründen.¹⁰³³ Böhme hatte Verständnis für ihre Entscheidung und zeigte sich zugleich erfreut, „dass wir vom Kulturwerk immer gerne bei Ihnen zu Gast sein dürfen“.¹⁰³⁴

Zweitens wollte Böhme ein von Jutta Bossard gestaltetes Buntglasfenster für seine Privatwohnung erwerben. Die Ausführung einer entsprechenden Skizze für die Gestaltung des Fensters verzögerte sich offenbar, so dass Mitte August 1957 Böhme um deren Zustellung bis spätestens 10. Oktober bat, damit das Fenster noch rechtzeitig zur Feier seines 50. Geburtstages gearbeitet und eingesetzt werden könnte.¹⁰³⁵ Jutta Bossard lieferte die erwünschten Skizzen rechtzeitig und erhielt für Ihre Arbeit von Böhme 80 DM.¹⁰³⁶

Und drittens bot Böhme an, die Kunst Johann Bossards über die *Klüter Blätter* einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Er hoffe, so schrieb er Jutta Bossard im Juli 1957, dass sie ihm helfe „das Werk ihres Mannes bekannt zu machen“.¹⁰³⁷ Sein Angebot an Jutta Bossard, selbst über ihren Ehemann und seine Kunst in der Zeitschrift zu schreiben, lehnte sie aber ab, da dies keine „leichte“ Sache sei.¹⁰³⁸ Jedoch einigte man sich darauf, eines von Bossards Bildern in den *Klüter Blättern* zu veröffentlichen.¹⁰³⁹ Die Wahl fiel zur Freude Jutta Bossards auf das grafische Blatt *Lichter Genius* (1920/21, aus dem Zyklus „Das Jahr“), das sie Böhme kostenlos zur Verfügung stellte.¹⁰⁴⁰ Die Grafik *Lichter Genius* wurde

¹⁰³¹ J. Bossard an H. Böhme, 16.8.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; J. Bossard an H. Böhme, 2.4.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰³² *Klüter Blätter*. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 7 (Weihnachtsbogen 1957), Kunstbeilage. Diese Ausgabe ist noch nicht inventarisiert.

¹⁰³³ Programm Deutsches Kulturwerk europäischen Geistes Gemeinschaftstage München vom 5. bis 7. April 1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240, Blatt 80; J. Bossard an H. Böhme, 2.4.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰³⁴ H. Böhme an J. Bossard, 27.5.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰³⁵ H. Böhme an J. Bossard, 13.8.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Vgl. ebenso H. Böhme an J. Bossard, 26.4.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰³⁶ Vgl. H. Böhme an J. Bossard, 22.1.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; J. Bossard an H. Böhme, 2.4.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰³⁷ H. Böhme an J. Bossard, 18.7.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰³⁸ J. Bossard an H. Böhme, 16.8.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰³⁹ H. Böhme an J. Bossard, 26.4.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰⁴⁰ *Klüter Blätter*. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 7 (Weihnachtsbogen 1957), Kunstbeilage. Vgl. H. Böhme an J. Bossard, 27.5.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240; J. Bossard an H. Böhme, 16.8.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Zur Grafik vgl. <http://werkverzeichnis.bossard.de/heron-art/lichter-genius/> [20.12.2023].

schließlich in der Weihnachtsmappe der *Klüter Blätter* 1957 als Kunstblatt abgedruckt. Auch wenn der Titel des Werkes nicht genannt wurde, so fanden sich in der gleichen Ausgabe auch Auszüge aus Bossards Werbeschrift aus dem Jahr 1925.¹⁰⁴¹ Als ergänzende Erklärung wurde folgender Text beige-fügt:

„Diese Worte von Professor Bossard mögen uns begleiten, wenn wir das von ihm gestaltete Kunstblatt, das wir unserem ‚Weihnachtsbogen 1957‘ beilegen, betrachten, es wurde uns freundlicherweise von Frau Professor Bossard aus dem an seinen Werken reichen Kunsttempel in der Lüneburger Heide zur Verfügung gestellt.“¹⁰⁴²

Zum anderen diente die Kunststätte und insbesondere der Kunsttempel als Ort für jährlich stattfindende Sonnenwendfeiern der nordischen Pflegstätten des Kulturwerks. Erstmals belegt ist eine solche Feier aus dem Sommer 1957. Am 1. April 1957 besuchte der Leiter der Pflegstätte Lüneburg, Albert H. Gevers (1895–1971) zusammen mit Böhme, die Kunststätte und brachte daraufhin erstmals die Möglichkeit der Sonnenwendfeiern ins Gespräch. Dabei zeigte er sich erschüttert, dass nur wenige Personen von Bossards Kunst Kenntnis hatten. Er wolle dies, so schrieb er Jutta Bossard, auch mit Hilfe anderer Pflegstätten ändern.¹⁰⁴³ Nach der Sonnenwendfeier, die am 22. Juni stattfand und zusammen mit der Pflegstätte Hamburg unter Leitung von Käthe Ahrens organisiert worden war, bedankte sich Gevers im Namen aller Mitglieder herzlichst. „Es wäre schön,“ so schrieb er weiter, „wenn die Kunststätte für uns, Kulturfreunde, eine ständige Begegnungsstätte werden könnte und ich nehme an, dass sie das auch werden wird.“¹⁰⁴⁴

Auch im Jahr 1958 fand eine Sonnenwendfeier statt, zu der alle Mitglieder der nordischen Pflegstätten – Lüneburg, Bremen, Hamburg, Kiel und Hannover – eingeladen wurden und die erneut Gevers und Ahrens organisierten.¹⁰⁴⁵ „Wie im vergangenen Jahr“, so hieß es in der Einladung, wolle der DKEG „in Ernst und Würde die Sommersonnenwende“ feiern.¹⁰⁴⁶ Die Feier fand am 21. Juni 1958 statt und die

¹⁰⁴¹ Der Auszug beginnt mit dem Satz „Der Einheit von Kunst und Leben“ und geht bis zum Satz „Die Fron des Herakles ist unser los“. Die nächsten Abschnitte sind ausgelassen. Es folgen dann die Stellen von „Kunst und Religion müssen“ bis zu „vergeistigte Tat“. Der Rest des Textes ist nicht abgedruckt. Vgl. *Klüter Blätter. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste* 7 (Weihnachtsbogen 1957), S. 25-26.

¹⁰⁴² *Klüter Blätter. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste* 7 (Weihnachtsbogen 1957), S. 26.

¹⁰⁴³ A. Gevers an J. Bossard, 8.4.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240. Im Gästebuch verewigte sich Gevers mit „A. H. Gevers. Lüneburg STRASSE 2, Pflegstättenleiter des D.K.E.G.“ Vgl. A. Gevers, Eintrag am 1.4.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 219, Bd. 3.

¹⁰⁴⁴ *Kulturwerk Pflegstätte Lüneburg*, 25.6.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240. Zur Vorbereitung zusammen mit der Pflegstätte Hamburg vgl. A. Gevers an J. Bossard, 5.6.1957, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 240.

¹⁰⁴⁵ A. Gevers an J. Bossard, 28.4.1958, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 202. Gespräch zwischen O. Fok und L. Lodders, 11.5.1999, in: *Kunststätte Bossard*, BOS-041. Die Sonnenwendfeier, so Liselotte Lodders, sei sehr beeindruckend gewesen. Die Teilnehmer seien zwischen 30 und 40 Jahre gewesen und kunstinteressiert und aus gehobener Schicht. Nach ihren Aussagen wurde sie von Bernecke und der Grafikerin Lerbs-Bernecke (1902–1968) auf die Veranstaltung aufmerksam gemacht. Lerbs-Bernecke floh am Ende des Zweiten Weltkriegs aus Ostpreußen nach Lüneburg. Ihre Fluchterfahrungen verarbeitete sie in zahlreichen Lithografien. Ob sie Mitglied des DKEG war beziehungsweise in welchem Verhältnis sie zum DKEG stand, konnte nicht geklärt werden.

¹⁰⁴⁶ *Pflegstätte Lüneburg*, Einladung, Juni 1958, in: *Kunststätte Bossard*, AJB 202.

so genannte Feuerrede sprach der Dichter Siegfried Bokelmann (1919–2008).¹⁰⁴⁷ Die Pflegstätten baten Jutta Bossard, die Sonnenwendfeiern unter Freunden und vor allem Jugendlichen bekannt zu machen. Die Absicht war offensichtlich: Die Feiern sollten als Multiplikatoren der Weltanschauung der DKEG dienen und neue – vor allem jüngere – Mitglieder für die DKEG gewinnen. Jutta Bossard lehnte dies aber unter Verweis auf Zeitknappheit ab.¹⁰⁴⁸

In den *Klüter Blättern* der Jahre 1955 bis 1965 konnten keine Hinweise auf die Sonnenwendfeiern oder auf andere Veranstaltungen des DKEG an der Kunststätte gefunden werden.¹⁰⁴⁹ Einzig der Besuch von Gevers im April 1957 wurde im Zusammenhang mit den DKEG-Gästetagen in Lüneburg kurz erwähnt. So sei Gevers für seine vorzügliche Arbeit und Organisation „anlässlich einer Fahrt zum Kunsttempel von Prof. Bossart [sic!]“¹⁰⁵⁰ gedankt worden.¹⁰⁵¹

Die letzte Sonnenwendfeier an der Kunststätte Bossard fand nach jetzigem Kenntnisstand im Jahr 1959 statt.¹⁰⁵² Jutta Bossard hatte sich offenbar danach entschlossen, das Areal der Kunststätte dem DKEG für derartige Veranstaltungen nicht mehr zur Verfügung zu stellen. Im Februar 1960 drückte die DKEG-Pflegstätte Lüneburg ihre „Enttäuschung“ über diese Entscheidung aus, erklärte aber auch, „dass Ihre Sicht die Richtige ist, und wir werden uns nun für unsere Sommersonnenwendefeier anderswo orientieren müssen“.¹⁰⁵³ Zugleich hoffte die Pflegstätte „nicht im Rahmen des Dt. Kulturwerks“ ein Konzert im Kunsttempel veranstalten zu können. Denn es sei bereits zwei jungen Musikern – dem Cembalisten Nikolaus Hentschel und dem Konzertpianisten Hans-Georg Homuth – versprochen worden, im Kunsttempel zu spielen. Ein Hinweis darauf, ob ein solches Konzert jemals stattgefunden hat, konnte in den durchgesehenen Archivalien und Dokumenten nicht gefunden werden.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁷ Ebenda.

¹⁰⁴⁸ Vgl. die handschriftlichen Bemerkungen auf A. Gevers an J. Bossard, 5.6.1957, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹⁰⁴⁹ Neben den Sonnenwendfeiern gedachten die nordischen Pflegstätten, insbesondere Lüneburg und Hamburg, auch klassische Konzertabende des Kulturwerks im Kunsttempel zu veranstalten. Vgl. K. Ahrens an J. Bossard, Hamburg, 28.8.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Ob diese stattgefunden haben, konnte in den gesichteten Quellen indes nicht nachgewiesen werden.

¹⁰⁵⁰ Das Deutsche Kulturwerk. Mitteilungen für das DKEG e.V. 2, 7. Jahrgang, 1957, in *Klüter Blätter* 7 (Mai/Juni 1957), S. 52-53.

¹⁰⁵¹ Gevers informierte Jutta Bossard über den Gästetag im März 1958. Er habe allen Anwesenden die Kraft geschenkt habe, „begeistert weiterzuschreiten auf dem Wege zur Gesundung Deutschlands und Europas“. Vgl. A. H. Gevers an J. Bossard, 28.4.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Der erste Gästetag des DKEG fand auf Burg Ludwigstein im August 1954 statt. Vgl. Engelmann, *Das „Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes“*, S. 6.

¹⁰⁵² So wäre auch eine handschriftliche Notiz Jutta Bossards zu interpretieren, in der es hieß, dass für drei Jahre die „Lüneburger Kulturtag um Gevers“ bei Bossard waren. Vgl. Jutta Bossard, Handschriftliche Notiz, in: Kunststätte Bossard, AJB 146. Ab 1963 fanden DKEG-Sonnenwendfeiern bei den Externsteinen statt. Vgl. *Klüter Blätter*. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 13, Nr. 8/9 (1963), S. 62.

¹⁰⁵³ Pflegstätte Lüneburg an J. Bossard, 27.2.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Die zweite Seite des Briefes ist leider verschollen.

¹⁰⁵⁴ Ebenda. Gleichzeitig lud die Pflegstätte Jutta Bossard zur Aufführung von Böhmes Stück „Das Herz der Katharina Jeschowa“ ein. Ob sie diese Einladung annahm, ist nicht überliefert.

Jutta Bossards Kontakte zum DKEG in den 1950er Jahren werfen vor allem zwei Fragen auf: Erstens, weshalb ließ sie sich überhaupt mit der rechtsextremen Gruppe ein, deren Vorsitzender Herbert Böhme ein bekannter NS-Schriftsteller war? Und zweitens, weshalb wollte sie nicht mehr, dass die Sonnenwendfeiern auf ihrem Gelände stattfanden? In den gesichteten Quellen können nur einige wenige Indizien gefunden werden, die jedoch eine abschließende Beantwortung dieser Fragen nicht zufriedenstellend zulassen. In einem Brief an Theo Offergeld vom März 1958 findet sich zumindest der Hinweis, dass Jutta Bossard die ideologische Ausrichtung des DKEG nicht gänzlich unbekannt war. „Mitte März“, so schrieb sie, „ist das ‚deutsche Kulturwerk‘ (Klüterblätter) bei uns. Es sammeln sich darin offenbar viele Deutsche. Hoffentlich lassen sie sich nicht wieder in ‚Etwas‘ verstricken.“¹⁰⁵⁵ Jegliche Anflüge von Bedenken schien Jutta Bossard aber zu diesem Zeitpunkt zur Seite zu wischen. Es überwog die Hoffnung und das Versprechen, dass ihr Kontakt zum DKEG zu einer möglichen Verbreitung der Kunst Bossards führen könnte als ganz Deutschland sich in einer Picasso-Euphorie befand – und gekonnt spielten auch die Angehörigen des DKEG mit ihren Angeboten und Versprechen auf dieser Klaviatur. Auch gab es ideologische Überschneidungen zwischen Jutta Bossard und Mitgliedern des DKEG. Es verband sie ein völkisch-konservatives Kulturverständnis, ein Kulturpessimismus, eine Reserviertheit gegen die demokratische Verfasstheit der neuen Bundesrepublik sowie die Hoffnung, durch Kunst und Kultur zu einer „Gesundung Deutschlands und Europas“¹⁰⁵⁶ beizutragen. So sollten vor allem auch die Kunstpreise des DKEG ein „Gegengewicht zu all den fragwürdigen Auszeichnungen sein, mit denen man heutzutage hochzuloben versucht, was nur zu oft mit echter verantwortungsvoll gestalteter Kunst nichts mehr zu tun hat.“¹⁰⁵⁷ Ferner darf nicht unterschlagen werden, dass das DKEG sich vor allem in den 1950er Jahren geschickt als eine bürgerlich-konservative Kulturgemeinschaft präsentierte und jeglichen politischen Aktivitäten öffentlich abschwor. Auch dieses öffentliche Bild des DKEG mag Jutta Bossard letztlich überzeugt haben, dem DKEG den Kunsttempel für einige Jahre als Ort für die Sonnenwendfeiern zur Verfügung zu stellen.

Welches Ereignis ihren Gesinnungswandel 1959/1960 auslöste, der zum Ende der DKEG-Sonnenwendfeiern auf dem Areal der Kunststätte führte, konnten im schriftlichen Nachlass Bossards nicht eindeutig

Der 22-jähriger Pianist Hans Georg Homuth trat offenbar bei den Gästetagen in Lüneburg im Jahr 1960 das erste Mal auf. Vgl. Das Deutsche Kulturwerk. Mitteilungen für das DKEG e.V. 2, 10. Jahrgang, 1960, in: Klüter Blätter. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste 10 (Mai/Juni 1960), S. 53. Er war auch noch in 1970er Jahren als Konzertpianist und Klavierlehrer tätig. Vgl. u. a. <https://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/775084921-55/242/> [29.12.2023].

¹⁰⁵⁵ J. Bossard an T. Offergeld, 10.3.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 239. In seinem Antwortschreiben vom 26. März 1958 geht Offergeld nicht auf das DKEG ein. Vgl. T. Offergeld an J. Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 239. In den Gästebüchern findet sich kein Hinweis auf einen solchen Besuch. Der Taschenkalender des Jahres 1958 war nicht auffindbar. Bei dem Besuch könnte es sich jedoch um den Besuch Böhmers handeln, den dieser im Februar 1958 ankündigte.

¹⁰⁵⁶ Vgl. A. H. Gevers an J. Bossard, 28.4.1958, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰⁵⁷ Zitiert nach Klünemann, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes, S. 285 aus dem Bundesverfassungsschutz Bericht.

geklärt werden. Im unsortierten Bestand des DKEG im Stadtarchiv München fand sich zumindest ein Hinweis darauf, dass zu dieser Zeit das bieder-konservative Bild des DKEG gerade in der norddeutschen Öffentlichkeit Risse bekam. Am 28. Juni 1959 warf die Regierungspräsidentin Hannovers und SPD-Politikerin Dorothea „Theanolte“ Bähnisch (1899–1973) dem DKEG vor, dass deren Veranstaltungen „Dichterlesungen mit ausnahmslos ehemaligen NS-Dichtern“ seien und einzig der „Bewahrung und Förderung nationalsozialistischen Kulturgutes“ dienen würden. Deshalb würden diese Veranstaltungen „im scharfen Gegensatz zur rechtsstaatlichen demokratischen Grundordnung der Bundesrepublik Deutschland“ stehen und „die innere Sicherheit der Bundesrepublik oder eines deutschen Landes gefährden“. Herbert Böhme wertete diese Aussagen als politische Diffamierung und richtete eine Dienstaufsichtsbeschwerde an das Land Niedersachsen.¹⁰⁵⁸ Ebenso drohte er im Mai 1960 mit einer Verleumdungsklage gegen Bähnisch. Womöglich gelangte Jutta Bossard aufgrund dieses öffentlich ausgetragenen Eklats zu der Überzeugung, dass sich das DKEG „in ‚Etwas‘ verstrickte“ und sie auf Distanz zum Kulturwerk gehen wollte, um Schaden von der Kunststätte abzuwenden. Ob sie jedoch von dieser Auseinandersetzung Kenntnis hatte, konnte in den vorliegenden Akten nicht eindeutig geklärt werden.

Mit dem Ende der Sonnenwendfeiern brach der Kontakt zu Mitgliedern des DKEG nicht ab. Jedoch ist der im Archiv Bossard überlieferte Briefverkehr äußerst lückenhaft und gewährt nur schlaglichtartige Einblicke in diese Beziehungen. Er legt aber den Verdacht nahe, dass Jutta Bossard in den frühen 1960er Jahren Teil eines rechtsgesinnten, völkischen Netzwerks von Künstler und Künstlerinnen war, die teils eine NS-Vergangenheit besaßen. So freute sich Gevers um 1959/1960 von „Herzen, dass unsere freundschaftliche Verbindung aufrecht erhalten bleibt“.¹⁰⁵⁹ Zudem besuchte er auch nach der Sonnenwendfeier 1959 die Kunststätte und nutzte offenbar die Örtlichkeiten für kleinere Veranstaltungen und Vorträge, die teils auch ein musikalisches Rahmenprogramm aufwiesen.¹⁰⁶⁰ Zudem fragte Gevers bei Jutta Bossard an, ob sie im Rahmen der DKEG-Gästetage im Lüneburger Kurhaus im Jahr 1964 über die Kunst ihres Ehemannes sprechen wolle. Die eingesehenen Dokumente lassen derzeit nur schemenhaft Jutta Bossards Reaktion erkennen. So gab es nur einen Hinweis, dass sie in diesem Jahr einen Vortrag im Kurhaus in Lüneburg – dem Veranstaltungsort für die DKEG-Gästetage – hielt.¹⁰⁶¹ Über eine Teilnahme Jutta Bossards an einer „großen“ Veranstaltung, die Gevers in Buchholz 1964 organisieren wollte, ist indes nichts Näheres bekannt.¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁸ H. Böhme an niedersächsischen Innenminister Bennemann, 18.5.1960, in: Stadtarchiv München, DE-1992-KOE-DKEG- 014.

¹⁰⁵⁹ Leider ist dieser Brief nicht datiert, aber aufgrund des im Bestand sich befindlichen nachfolgenden Briefs (vgl. A. Gevers an J. Bossard, 24.8.1959, in: Kunststätte Bossards AJB 202) und des Inhalts dürfte er womöglich eine Reaktion auf Jutta Bossards Absage gewesen sein, in Zukunft Sonnenwendfeiern zuzulassen.

¹⁰⁶⁰ A. Gevers an J. Bossard, 24.8.1959, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰⁶¹ Jutta Bossard, Handschriftliche Notiz, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. In den Klüter Blättern. Deutsche Sammlung aus europäischem Geiste konnte für die Jahre 1960 bis 1965 jedoch kein Hinweis auf derartige Vorträge gefunden werden. Jedoch waren Berichte über die Lüneburger Gästetage auch rar gesät.

¹⁰⁶² A. Gevers an J. Bossard, 10.2.1964, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

Der Kontakt zu Gevers hielt bis zu seinem Tod 1971 an. Kurz vor oder nach seinem Tod fertigte Jutta Bossard eine Bronzestatue von Gevers an (Fotografie des Gipsentwurfs in FJB 386). Der eigentliche Auftraggeber konnte noch nicht ermittelt werden. 1972 wandte sich die Witwe Janna Gevers – ebenfalls DKEG-Mitglied – an Jutta Bossard. Sie wollte den letzten Wunsch ihres Mannes erfüllen und einige seiner Gedichte und Erzählungen veröffentlichen. Sie fragte deshalb bei Jutta Bossard an, ob sie dem geplanten Band (*Mutter Ordnung*) ein Bild der Gevers-Büste beifügen dürfe.¹⁰⁶³ Jutta Bossard gab ihre Zustimmung, das Bild mit ihrem Namen abdrucken zu lassen. Das Buch, das in kleiner Auflage im Türmer-Verlag – dem Hausverlag des DKEG – erschien, ist in der Bibliothek der Kunststätte vorhanden.¹⁰⁶⁴

Gevers war aber nicht das einzige DKEG-Mitglied, mit dem Jutta Bossard in den frühen 1960er Jahren in Kontakt stand. So sind einige wenige Briefe von Werner Schriefer (1910–1981) überliefert, Ehrenmitglied des DKEG und ehemaliger Schüler an der Hamburger Kunsthochschule. Schriefer informierte Jutta Bossard nicht nur über seine persönlichen Kontakte zum völkischen Schriftsteller und DKEG-Mitglied Will Vesper¹⁰⁶⁵ und dem Unternehmer Alfred Toepfer (1894–1993)¹⁰⁶⁶, sondern lud sie auch zu Lesungen des völkischen Arbeitskreises für deutsche Dichtung¹⁰⁶⁷ im Hans-Breuer-Haus in Itzehoe oder zu Veranstaltungen im Höger-Haus ein, die von der Fritz-Höger-Gesellschaft organisiert wurden.¹⁰⁶⁸ Denn es sei „ein Trost der Seele, in unserer dürftigen Zeit, noch solche Männer höchst segensreich für die wahrhaften Werte des Lebens wirken zu sehen.“¹⁰⁶⁹ Einige dieser Einladungen nahm Jutta Bossard auch persönlich an.¹⁰⁷⁰ Ferner riet Schriefer Jutta Bossard dazu, für die Kunststätte Bossard eine Gesellschaft nach dem Muster der Fritz-Höger-Gesellschaft zu gründen. Denn durch diese Gesellschaft, so erklärte er, verbleibe das Wohn- und Nutzungsrecht auf Lebenszeiten bei Gertrude-Ilse Tilsen

¹⁰⁶³ J. Gevers an J. Bossard, 9.5.1972, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

¹⁰⁶⁴ Albert Gevers, *Mutter Ordnung*, München 1972 (Kunststätte Bossard, BJB 1537).

¹⁰⁶⁵ In der Bibliothek der Kunststätte Bossard befindet sich das Buch *Zauber der Heide. Spaziergang durch den Naturschutzpark von Walter Petersen und Will Vesper*. Darin befindet sich eine persönliche Widmung Vespers an Jutta Bossard aus dem Jahr 1961 (vgl. Kunststätte Bossard, BJB 1362).

¹⁰⁶⁶ Eine Historikerkommission kam im Jahr 2000 zu dem Schluss, dass Toepfer nicht nur gezielt rechtsextreme und völkische Kulturorganisationen nach dem Zweiten Weltkrieg förderte, sondern auch NS-Kriegsverbrecher in seinem Unternehmen beschäftigte. Zu Toepfer vgl. Richard Evans, *The Third Reich in History and Memory*, Oxford 2015, 206–235; Fragen an die Geschichte, <https://www.toepfer-stiftung.de/de/wer-wir-sind/fragen-an-die-geschichte> [21.3.2024].

¹⁰⁶⁷ Der Arbeitskreis für deutsche Dichtung wurde 1956 vom Schriftsteller Walther Jantzen (1904–1964) gegründet. Jantzen, Mitglied der bündischen Jugendbewegung und NS-Schulreformer, schuf mit dem Arbeitskreis eine Plattform für völkische Literaten und Dichter, die einem Antimodernismus und Geschichtsrevanchismus anhängen.

¹⁰⁶⁸ W. Schriefer an J. Bossard, 30.10.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Schriefer bat in diesem Schreiben Jutta Bossard auch darum, für sein Buch *Keine Stätte zu betten das Haupt* Werbung zu machen. Ob Jutta Bossard dieser Bitte nachkam, konnte nicht eruiert werden. Das Buch befindet sich im Bestand der Kunststätte Bossard unter der Inventarnummer BJB 1818.

¹⁰⁶⁹ W. Schriefer an J. Bossard, 30.10.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰⁷⁰ W. Schriefer an J. Bossard, 8.8.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Schriefer bat in diesem Schreiben Jutta Bossard auch darum, für sein Buch *Keine Stätte zu betten das Haupt* (1962) Werbung zu machen. Ob Jutta Bossard dieser Bitte nachkam, konnte nicht eruiert werden. Das Buch befindet sich im Bestand der Kunststätte Bossard unter der Inventarnummer BJB 1818.

Höger. Mit der Witwe Högers, einem Ehrenmitglied des DKEG, war Jutta Bossard ebenfalls bekannt.¹⁰⁷¹ Inwieweit diese Kontakte Jutta Bossards Zukunftspläne für die Kunststätte Bossard beeinflussten konnte jedoch genauso wenig in den durchgesehenen Archivalien geklärt werden wie auch die Frage, wie lange der Kontakt zu den völkischen Kreisen des DKEG, des Arbeitskreises für deutsche Dichtung und der Fritz-Höger-Gesellschaft bestanden. Eine Antwort auf diese Fragen muss zukünftigen Forschungen vorbehalten bleiben.

4. Die Konstruktion der Künstlerpersönlichkeit Johann Bossard

Wie aufgezeigt wurde, versuchte Jutta Bossard nach dem Tod ihres Mannes dessen Kunst einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. Dabei lassen sich drei Aspekte festhalten: Erstens legte sie einen unermesslichen Einsatz und ein großes Engagement an den Tag, das Lebenswerk ihres Mannes zu erhalten und zu fördern. Zweitens hatte sie vor allem in den 1950er und frühen 1960er Jahren keine Bedenken mit – ihrem eigenen Weltbild durchaus nahestehenden – völkischen Kreisen in Verbindung zu treten, sofern es dazu diente, die Bekanntheit Bossards zu steigern. Und drittens wird aus ihren Briefen und Notizen eine Verbitterung und Feindschaft gegenüber der offiziellen deutschen Kunst- und Kulturszene deutlich, die ihrer Meinung nach alle Register zog, um die Kunst Bossards totzuschweigen. Immer wieder kontrastierte sie in ihren Aufzeichnungen die positive Resonanz, die Bossards Kunst bei den Besuchern der Kunststätte erzeugte, mit der Ablehnung seitens der deutschen „Fachrichter“. Die Verantwortlichen, so schrieb sie, haben offenbar ein Brett vor dem Kopf.¹⁰⁷² Dieses spannungsreiche Verhältnis zu einflussreichen Kreisen der deutschen Kunst und Kulturszene wirkte sich auch nachhaltig auf die wissenschaftliche Aufarbeitung von Bossards Leben und Werk aus und auf die Frage, wie dieses in der Nachkriegszeit wahrgenommen wurde. Deshalb soll im Folgenden noch genauer auf diese Punkte sowie auf Jutta Bossards Bemühungen eingegangen werden, das Bild ihres verstorbenen Mannes und die Erinnerung an ihn zu prägen.

Von Anbeginn war es für Jutta Bossard unverständlich, weshalb die Kunst ihres Mannes nicht die ihrer Ansicht nach gebührende Anerkennung fand. In ihren oftmals in der Rückschau geäußerten Erklärungsversuchen führte sie dies vor allem auf persönliche, niederträchtige Motive der Verantwortlichen zurück. Eine kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kunststilen, Geschmäckern und der sich wandelnden Kunstszene sucht man zumeist vergebens. So sprach sie von einem „fast tödlichen Hass“¹⁰⁷³, dem Bossard ausgesetzt gewesen sei. Er sei zu einem Freiwild an Verleumdung und

¹⁰⁷¹ W. Schriefer an J. Bossard, 28.12.1960, in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹⁰⁷² Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140; Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111.

¹⁰⁷³ Geschichte von Bossard und der Kunststätte von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

Verfolgung geworden.¹⁰⁷⁴ Noch im Jahr 1984 sprach sie von „Neidhammelei“ der deutschen und Schweizer Kunstszene.¹⁰⁷⁵ Die Kritik an Bossard kontrastiert sie mit der Feststellung, dass ihr Mann gegenüber allen Künstlern immer tolerant gewesen sei.¹⁰⁷⁶ Die gerade für das Vorgutachten gesichteten Dokumente legen indes einen anderen Schluss nahe: Bossard kritisierte Kollegen, die er für nicht qualifiziert hielt, in einem teils bissigen Ton.¹⁰⁷⁷

Jutta Bossards missionarischer Eifer, ihrem Ehemann die gebührende Anerkennung zu verschaffen, ja zu erstreiten, zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Leben, prägte ihr Weltbild und ihr Handeln: Er erklärt erstens ihre Kontakte in das völkische Milieu der Nachkriegszeit – das DKEG und die Fritz-Höger-Gesellschaft sind mit Sicherheit die besten Beispiele hierfür. Ferner verklärte sie die eigene Vergangenheit reflexartig in teils grotesker Art und stufte jegliche Kritik als gezielte und böswillige Verleumdungs- und Rufmordkampagne ein. Dies mündete teils in politischen Verschwörungserzählungen und gipfelte in ihren Hitler-Picasso-Vergleichen, wie sie uns in ihren Notizen und Gedichten vorliegen. Besonders die Tatsache, dass die von ihr so ersehnte Bossard-Ausstellung in Hamburg 1955 innerhalb der deutschen Kunstszene nur wenig rezipiert wurde, gepaart mit persönlichen Schicksalsschlägen, vergrößerte ihre Verbitterung zusehends. Noch Ende der 1960er Jahre machte sie ihrer Enttäuschung hierüber Luft und bezeichnete die Deutschen als ein Volk williger Mitläufer: „Die lieben deutschen Landsleute haben ein ziemliches Brett vor dem Kopf, das zeigt die ‚Studentenrevolte‘ 1968. Mitläufer an allen Ecken und Hilflosigkeit andererseits.“¹⁰⁷⁸

Jutta Bossards Verbitterung gegenüber der offiziellen Ausstellungspolitik verstärkte auch ihr Misstrauen gegenüber Kunstwissenschaftlern und Kunstwissenschaftlerinnen.¹⁰⁷⁹ Stets fühlte sie sich bemüßigt, kritische Worte über ihren Ehemann richtigzustellen beziehungsweise ihn und seine Kunst zu verteidigen. So kontaktierte sie den ehemaligen Direktor der Hochschule für bildende Künste Hamburg Gustav Hassenpflug bezüglich seines Buches *Geschichte der Landeskunstschule Hamburg* (1956). Da im Nachlass Bossards nur Hassenpflugs Antwortbrief überliefert ist, in dem er ihr versicherte, alle üblichen Vorsichts- und Kontrollmaßnahmen unternommen zu haben, um keine Fehler in seinem Buch zu haben, sind ihre genauen Kritikpunkte leider nicht auszumachen. Womöglich kritisierte sie – und dies zu Recht –, dass in dem Buch Johann Bossards Dienstjahre sowie sein Name falsch angegeben wurden.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁴ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

¹⁰⁷⁵ J. Bossard an K. Lucke, Jesteburg, 24.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Vgl. ebenso Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140; Kladder von Jutta Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 111.

¹⁰⁷⁶ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte von Bossard, in: Kunststätte Bossard, AJB 114, S. 32.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Hof, Vorgutachten, S. 51 und S. 64.

¹⁰⁷⁸ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

¹⁰⁷⁹ Jutta Bossard, Manuskript zur Lebensgeschichte, in: Kunststätte Bossard, AJB 113, S. 16.

¹⁰⁸⁰ G. Hassenpflug an J. Bossard, 18.9.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 202. Zu den Fehlern vgl. Gustav Hassenpflug, *Geschichte der Kunstschule in Hamburg*, Hamburg 1956, S. 25. Auch bei Arthur Illies wurde fälschlicherweise das Jahr 1931 als Ende seiner Anstellung genannt (S. 27).

Jutta Bossard wollte nichts dem Zufall überlassen, wenn es darum ging, das Bild des Künstlers Johann Bossard zu prägen. Aufgrund ihres gespannten Verhältnisses zur Kunstwissenschaft gewährte sie deshalb in den 1950er bis 1970er Jahren Personen Zugang zum Nachlass und zu den Werken Bossards, die sich wegen ihrer Begeisterung für Bossards Kunst in ihren Augen qualifizierten. Dies fing mit Emil Hegg an und reichte über Manfred Keller zu Ferenc Orsós. Mit Jutta Bossards Hilfe versuchten sie ein erstes Werkverzeichnis des Schaffens Bossards zu erstellen beziehungsweise seine Kunst und Weltanschauung einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. Kritische Worte waren von diesen Personen nicht zu erwarten, folgten sie doch vielfach den Interpretationen Jutta Bossards und teilten ihre Ansichten. Jedoch besaßen diese Personen entweder keinen kunstwissenschaftlichen Hintergrund oder galten in der deutschen Kunstwissenschaft eher als Außenseiter.¹⁰⁸¹

Im Zuge der Verhandlungen über die Errichtung einer Stiftung bekundete das niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kunst in den frühen 1980er Jahren seine Bereitschaft „das im Kunsthaus und im Atelierhaus befindliche Werk wissenschaftlich erforschen und dokumentieren zu lassen“.¹⁰⁸² Damit sollte einer Bitte Jutta Bossards nach Erforschung von Bossards Kunst Rechnung getragen werden sowie auch die für den aufzusetzenden Erbvertrag wichtige Inventarisierung der Werke erfolgen. Dass jedoch die Vorstellungen von Jutta Bossard und dem Institut für Denkmalpflege über die Ziele und Ergebnisse einer solchen Forschung weit auseinandergingen, wurde bald offensichtlich: Nachdem der zunächst hierfür eingestellte Kunsthistoriker Dr. Günter Irmischer bereits nach nur wenigen Monaten im September 1982 seinen Vertrag wieder auflöste, gedachte Hans-Herbert Möller (geb. 1926), Leiter des Instituts für Denkmalpflege, die Kunsthistorikerin Bettina Seyderhelm (geb. 1960) zu engagieren, die eine Dissertation über Bossard schreiben wollte. Bei ihrem ersten Besuch der Kunststätte stellte Seyderhelm aber offenbar Fragen, die Jutta Bossard nicht genehm waren, so dass sie ihre Vorbehalte gegenüber Möller äußerte.¹⁰⁸³ Aus der Reaktion Möllers ist ersichtlich, dass es Jutta Bossard weniger um eine wissenschaftlich-kritische Erforschung ging als um eine unkritische Würdigung der Werke ihres verstorbenen Mannes.¹⁰⁸⁴ „Der kunsthistorischen Bearbeitung wird sich Bossard ob jetzt oder später stellen müssen,“ so argumentierte Möller. „Und dabei wird es unausweichlich zu kritischen

¹⁰⁸¹ Ein erster Versuch, ein Gesamtverzeichnis zu erstellen, stammte von Emil Hegg. Vgl. J. Bossard an T Offergeld, 6.6.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 239.

¹⁰⁸² Wilke an J. Bossard, 26.5.1982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁸³ H. H. Möller an J. Bossard, 20.9.1983, in: Kunststätte Bossard, AJB BOS-003; H.-J. Röhrs, Vermerk, 7.11.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁸⁴ Offenbar war Jutta Bossard skeptisch, ob eine Bearbeitung des Werkes für eine Dissertation nicht zu umfangreich sei. Dabei verwies sie auch auf den gescheiterten Versuch Renate Beckers, einer Schülerin von Professor Holländer, an der Universität Aachen über Bossard zu promovieren. Vgl. J. Bossard an H. H. Möller, 10.12.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Die Korrespondenz zwischen Jutta Bossard und Renate Becker ist erstmals im September 1976 überliefert und befindet sich in Kunststätte Bossard, AJB 402.

Andere Briefe und Vermerke legen den Verdacht nahe, dass es weniger um Seyderhelms Dissertationspläne ging als vielmehr um das Alter der möglichen Bearbeiterin. Vgl. Vermerk H. J. Röhrs, 21.2.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

Fragestellungen kommen. [...] Ich kann ihren wiederkehrenden Behauptungen nicht zustimmen, Bossard sei ‚zeitlos‘ [...] gewesen. Niemand steht absolut in seiner Zeit, sondern ist in seine Gegenwart auch gegen seinen Willen eingebunden.“¹⁰⁸⁵

Nachdem sich Frau Seyderhelm im Dezember 1983 gegen eine Dissertation entschieden hatte,¹⁰⁸⁶ machte Jutta Bossard Möller sowie Oberkreisdirektor Hans Joachim Röhrs (1932–2022) darauf aufmerksam, dass Uwe Murawski sowie Klaus Lucke von der Bonner Universität sich im November 1983 angeboten hätten, das Werk Bossards umfassend zu erforschen und ein komplettes Werkverzeichnis zu erstellen.¹⁰⁸⁷ Weder Murawski noch Lucke besaßen dabei eine kunstwissenschaftliche Ausbildung. Was sie aber in Jutta Bossards Augen qualifizierte, war, dass sie den von ihr verehrten Ferenc Orsós lobten und Murawski einen „Forschergeist“ habe, der über die Kunstgeschichte hinaus gehen würde.¹⁰⁸⁸ Auch deren geplante Bossard-Ausstellung in Bonn sowie Jutta Bossards Hoffnung, stärkeren Einfluss auf deren Arbeiten zu nehmen, mögen dazu beigetragen haben, dass sie Murawski und Lucke favorisierte.

Mit der Rückendeckung Jutta Bossards wandten sich Murawski und Lucke an Möller, um finanzielle Mittel für die Erforschung Bossards zu erhalten. Jedoch lehnte Möller ihr Ersuchen ab. Zum einen seien die Mittel nur für die Bearbeitung der Kunststätte und nicht des gesamten Nachlasses Bossards ausgerichtet. Zum anderen könne er weder bei Murawski noch bei dessen Freunden die nötigen Fachkenntnisse erkennen.¹⁰⁸⁹ Am Ende konnten Murawski und Lucke eine Förderung der Kulturbehörde Hamburg einwerben und dank dieser in den folgenden Monaten und Jahren mit Hilfe von Jutta Bossard an einem umfassenden Bossard-Oeuvre Katalog arbeiten.¹⁰⁹⁰

In Kooperation mit dem Landkreis Harburg versuchte das Institut für Denkmalpflege dennoch eine wissenschaftliche Untersuchung der Kunststätte in die Wege zu leiten. Im April 1984 wurde mit Frau Dr.

¹⁰⁸⁵ H. H. Möller an J. Bossard, 20.9.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Jutta Bossards handschriftliche Bemerkungen auf dem Brief zeigen, dass sie diese Interpretation und Wertung Möllers entschieden ablehnte.

¹⁰⁸⁶ H. H. Möller an J. Bossard, 28.12.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁸⁷ J. Bossard an H. H. Möller, 10.12.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; U. Murawski an H. H. Möller, 13.1.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Vgl. ebenso U. Murawski an J. Bossard, 4.1.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Zur ersten Kontaktaufnahme vgl. J. Bossard an U. Murawski, 19.12.1983, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; U. Murawski an J. Bossard, 20.11.1983, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; U. Murawski an J. Bossard, 13.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; U. Murawski an J. Bossard, 7.3.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

¹⁰⁸⁸ J. Bossard an H. J. Röhrs, 7.1.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; J. Bossard an Röhrs, 7.1.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁸⁹ H. H. Möller an U. Murawski, 23.1.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Zur Anfrage vgl. U. Murawski an H. H. Möller, 13.1.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218. Vgl. ebenso U. Murawski an J. Bossard, 26.1.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

¹⁰⁹⁰ J. Bossard an U. Murawski, 15.2.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; U. Murawski an Hr. Flaschner, Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, 5.10.1984, Betr. Werkvertrag, in: Kunststätte Bossard, Zeitungsausschnittsammlung unsortiert. Für die Zusammenstellung der Gesamtschau fuhr Murawski auch in die Schweiz auf der Suche nach Werken von Bossard. Vgl. U. Murawski an J. Bossard, 29.10.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218; S. Hegg an U. Murawski und K. Lucke, 12.4.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

Fontaine ein neuer Versuch unternommen. Der Landkreis Harburg zeigte sich aber bereits zu dieser Zeit skeptisch, wie gut die Zusammenarbeit mit Jutta Bossard funktionieren würde – eine Befürchtung, die sich bewahrheiten sollte.¹⁰⁹¹ Das Misstrauen Jutta Bossards gegenüber offiziellen Kunst- und Kulturbehörden sowie der Kunstwissenschaft zeigte sich im Oktober, als sie sich gegen Möllers Idee aussprach, eine „Art Katalog“ über die Kunststätte zu veröffentlichen.¹⁰⁹² Auch in der Folge gab es immer wieder Konflikte zwischen Jutta Bossard und Frau Fontaine. Im November 1984 sah sich deshalb erneut Möller genötigt, Jutta Bossard zu bitten, „Frau Fontaine den [...] Zugang zu den Objekten [zu] ermöglichen.“¹⁰⁹³ Die nach fast vierjähriger Bearbeitungszeit fertiggestellte Arbeit von Frau Fontaine wurde indes sowohl von Jutta Bossard als auch vom Institut für Denkmalpflege als ungenügend eingestuft und deswegen nicht veröffentlicht.¹⁰⁹⁴

Ein Thema, das stets Jutta Bossards Misstrauen erregte und auf das Möller in seinem Brief auch anspielte, war die Frage nach Johann Bossards Verhältnis zum Nationalsozialismus und zum Antisemitismus. Die gesichteten Briefe und Notizen zeigen, dass Johann Bossard nicht erst seit der Entdeckung des Hakenkreuzes im Mosaikfußboden des Eddasaals im Jahr 2020 in die Nähe des Nationalsozialismus gerückt wurde – ein Urteil, das Jutta Bossard kategorisch zurückwies. Bereits zu Johann Bossards Lebzeiten habe der „perfide Landsmann“¹⁰⁹⁵ Max Huggler Bossard fälschlicherweise in die Nähe der NS-Kunst gerückt und aus Bossard einen Nazi gemacht. „Bossard“, so stellte Jutta Bossard fest, „war kein Nationalsozialist, aber immer ein Freund der Deutschen mit aller Trauer und Bedauern für deren ewige Dummheiten“.¹⁰⁹⁶ Auch sei Bossard kein Antisemit gewesen, denn schließlich habe er jüdische Freunde gehabt und ein Grabmal für Max Francke (geb. 1866) geschaffen, der Jude gewesen sei – Argumente und Rechtfertigungen, die nur zu vertraut sind und oftmals von antisemitischen Überzeugungen ablenken sollen.¹⁰⁹⁷

Auch nach Bossards Tod, dies zeigt Heggs Korrespondenz mit Zeitschriftenredaktionen genauso wie vereinzelte Artikel in Zeitungen, wurde Johann Bossard aufgrund seiner Kunst immer wieder in die Nähe des NS-Regimes gerückt.¹⁰⁹⁸ Jutta Bossard, ihre Freunde und Förderer sahen sich immer wieder

¹⁰⁹¹ Vermerk Schimmelpfennig auf Brief von H. J. Röhrs an J. Bossard, 30.4.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Vermerk H. J. Röhrs, 11.5.1989, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; J. Bossard an H. J. Röhrs, 27.7.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁹² Vermerk, 23.10.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Jutta Bossard verweigerte offenbar auch die Weitergabe des von Frau Abels erstellten Inventars an Frau Fontaine. Vgl. Handschriftliche Notiz auf Vermerk Röhrs, 16.1.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹⁰⁹³ H. H. Möller an J. Bossard, 20.11.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 241

¹⁰⁹⁴ Frau Fontaine stellte 1988 ihre Arbeit fertig. Bis zum Schluss war offenbar Jutta Bossard mit ihrer Arbeit nicht zufrieden. Vgl. Schimmelpfennig, Vermerk, 23.2.1988, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Vgl. ebenso J. Bossard an H. H. Müller, 15.2.1989, in: Kunststätte Bossard, BOS-125; H. H. Möller an J. Bossard, 9.3.1989, in: Kunststätte Bossard, BOS-125.

¹⁰⁹⁵ Jutta Bossard, Manuskript zum Lebenslauf von Bossard, 1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 111.

¹⁰⁹⁶ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140.

¹⁰⁹⁷ Ebenda.

¹⁰⁹⁸ E. Hegg an J. Bossard, n. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 280.

gezwungen, öffentlich gegen diese Anschuldigungen Stellung zu beziehen. Denn sie diffamierten nicht nur die Kunst Bossards und den Künstler, sondern gefährdeten auch jegliche Versuche, die Kunststätte zu bewahren. So ist unter anderem auch die Laudatio im Jahr 1977 zu verstehen, in der Ahrens in aller Deutlichkeit jegliche Verbindung von Bossards Werk mit der „pervertierte[n] Ideologie“ des Nationalsozialismus zurückwies.¹⁰⁹⁹ Diese Rechtfertigungsversuche mögen zwar vor dem Hintergrund einer allgemeinen Verdrängung der NS-Belastung der deutschen Kultur bis weit in die 1990er Jahre erfolgreich gewesen sein, aber außerhalb des deutschen Kontexts waren sie dies nur bedingt. Dies zeigte auch ein Kommentar zur Ausstellung in Zug, die in den *Luzerner Neueste Nachrichten* veröffentlicht wurde:

„Ein Nachgeschmack bleibt nach dem Verlassen der Ausstellung besonders unangenehm haften: die Ähnlichkeit und Verwandtschaft von Bossards Werken aus den dreißiger Jahren mit der offiziellen Staatskunst des Nazi-Regimes. [...] Was Bossard in den Jahren der Nazi-Herrschaft gemacht hat, ist in der Ausstellung nicht zu sehen, und auch der Katalog, so ausführlich er über Biographie und Werk informiert, schweigt sich geflissentlich über diese Zeit aus.“¹¹⁰⁰

Nach dem Tod Jutta Bossards war es Harald Wohlthat, der aus verwandtschaftlicher und persönlicher Verbundenheit sowie als Jutta Bossards Nachlassverwalter unermüdlich am Bild und der Wahrnehmung seines Idols Johann Bossard und dessen Kunst arbeitete. In zahlreichen Briefen und Stellungnahmen an Oliver Fok, Gudula Mayr und Magdalena Schulz-Ohm teilte er ihnen seine Interpretationen von Bossards Kunst mit. Ermöglicht wurde ihm dies auch dadurch, dass er im Besitz großer Teile des schriftlichen Nachlasses von Bossard war, den er teils transkribierte und wieder an die Kunststätte zurückgab. Ob er alle Unterlagen zurückgab, ist nicht bekannt.¹¹⁰¹

Neben Wohlthats Versuchen, die Kunst Bossards zu interpretieren und weltanschauliche Einflüsse auf Bossards Schaffen herauszuarbeiten – von der Theosophie über Richard Wagners Gesamtkunstwerk bis hin zur Anthroposophie – äußerte er sich auch über das Verhältnis zwischen Bossard und dem Nationalsozialismus. Nach anfänglicher Verleugnung, dass ein Kontakt zwischen Bossard und dem NS-Regime jemals bestanden habe – Bossard „war jedenfalls heilfroh, diesem Mann [(Rosenberg – A.d.V.)] nicht begegnet zu sein“¹¹⁰² – konnte er am Ende auch aufgrund des öffentlichen Drucks das Thema nicht mehr ignorieren. Dabei scheinen ihn insbesondere Reaktionen der Kunststättenbesucher dazu veranlasst haben, sich mit dieser Thematik selbst schriftlich auseinanderzusetzen.¹¹⁰³

¹⁰⁹⁹ Claus Ahrens, Jutta Bossard, Hüterin der Kunststätte, 1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 146, S. 5-6.

¹¹⁰⁰ Werke aus ihrem Gesamtzusammenhang gerissen, in: Luzerner Neueste Nachrichten vom 4. April 1986.

¹¹⁰¹ Die Korrespondenz findet sich derzeit in BOS-318. So war er auch darum bemüht, den Wikipedia-Eintrag zu Johann Bossard zu gestalten. Vgl. H. Wohlthat an M. Schulz, 6.7.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

¹¹⁰² H. Wohlthat an M. Schulz, 3.11.2009, in: Kunststätte Bossard, BOS-318. Wohlthat schrieb, dass er sich „genau erinnere“.

¹¹⁰³ H. Wohlthat an G. Mayr, Anlage: Der Künstler Bossard und der Nationalsozialismus, 8/11.1.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-318, S. 12

Im Januar 2011 kam er zu dem eindeutigen Ergebnis, dass „Johann Michael Bossard [...] kein Nazikünstler“¹¹⁰⁴ gewesen sei. Gudula Mayr bot er an, seine Ausführungen auch dem Stiftungsrat zur Verfügung zu stellen, der sich im Frühjahr 2011 – für Wohlthat unverständlicherweise – mit dem Thema beschäftigen wollte.¹¹⁰⁵ Das Interesse des Stiftungsrats veranlasste ihn jedoch erneut dazu, den schriftlichen Nachlass Bossards durchzugehen. Dabei entdeckte er angeblich zum ersten Mal den Brief Bossards an Wilhelm Gundlach (1878–1952), den Leiter der Gau-Führerschule, der nach seiner Ansicht eine „Prise Antisemitismus“ enthalte. Auch wenn Wohlthat über den Inhalt des Briefes geschockt gewesen sei, so argumentierte er zugleich, dass Bossard diese Worte gewählt habe, um die Nazifunktionäre zu beeindrucken. Zudem zeige der Brief, dass Bossard durch seine Kritik auf Distanz zu den Preisrichtern in Hamburg gegangen sei und er in der Folge keine Aufträge mehr bekommen habe.¹¹⁰⁶ Diese Interpretation scheint auch maßgeblich von Frank-Lothar Kroll, Udo Bermbach und Mayr in ihren Studien aufgegriffen worden zu sein.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁴ Ebenda, S. 12.

¹¹⁰⁵ H. Wohlthat an G. Mayr, 8.3.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

¹¹⁰⁶ H. Wohlthat an G. Mayr, 15.3.2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

¹¹⁰⁷ Vgl. Bermbach, Über Johann Bossards Weltanschauung, S. 21-22; Kroll, „Alles in allem“, S. 88. Für eine andere Interpretation vgl. Hof, Vorgutachten, S. 38-39.

IV. Von der Wohnstätte zur Kunststätte

Jutta Bossards Bemühungen beschränkten sich nicht nur darauf, der Kunst ihres Mannes Anerkennung widerfahren zu lassen und die Kunststätte zu Lebzeiten zu pflegen. Vielmehr bemühte sie sich in Zusammenarbeit mit Freunden wie Theo Offergeld sowie Helmuth und Harald Wohlthat darum, die Existenz der Kunststätte auch nach ihrem Tod zu sichern. In diesem Kapitel sollen diese Versuche skizziert werden, die letztlich in der Gründung der Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard im Jahr 1995 mündeten. Bei diesem Überblick werden nicht nur die wichtigsten Ideen vorgestellt und in den historischen Kontext eingebettet, sondern auch mögliche Motive für deren Scheitern beziehungsweise Umsetzung eruiert.

Jutta Bossards Bemühungen fanden nicht in einem Vakuum statt, sondern knüpften an Pläne und Überlegungen Johann Bossards an, die er bereits seit den 1920er Jahren vereinzelt geäußert hatte. 1923 schrieb er an Hegg, dass der von ihm geplante „Tempel [...] totsicher [sic!] mal vom Deutschen Reich in besseren Zeiten als Museum angekauft wird“.¹¹⁰⁸ Waren mit dieser Aussage vor allem Hoffnungen verbunden, Geldgeber für den Tempelbau zu finden, so forcierte er seine Bemühungen in den späten 1930er Jahre den Status der Kunststätte auch aus finanziellen Gründen als ein museales oder gar denkmalgeschütztes Objekt festschreiben zu lassen. Denn um steuerliche Erleichterungen zu erhalten, bat Johann Bossard 1937 darum, den Kunsttempel nicht als „Einfamilienhaus“, sondern als ein museales Gebäude einstufen zu lassen.¹¹⁰⁹

In dieser Zeit lassen sich auch Johann Bossards erste zaghafte Versuche ausmachen, seinen Nachlass zu regeln, einschließlich seiner Kunstwerke und des Kunsttempels. Jedoch kam es nie zu einem notariellen Testamentsabschluss, da Johann Bossard mit den Textentwürfen nicht zufrieden war. Deshalb beschloss er 1940 angesichts seines Alters und Gesundheitszustands sowie vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs, seiner Frau „meine auf meinem Grundstück Wiedenhof 19, Lüllau, befindlichen Gemälde, sonstigen Kunstgegenstände, Entwürfe, Skizzen, Geschirr, Bücher, Schränke, wie dieselben in meiner Aufstellung vom 10. Sept. 1940 [...] im Einzelnen aufgezählt und nicht untrennbar mit dem dortigen Gebäude verbunden sind“ zu schenken. Hierzu wurden auch der „sogenannte Kunsttempel“ und der „Eddasaal“ gezählt. Weiter wurde in der notariellen Schenkung vereinbart, dass Johann Bossard das Grundstück weiter nutzen dürfe, wobei er sich verpflichtete, „diese Sachen schonend zu behandeln und zu pflegen“. Jutta Bossard wiederum nahm die Schenkung und Eigentumsübertragung an und verpflichtete sich, „die Sachen in vorstehend bezeichneten [sic!] Rahmen meinem Ehemann zur Benutzung und Verwahrung zu überlassen“.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁸ J. Bossard an E. Hegg, 27.1.1923, in: Kunststätte Bossard, AJB 179.

¹¹⁰⁹ B. Diederich an J. Bossard, 13.7.1937, in: Kunststätte Bossard, AJB 053.

¹¹¹⁰ Alle Zitate stammen aus der Schenkungsurkunde, Abschrift, 23. September 1940, gezeichnet Notar Walter Broders, Hamburg, in: Kunststätte Bossard, AJB 050.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit waren es erneut finanzielle Beweggründe, die Johann Bossard dazu veranlassten, mit dem niedersächsischen Landeskurator Hermann Deckert (1899–1955) Kontakt aufzunehmen. Er hoffte durch die Einstufung des Kunsttempels als ein denkmalgeschütztes Gebäude nicht nur eine günstigere steuerliche Eingruppierung der Immobilie zu erreichen, sondern auch finanzielle Investitionen für anfallende Instandsetzungsarbeiten von der Steuer absetzen zu können.¹¹¹¹ Deckert verfasste daraufhin ein Gutachten, auf das auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten immer wieder verwiesen wurde, um Steuererleichterungen und finanzielle Unterstützung für Renovierungen zu erhalten.¹¹¹² Das Gutachten besagte:

„Insofern hat es nicht nur künstlerischen Wert und ist etwa einem Museum gleichzuachten, sondern hat auch den Charakter eines Denkmals im Sinne der Denkmalpflege. Es steht unter Denkmalschutz und verdient alle steuerlichen Erleichterungen, die einem Museum oder einem Baudenkmal gebühren. Dies gilt umso mehr, als es der Öffentlichkeit zugänglich ist und auf Dauer die Kosten der Unterhaltung den Nutzungswert regelmäßig übersteigen.“¹¹¹³

Trotz der im Jahr 1940 erfolgten notariell beglaubigten Schenkungsurkunde, mussten nach Johann Bossards Tod die Erbangelegenheiten geklärt werden. Auf Grundlage des letztlich ausgestellten Erbscheins sollte Johanna Blau (geb. Meske) die ihr gesetzlich zustehenden dreiviertel der vererbten Summe erhalten, die auf 8.800 DM festgesetzt wurde. Die restlichen ein Viertel der Erbsumme fielen Jutta Bossard zu. In der endgültigen Regelung erhielt Johanna Blau Kunstwerke im Wert von 6.600 DM und Jutta Bossard zahlte ihr weitere 1.000 DM, wobei Blau auf weitere Forderungen verzichtete. Jutta Bossard behielt das Grundstück bei Jesteburg mit all den darauf befindlichen Kunstwerken, aber auch den angesammelten Belastungen. Nach Aussagen von Harald Wohlthat sei Jutta Bossard von den Erbstreitigkeiten ein Leben lang gezeichnet gewesen. Immer wieder habe sie befürchtet – entgegen der Beruhigungsversuche Wohlthats –, dass ihr selbst das Grundstück noch streitig gemacht werden könnte. Der notarielle Erbverzicht auf das Grundstück im Jahr 1950 war entscheidend dafür, dass über alle zukünftigen Pläne einzig mit Jutta Bossard verhandelt werden musste und legte damit den Grundstein für die Gründung der späteren Stiftung.¹¹¹⁴

Nachdem die Erbverhältnisse geklärt waren, fanden bereits in den 1950er Jahren Gesprächen über die Bildung einer möglichen Stiftung statt.¹¹¹⁵ Jedoch kam es zu keinen konkreten Ergebnissen, da die Ansichten darüber auseinandergingen, was mit dem Gesamtkunstwerk in Zukunft geschehen sollte. Jutta Bossard wollte weiterhin auf dem Grundstück wohnen und war gegen jegliche Kommerzialisierung

¹¹¹¹ J. Bossard an H. Deckert, 22.1.1950, in: Kunststätte Bossard, AJB 082

¹¹¹² J. Bossard an H. Deckert, 29.11.1949, in: Kunststätte Bossard, AJB 082. Vgl. ebenso J. Bossard an H. J. Röhrs, Jesteburg, 10.2.01982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹¹³ Das Gutachten, das am 25. November 1949 an Johann Bossard übersandt wurde, findet sich in: Kunststätte Bossard, AJB 212.

¹¹¹⁴ H. Wohlthat, 20.2.2010, in: Kunststätte Bossard, BOS-318. Vgl. ebenso Jutta Bossard, Aufzeichnungen November 1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 146, S. 2; Jutta Bossard, Vermerk, 3.8.1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 242; O. Fok, Gespräch mit Christa Schaal, 5.11.1997, in: Kunststätte Bossard, BOS-294.

¹¹¹⁵ Vgl. F. Cramer an J. Bossard, 14.12.1956, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

oder gar eine Einrichtung eines Künstlerheimes. Auch ein Angebot, ein Restaurant auf dem Gelände einzurichten, lehnte sie ab.¹¹¹⁶ Sie und ihre Schwester bemühten sich vielmehr darum, die „uns anvertraute Kunststätte ungestört durch fremde Einflüsse freizuhalten“¹¹¹⁷. Womöglich war es diese kategorische Ablehnung externer Einflussnahmen – und damit auch möglicher Investoren – die zu einem Zerwürfnis mit Hosemann führten. So ist eine handschriftliche Notiz von Jutta Bossard aus dem Jahr 1968 überliefert, die besagt: „Es sagte Hosemann im Abendblatt: So lange Frau Bossard lebt, kann man nichts machen, später wird das hier sofort verschwinden. Ja, Hosemann ist verschwunden, Tod inzwischen. Wie viele Hosemanns lauern nun auf meinen Tod?“¹¹¹⁸

In den 1960er Jahren nahmen Überlegungen über die Einrichtung einer Stiftung etwas konkretere Formen an. Erstmals wurde dabei die Idee erwähnt, dass Jutta Bossard entweder den Landkreis Harburg, das Land Niedersachsen oder die Stadt Hamburg mit entsprechenden Auflagen als Träger einer Stiftung testamentarisch einsetzen könnte.¹¹¹⁹ Im Zuge der Ausstellungen zum 100. Geburtstag Bossards kam erstmals richtig Bewegung in die Angelegenheit. Auch eine durch die „1968er-Bewegung“ ausgelöste Wiederentdeckung der Lebensreform-Bewegung schien das öffentliche Interesse an der Kunststätte positiv zu beeinflussen.¹¹²⁰ Vorangetrieben wurden die Pläne von Ruth Albrecht, der Ehefrau von Wilhelm Albrecht, Stadtdirektor von Buxtehude, die „der Witwe des Malers und Bildhauers Professor Johann-Michael Bossard in freundschaftlicher Verehrung verbunden“¹¹²¹ war. Im November 1976 fragte sie nach Rücksprache mit Jutta Bossard bei Hamburgs SPD-Bürgermeister Hans-Ulrich Klose (1937–2023) an, ob es eine Möglichkeit gebe „das Grundstück und die Gebäude mit den Werken Bossards in [den] Besitz und Verwaltung des Hamburger Staates übergehen zu lassen“,¹¹²² wenn Jutta Bossard nicht mehr in der Lage wäre ihre Arbeit in Jesteburg weiterzuführen. Um ihrem Anliegen Nachdruck zu verleihen, übersandte sie im Dezember zwei Gutachten, die erst kürzlich im Auftrag des Direktors des Helms-Museums Claus Ahrens (1925–1988) von Werner Hofmann (1928–2013), Direktor der Hamburger Kunsthalle, und Carl Vogel (1923–2006), Präsident der Hochschule für bildende Künste Hamburg,

¹¹¹⁶ Ermisch an J. Bossard, 27.6.1955, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Vgl. ebenso Claus Ahrens, Jutta Bossard, Hüterin der Kunststätte, 1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 146, S. 8.

¹¹¹⁷ Jutta Bossard, Geschichte von Bossard und der Kunststätte, in: Kunststätte Bossard, AJB 102.

¹¹¹⁸ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, in: Kunststätte Bossard, AJB 140. Trotz Recherchen konnte weder ein Artikel im Hamburger Abendblatt von Hosemann gefunden werden noch dessen Identität geklärt werden. Es ist zu vermuten, dass es sich um J. G. Hosemann handeln könnte, der Schriftführer der Gesellschaft zur Förderung und Erhaltung der Kunststätte Johann Michael Bossard war.

¹¹¹⁹ Pflanz an T. Offergeld, 7.8.1962, in: Kunststätte Bossard, AJB 240. Vgl. zu diesen Diskussionen ebenso J. Bossard an T. Offergeld, 21.9.1961, in: Kunststätte Bossard, AJB 240.

¹¹²⁰ Vgl. hierzu Jennifer Meyer, Tagungsbericht: Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980. Kontinuitäten und Brüche in Milieus der gesellschaftlichen Selbstreflexion im frühen und späten 20. Jahrhundert, in: H-Soz-Kult, 14.03.2019, www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-126737 [22.1.2024]; Peter Richter, Heute wieder Lebensreform, in: Süddeutsche Zeitung vom 13. Juli 2018.

¹¹²¹ R. Albrecht an H.-U. Klose, 22.11.1976, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

¹¹²² R. Albrecht an H.-U. Klose, 22.11.1976, in: Kunststätte Bossard, AJB 242. Bereits 1974 bat Regierungsrat a. D. Friedrich Cramer die Stadt Hamburg, als Träger einer Stiftung zu fungieren. Vgl. F. Cramer an den Senat der Freien und Hansestadt Hamburg, 2.8.1974, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

erstellt worden waren.¹¹²³ Hamburg reagierte zögerlich. Die Übernahme der Kunststätte könne nur als eine Außenstelle eines Hamburger Museums erfolgen, was wiederum mit personellen und sachlichen Folgekosten verbunden wäre. Es sollten deshalb die Gespräche über die Errichtung einer Stiftung zwischen Jutta Bossard und dem Land Niedersachsen abgewartet werden.¹¹²⁴ Diese Verhandlungen, in die sich auch Ahrens einschaltete, verliefen zunächst wenig erfolgreich. Auch der Landkreis Harburg verwies Jutta Bossard und Ahrens bezüglich einer Trägerschaft zunächst an die Klosterkammer in Hannover.¹¹²⁵ Erst wenn diese Bemühungen nicht erfolgreich waren, sollten die Gespräche über den bereits erarbeiteten Entwurf einer Mustersatzung für die Stiftung aufgenommen werden.¹¹²⁶

Während der Verleihung des Harburger Kulturpreises an Jutta Bossard im Jahr 1977 pries Claus Ahrens nicht nur Jutta Bossards Leistung, den Kunsttempel unter schwierigsten Umständen zu erhalten, sondern betonte auch die Einzigartigkeit und Bedeutung des Kunsttempels für die „geistesgeschichtliche[n] und allgemeinesgeschichtliche[n] Zusammenhänge des letzten Jahrhunderts“.¹¹²⁷ Er verwies darauf, dass Bossards Werk „nicht nur Kunst um ihrer selbst willen ist, sondern [dass] [...] sie vielmehr in dem weiten Rahmen der [...] lebensreformerischen Bewegung jener Zeit ihren Standort hat, in Bereichen also wurzelt, die in das Weltanschaulich-religiöse hineinreichen“.¹¹²⁸ Entschieden wandte er sich gegen die Annahme, dass Bossard dem Nationalsozialismus nahestand. „Weil diese hier nur sehr mangelhaft skizzierte Lebensauffassung in der einen oder anderen Ausprägung sich mit nationalistischen Denkelementen verband und damit gewollt oder ungewollt Nährboden für eine pervertierte Ideologie bereitstellte, muss in aller Deutlichkeit gesagt werden: Hiervon ist in dem Bossardschen Werk nichts zu erkennen.“¹¹²⁹ Carl Vogel ergänzte: „Bis zum Beweis des Gegenteils sei die Behauptung gestattet, dass es ein derart zutreffendes, konsequentes und authentisches Zeugnis dieser im ersten Viertel unseres Jahrhunderts sehr verbreiteten, kulturhistorisch äußerst bedeutsamen Geisteshaltung zum zweiten Mal in Deutschland nicht gibt“.¹¹³⁰

¹¹²³ R. Albrecht an Schrader, 22.12.1976, in: Kunststätte Bossard, AJB 242. Vgl. ebenso Kunststätte Bossard nicht als Museum?, in: Hamburger Anzeiger vom 15. Dezember 1978. Die Gutachten befinden sich in Kunststätte Bossard, AJB 402. Hofmann schrieb an Ahrens, dass das „Haus [...] unbedingt bewahrt werden [...] und der Bevölkerung erschlossen werden“ sollte. Vgl. W. Hofmann an C. Ahrens, 14.12.1976, in: Kunststätte Bossard, AJB 402.

¹¹²⁴ Schrader an R. Albrecht, Hamburg, 19.1.1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹²⁵ Die Klosterkammer Hannover ist eine Sonderbehörde im Geschäftsbereich des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur. Sie verwaltet ehemals kirchlichen, mediatisierten Besitz und unterhält Kirchen und Klöster. Außerdem verwaltet sie als Stiftungsorgan vier selbstständige öffentlich-rechtliche Stiftungen. Die Klosterkammer ist eine der ältesten und traditionsreichsten Landesbehörden in Niedersachsen, deren Vorläuferorganisation im 16. Jahrhundert entstand.

¹¹²⁶ Landkreis Harburg an J. Bossard, 20.1.1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 242. Die Klosterkammer Hannover war bereits im September 1976 vom Landkreis angesprochen worden. Vgl. Landkreis Harburg an J. Bossard, 27.9.1976, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹²⁷ Claus Ahrens, Jutta Bossard, Hüterin der Kunststätte, 1977, in: Kunststätte Bossard, AJB 146, S. 5-6.

¹¹²⁸ Ebenda, S. 4.

¹¹²⁹ Ebenda, S. 5-6.

¹¹³⁰ Ebenda, S. 6.

Die Gutachten aus dem Jahr 1976 sowie die Laudatio sind in ihrer Bedeutung für die Erhaltung der Kunststätte nicht zu unterschätzen. Zum einen priesen angesehene und gut vernetzte Kunstwissenschaftler Bossards Kunstwerke, hoben die Einzigartigkeit des Gesamtkunstwerks hervor und machten es dadurch für mögliche öffentliche Geldgeber interessant. Zum anderen widersprachen sie der These, dass Johann Bossard der NS-Kunstästhetik nahestand. Dadurch sollten mögliche Bedenken aus dem Weg geräumt werden, die Kunststätte mit öffentlichen Geldern zu fördern. Ahrens betonte deshalb auch zum Schluss seiner Rede, dass man heute vor der Aufgabe stehe, dieses „Kulturdenkmal“ für die Zukunft zu sichern. Zwar hätte es schon viele Gespräche gegeben, aber nun müssten diesen Taten folgen. Er zeigte sich aber zuversichtlich, dass eine Lösung im Sinne einer Stiftung gefunden werden könnte.¹¹³¹ Auch der öffentliche Druck stieg, eine Lösung für die Kunststätte zu finden. So drückte Werner Strelow in den *Harburger Anzeigen und Nachrichten* seine Hoffnung aus, dass die Preisverleihung „für alle verantwortlichen Kräfte in Hamburg und Niedersachsen ein Anstoß sein [sollte], alles zu tun, damit tatsächlich Bossards Lebenswerk für alle Zeit gesichert ist. Auf die Notwendigkeit einer solchen Konsequenz hat diese Zeitung seit Jahren immer wieder hingewiesen“.¹¹³²

Mit der Rückendeckung des Oberkreisdirektor Dr. Andreas Dehn (Landkreis Winsen) wandte sich Jutta Bossard im Januar 1978 wieder mit einem Vorschlag an das Kulturamt der Stadt Hamburg. „Um die Kunststätte auch der Nachwelt zu erhalten,“ so schrieb sie, „erkläre ich mich als alleinige Eigentümerin bereit, sie mit dem größten Teil der dort befindlichen Gemälde, Plastiken und dem dazugehörigen Grundstück sowie den Gebäuden der Freien und Hansestadt Hamburg testamentarisch zu übereignen, sofern diese sich verpflichtet, das Gesamtkunstwerk als Ganzes zu erhalten und der Öffentlichkeit in geeigneter Form zugänglich zu machen“.¹¹³³ Die sich anschließenden Verhandlungen zogen sich über Monate hin. Am 3. November 1978 besuchte Kultursenator Wolfgang Tarnowski (1931–2018) persönlich die Kunststätte, um mit Jutta Bossard über einen ersten Vertragsvorschlag vom September zu sprechen.¹¹³⁴ Am 15. November unterrichtete Jutta Bossard jedoch den Senat, dass sie sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht „entschließen kann die vorgeschlagene Übertragung“ zu machen. Sie führte dafür persönliche Gründe an.¹¹³⁵ Dahinter verbarg sich zum einen der Ärger, dass der Vertrag keine Pension für ihre Schwester Wilma Krull enthielt.¹¹³⁶ Ferner schien Jutta Bossard der Stadt Hamburg zu misstrauen und warf der Stadtverwaltung vor, ihr nicht alle wichtigen Unterlagen zugesandt zu haben – ein

¹¹³¹ Ebenda, S. 7-8.

¹¹³² Werner Strelow, Die Kunststätte Bossard als Stiftung, in: *Harburger Anzeigen und Nachrichten*, 1977.

¹¹³³ J. Bossard an Behörde für Wissenschaft und Kunst Hamburg, 23.1.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹³⁴ Weis an J. Bossard, 14.9.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242. Der Vertragsentwurf findet sich in Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹³⁵ J. Bossard an Bonnet, 15.11.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹³⁶ Vgl. u. a. §8, Art. II im Vertragsentwurf, in: Kunststätte Bossard, AJB 242; Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, o. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

Vorwurf, den Hamburg zurückwies.¹¹³⁷ Die Stadt Hamburg zeigte sich zwar enttäuscht, äußerte aber auch Verständnis für ihre Entscheidung.¹¹³⁸

Auch im folgenden Jahr versuchte Hamburg die Kunststätte zu übernehmen. Im Januar 1979 erklärte Tarnowski Jutta Bossard, dass die Stadt bereit wäre, den Vertrag detaillierter zu formulieren, um jegliches Misstrauen abzubauen. Er versicherte ihr, dass man jegliche ihrer Wünsche zu berücksichtigen versuche.¹¹³⁹ Aber auch dies schien Jutta Bossard nicht zu bewegen, die den Plänen weiterhin misstraute und sich in ihrer Gutgläubigkeit ausgenutzt fühlte.¹¹⁴⁰ Im Sommer 1980 zog die Stadt Hamburg von sich aus einen Schlusstrich unter die Angelegenheit Bossard. Tarnowski teilte ihr mit, dass mittlerweile die finanzielle Lage der Stadt schwierig sei und eine Übernahme der Kunststätte derzeit nicht möglich wäre. Er machte aber deutlich, dass ein Vertragsabschluss auch aufgrund von Jutta Bossards „seinerzeitige[n] Unschlüssigkeit“ nicht zustande gekommen sei.¹¹⁴¹ In ihrer Antwort warf Jutta Bossard wiederum Hamburg vor, dass die Stadt nicht wirklich an der Kunststätte interessiert gewesen wäre, da sie nicht auf ihre Vorstellungen und Bedenken eingegangen sei. Denn „persönlich“, so führte sie aus, „kann ich mich nicht mit dem Gedanken vertraut machen in einer musealen ‚Gedenkstätte‘ selber zu leben und wohnen.“¹¹⁴²

Nachdem sich die Option Hamburg zerschlagen hatte, wurde seit 1980 versucht, mit Hilfe des Landkreises Harburg sowie des Landes Niedersachsen eine Stiftung ins Leben zu rufen. Dabei wurde dieser Plan insbesondere von Hans Joachim Röhrs sowie Harald Wohlthat vorangetrieben.¹¹⁴³ Letzterer erklärte in einem Brief an Jutta Bossard, dass es ihr ein Erbvertrag erlauben würde, weiterhin in ihrem Eigentum zu wohnen und die Kontrolle über alle weiteren Entwicklungen zu haben. Zudem könnte eine Stiftung nicht nur die Gebäude, sondern alle Kunstwerke umfassen, die „für eine geschlossene Präsentation des Lebenswerkes von Professor Bossard wesentlich und wichtig sind.“¹¹⁴⁴ Alle weiteren Details könnten schließlich in einem Testament noch geklärt werden.¹¹⁴⁵

In den folgenden Monaten und Jahren kam es zu einem intensiven Austausch zwischen dem Landkreis Harburg und dem Land Niedersachsen.¹¹⁴⁶ Röhrs versuchte dabei immer wieder das Land

¹¹³⁷ Vgl. u. a. J. Bossard an Bonnet, 4.10.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242; Bonnet an J. Bossard, 12.10.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹³⁸ W. Tarnowski an J. Bossard, 28.11.1978, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹³⁹ W. Tarnowski an J. Bossard, 17.1.1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹⁴⁰ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, o. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 146.

¹¹⁴¹ W. Tarnowski and J. Bossard, 24.6.1980, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹⁴² J. Bossard an W. Tarnowski, 7.7.1980, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹⁴³ Vgl. u. a. H. J. Röhrs an J. Bossard, 2.12.1980, in: Kunststätte Bossard, BOS-186.

¹¹⁴⁴ H. Wohlthat an H. Jenckel, 28.4.1982, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹⁴⁵ H. Wohlthat an J. Bossard, 2.2.1982, in: Kunststätte Bossard, AJB 242.

¹¹⁴⁶ Auch andere Ideen wurden in dieser Zeit diskutiert. So wollte u. a. der Wirtschaftshistoriker Gerhard Ahrens auf dem Gelände einziehen, um es nach dem Tod von Jutta Bossard zu pflegen und in eine Stiftung zu überführen. Vgl. H. J. Röhrs an J. Bossard, 2.12.1980, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Schimmelpfennig, Vermerk, 14.1.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; G. Ahrens an J. Bossard, 31.10.1981, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; G. Ahrens

Niedersachsen für eine Beteiligung an der Stiftung zu gewinnen, um Jutta Bossards Verlangen nach einer kunstwissenschaftlichen Betreuung Rechnung zu tragen. Er verwies dabei zum einen auf das große öffentliche Interesse an der Kunststätte – so sei jährlich mit 10.000 Besuchern zu rechnen. Zum anderen wäre auch Jutta Bossard aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters an einer raschen Lösung interessiert.¹¹⁴⁷ Erst als Hannover ein Gutachten von Professor Karl Arndt (1929–2018), Direktor des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen vorlag, erklärte sich Hannover grundsätzlich bereit, die Verhandlungen aufzunehmen.¹¹⁴⁸

In den Gesprächen zeigte sich jedoch bald, dass das Land Niedersachsen nicht bereit war, die von Jutta Bossard geforderten Personalkosten für eine Haushaltshilfe zu übernehmen. Hannover wollte sich im Rahmen einer nicht rechtsfähigen Stiftung lediglich mit Denkmalpflegemitteln an der Substanzerhaltung der Kunststätte beteiligen. Begründet wurde dies damit, dass die Kunststätte zwar „unbedingt erhaltenswürdig“ sei, aber deren „denkwürdige Einmaligkeit“ nicht allgemein akzeptiert sei.¹¹⁴⁹ Auch die Versuche Röhrs', mehr Mittel des Landkreises für Personalkosten zur Verfügung zu stellen, konnten Jutta Bossards Bedenken nicht ausräumen. Die Verhandlungen kamen endgültig zum Stillstand, als es im Herbst 1982 zwischen Jutta Bossard und ihrem Rechtsanwalt Dr. Heinz Jenckel, der bislang mit den Stiftungs-Angelegenheiten betraut war, wegen Gehaltsforderungen zu einem Zerwürfnis kam.¹¹⁵⁰

Als Ausweg wurde die Möglichkeit ins Spiel gebracht, einen Erbvertrag nur mit dem Landkreis abzuschließen. Als Diskussionsgrundlage sollte der bereits zwischen Jutta Bossard und dem Land Niedersachsen ausgearbeitete Vertragstext dienen.¹¹⁵¹ Jedoch kam es auch jetzt zu Verzögerungen, da von Seiten des Instituts für Denkmalpflege noch keine Inventarliste der Kunstwerke vorlag, die aber ein zentraler Bestandteil des Vertrags sein sollte. Der Landkreis wurde daraufhin selbst tätig und beauftragte Martina Abels mit einer Inventarisierung der Kunstgegenstände, die im Herbst 1983

an J. Bossard, 12.11.1979, in: Kunststätte Bossard, AJB 402; Ahrens, Anregungen für die Fortführung der Kunststätte Bossard, 7.7.1980 in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Im März 1989 erneuerte Ahrens sein Interesse, auf der Kunststätte einzuziehen, ohne Jutta Bossard davon in Kenntnis zu setzen. G. Ahrens an H.-J. Röhrs, 28.3.1989, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁴⁷ H. J. Röhrs an E. Albrecht, 26.8.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; H. J. Röhrs an Niedersächsischen Minister der Finanzen, 12.10.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁴⁸ Wilke an H. J. Röhrs, 17.11.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

Das Gutachten traf im August 1981 ein und wurde in einer erweiterten Fassung auch in den „Nachrichten zur Denkmalpflege in Niedersachsen“ veröffentlicht. Vgl. H. J. Röhrs an H. Jenckel, 27.8.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Im Februar 1982 kritisierte Jutta Bossard das Gutachten und zeigte damit erneut ihr Misstrauen gegenüber den akademischen Kunstwissenschaften: „Dieses Grundstück ist eine kleine Oase sowohl für die Kunst wie auch als Werts substanz geistiger Art und als solche mehrfach öffentlich dokumentiert. Prof. Dr. Arndt, Göttingen, hätte das leichter erkannt, wenn er hier ‚vor Ort‘ gewesen wäre“. J. Bossard an H. J. Röhrs, 10.2.1982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁴⁹ H. J. Röhrs, Vermerk, 8.12.1981, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵⁰ Vgl. H. Wohlthat an H. Jenckel, 8.9.1982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; H. J. Röhrs an H. Wohlthat, 22.9.1982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵¹ Vgl. H. J. Röhrs an J. Bossard, 22.11.1982, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Der endgültige Entwurf – der dritte – wurde am 23. Februar 1983 verfasst. Vgl. Erbvertrag, 3. Entwurf vom 23.2.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

fertiggestellt wurde.¹¹⁵² Trotz weiteren Entgegenkommens des Landkreises – unter anderem wurden die Heizkosten für Jutta Bossard übernommen – kam es aber nicht zu einer Unterschrift.¹¹⁵³

Im August 1984 überraschte Jutta Bossard die Verantwortlichen des Landkreises mit einer neuen Idee: Bazon Brock wollte die Kunststätte an die Universität Wuppertal angliedern. Er wollte einen weiteren Tempelraum erbauen lassen, „ein Bauwerk, das darstellerisch und planerisch noch von Prof. Bossard selbst entwickelt worden ist. Daneben soll noch ein weiteres Gebäude konzipiert werden, das als Ausstellungsraum für Gemäldesammlungen und als Aufenthaltsgebäude für die Mitarbeiter der Universität Wuppertal dient“.¹¹⁵⁴ Brock versicherte zudem, dass der Kanzler der Universität Wuppertal ihm erlaubt hätte, eine „Forschungsstelle Bossard“ in Jesteburg betreiben zu dürfen.¹¹⁵⁵ Der Landkreis regierte einerseits erleichtert, dass auf diesem Weg das Problem der „künstlerischen“ Sicherung des Objekts gelöst werden könne. Andererseits war die Kreisleitung um Röhrs auch pikiert angesichts der Zeit und der Geldmittel, die bereits in das Projekt Kunststätte geflossen waren. Letztlich hatte der Landkreis aber keine Einwände. Er bestand lediglich darauf, dass die Kunststätte der Öffentlichkeit zugänglich bleiben musste.¹¹⁵⁶

So plötzlich die Idee mit Brock geboren wurde, so rasch wurde sie auch wieder begraben. Bereits im November 1984 wurde Röhrs vom Scheitern der Verhandlungen unterrichtet.¹¹⁵⁷ Welche Unstimmigkeiten genau zum Zerwürfnis führten, ist aus den Akten nur schwerlich nachzuzeichnen. Aus einer handschriftlichen Notiz Jutta Bossards geht hervor, dass Brock „übermütig“ gewesen sei und Unterlagen entwendet haben soll.¹¹⁵⁸ Gisela Bauer wiederum berichtete, dass Brock sich die ganze Kunststätte einverleiben wollte, um für sich dort ein Haus zu bauen.¹¹⁵⁹ Die gesichteten Dokumenten legen zumindest nahe, dass Brock womöglich eigenmächtig oder zumindest mit einem gewissen Habitus agierte, der Jutta Bossards Misstrauen weckte.¹¹⁶⁰

¹¹⁵² Vgl. u. a. Wilke an H. J. Röhrs, 20.4.1983, in Kunststätte Bossard, BOS-003; Schimmelpfennig an M. Abels, 2.6.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-330; Bescheinigung, 1.8.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Die Inventarliste befindet sich in Kunststätte Bossard, BOS-003 als Anlage zum Erbvertrag.

¹¹⁵³ Schimmelpfennig, Vermerk, 26.7.1983, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵⁴ Vermerk, 27.8.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Vgl. ebenso Übernimmt Bazon Brock die Bossard-Kunststätte?, in: Harburger Anzeigen und Nachrichten vom 12. September 1984.

¹¹⁵⁵ B. Brock an H. J. Röhrs, 11.10.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵⁶ Vermerk, 27.8.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Ein weiteres Gespräch zwischen dem Landkreis, Brock und Jutta Bossard fand am 23.10.1984 statt. Vgl. B. Brock an H. J. Röhrs, 11.10.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵⁷ Jutta Bossard informierte den Landkreis im November 1984, dass sie aus „persönlichen Gründen“ die Verhandlungen mit Brock beendet habe. Vgl. J. Bossard an H. J. Röhrs, 28.11.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Vgl. ebenso Schiedermeier an H. J. Röhrs, 3.12.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁵⁸ Jutta Bossard, Handschriftliche Notizen, o. D., in: Kunststätte Bossard, AJB 202.

¹¹⁵⁹ Gisela Bauer, Wie lebte man in der Kunststätte Bossard, Hannover, 31. Oktober 2011, in: Kunststätte Bossard, BOS-293, S. 6.

¹¹⁶⁰ Vgl. B. Brock an H.-J. Röhrs, 11.10.1984, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

Das Umfeld Jutta Bossards reagierte erleichtert, dass es letztlich nicht zu einer Übernahme der Kunststätte durch Brock kam. „Wir sind uns darüber im Klaren“, so schrieb Murawski an Jutta Bossard, „dass Herr Brock für den Bekanntheitsgrad Bossards mit Sicherheit gut gewesen wäre, aber ich beobachte seine besitzergreifenden Maßnahmen doch mit großem Misstrauen. Ihre persönliche Sorge um das Werk ihres Mannes war auch am Telefon deutlich zu spüren [...]. Ich bin erleichtert, dass Sie jetzt diese Entscheidung getroffen haben.“¹¹⁶¹ Auch Suzanne Hegg äußerte sich erfreut darüber, dass sich die „Pläne des Herrn Brock, die ‚Heide‘ zu behändigen, zerschlugen. Es ist nun zu hoffen, dass Frau Bossard nicht mehr hereingelegt wird.“¹¹⁶²

Nach dem abrupten Ende der Verhandlungen mit Brock wurde die Idee wieder aufgegriffen, einen Erbvertrag zwischen Jutta Bossard und dem Landkreis Harburg abzuschließen. Harald Wohlthat war als von Jutta Bossard eingesetzter Testamentsvollstrecker am Ende maßgeblich am Abschluss des Erbvertrags beteiligt. Am 10. November 1988 wurde der notariell beurkundete Vertrag von Jutta Bossard und dem Landkreis unterschrieben. Darin vermachte Jutta Bossard das Gelände und die wesentlichen Kunstgegenstände dem Landkreis in Form einer nicht rechtsfähigen Stiftung.¹¹⁶³ Zudem wurde bereits ein Stiftungsrat bestehend aus Jutta Bossard, einem Beauftragten des niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst und dem Oberkreisdirektor des Landkreises Harburg (Vorsitz) eingerichtet, der in allen wichtigen Fragen beratend tätig sein sollte.¹¹⁶⁴ Ein Grund für die erneute Verzögerung war unter anderem ein Zerwürfnis zwischen Jutta Bossard und dem Notar Dr. Arnold Sieveking (geb. 1936), der zunächst mit der Errichtung der Stiftung beauftragt worden war. Zudem verlor Jutta Bossard offensichtlich wichtige Dokumente für den Vertragsabschluss.¹¹⁶⁵

Im September 1992 regte Harald Wohlthat an, eine erste Sitzung des Stiftungsrates einzuberufen. Als Grund nannte er die Wiederentdeckung von Bossards Werk *Helvetische Symphonie* (später: *Patriotische Symphonie*, 1914).¹¹⁶⁶ Nachdem das niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kunst im Mai 1993 seinen Vertreter für den Stiftungsrat bestimmt hatte, fand die erste Sitzung des Stiftungsrats

¹¹⁶¹ U. Murawski an J. Bossard, 2.12.1984, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

¹¹⁶² S. Hegg an K. Lucke und U. Murawski, 12.4.1985, in: Kunststätte Bossard, AJB 218.

¹¹⁶³ H. J. Röhrs an Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, 11.1.1993, in: Kunststätte Bossard, BOS-003; Rotermund an H. J. Röhrs, Hannover, 27.1.1993, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Die notariell-bekundete Abschrift des Vertrags inklusive Inventarliste befindet sich in Kunststätte Bossard, BOS-003. Vgl. ebenso Ein Leben für die Kunst: Jutta Bossard wird 90, in: Hamburger Rundschau vom 5. Juli 1993; Bizarres Bauwerk in gigantischer Gartenanlage, in: Bremer Nachrichten vom 13. März 1997.

¹¹⁶⁴ Nach Röhrs war diese Bestimmung für das Zustandekommen des Erbvertrags außerordentlich wichtig. Denn die sehr schwierigen Verhandlungen waren am Ende „nur abzuschließen mit dieser Bestimmung, die der Stiftungsgeberin die Gewähr vermittelt, daß die sachkundige Mitwirkung eines Ministeriums insbesondere eines kunstsachverständigen Beamten, garantiert ist.“ H. J. Röhrs an Rotermund, 1.2.1993, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁶⁵ Vgl. zum Verlust der Unterlagen und den Meinungsverschiedenheiten mit Anwalt Sieveking u. a. A. Sieveking an Landkreis Harburg, 30.5.1988, in: Kunststätte Bossard, AJB 241; A. Sieveking an J. Bossard, 9.6.1988, in: Kunststätte Bossard, AJB 241; A. Sieveking an J. Bossard, 10.6.1988, in: Kunststätte Bossard, AJB 241.

¹¹⁶⁶ H. Wohlthat an H. J. Röhrs, 15.9.1992, in: Kunststätte Bossard, BOS-003.

im Herbst 1993 statt.¹¹⁶⁷ Der Landkreis Harburg beauftragte 1995 das Freilichtmuseum am Kiekeberg unter Leitung von Professor Rolf Wiese (geb. 1952) mit dem Museumsmanagement, die dem Kunsthistoriker und Mitarbeiter des Freilichtmuseums Oliver Fok übertragen wurde. Fok, der die Kunststätte als ein einzigartiges Gesamtkunstwerk in Deutschland, wenn nicht gar in Nordeuropa einstufte, erarbeitete im Auftrag des Museums eine erste umfassende Inventarisierung des künstlerischen Schaffens Bossards und begann mit einer ersten Sortierung des schriftlichen Nachlasses Bossards. Fok war damit der erste ausgebildete Kunstwissenschaftler, der sich intensiv mit der Bearbeitung von Johann Bossards Gesamtkunstwerk auseinandersetzte.¹¹⁶⁸

Seit der Jahreswende 1995/96 ist der Erhalt der Kunststätte Bossard durch die Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard gesichert. Die damaligen Stifter waren Jutta Bossard, die das Grundstück, die Gebäude und alle Kunstwerke aus ihrem Besitz einbrachte, sowie die Kreissparkasse Harburg (heute Sparkasse Harburg-Buxtehude) und der Landkreis Harburg, die für die finanzielle Absicherung beziehungsweise die wissenschaftliche Betreuung sorgten.¹¹⁶⁹ Ziel der Stiftung, deren anfängliches Vermögen bei einer Million Deutschen Mark lag, war die Pflege und der Schutz der auf dem Gelände befindlichen Kunstobjekte.¹¹⁷⁰ Nach dem Tod Jutta Bossards im Jahr 1996 wurde ein Jahr später die Kunststätte wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹¹⁷¹ Bereits 1995 prophezeite Oliver Fok, dass die Kunststätte für den Landkreis eine wichtige touristische Einnahmequelle werden könnte. Denn bereits zu diesem Zeitpunkt kämen bis zu 6.000 Besucher zur Kunststätte.¹¹⁷²

¹¹⁶⁷ Peters an H. J. Röhrs, 6.5.1993, in: Kunststätte Bossard, BOS-003. Zu den Verhandlungen zwischen dem Ministerium und Röhrs vgl. den Briefwechsel in Kunststätte Bossard, BOS-003.

¹¹⁶⁸ Stiftung sichert Kunststätte Bossard, in: Jesteburger Rundschau vom 13. September 1995; Gesamtkunstwerk bleibt erhalten, in: Harburger Rundschau vom 6. September 1995.

¹¹⁶⁹ Seit 2015 ist auch die Gemeinde Jesteburg einer der Stiftungsträger.

¹¹⁷⁰ Stiftung sichert Kunststätte Bossard, in: Jesteburger Rundschau vom 13. September 1995.

¹¹⁷¹ Mitteilungsblatt Museumsverband Niedersachsen Bremen 54 (August 1997), S. 81-82.

¹¹⁷² Stiftung sichert Kunststätte Bossard, in: Jesteburger Rundschau vom 13. September 1995.

VI. Zusammenfassung

Im zweiten Teil dieses Gutachtens wurden vier Schlaglichter auf das Künstlerehepaar Johann und Jutta Bossard sowie auf die Geschichte der Kunststätte Bossard geworfen. Es ging dabei erstens darum, sich der Person Jutta Bossard, ihrer Weltanschauung und ihrem Charakter zu nähern sowie das Zusammenleben zwischen ihr und ihrem Ehemann Johann Bossard näher zu beleuchten. Zweitens wurde ein Blick auf das alltägliche (Privat-)Leben an der Kunststätte Bossard bei Jesteburg geworfen und dieses mit Johann Bossards sozialutopischen Ideen der Allmende in Bezug gesetzt. Drittens wurden Jutta Bossards Bemühungen analysiert, das (Gesamt-)Kunstwerk Bossards nach dessen Ableben einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. Und schließlich ging es viertens darum, die Debatten über den Erhalt der Kunststätte nachzuzeichnen, die letztlich in der Gründung der Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard mündeten. Im Folgenden sollen die wichtigsten Ergebnisse noch einmal zusammengefasst werden.

Als Johann Bossard 1911 das Grundstück in Wiedenhof erwarb, hatte er dieses ganz bewusst ausgewählt: Es war von jeglicher Großstadt, die er als Zeichen des moralischen Niedergangs einstufte, entfernt und zugleich in einer Region, die einen besonderen Status innerhalb der heimatverbundenen Lebensreform- und Siedlungsbewegung besaß: die Nordheide – bereits 1910 wurden Teile der Heide zum Naturpark erklärt.¹¹⁷³ Die Naturnähe, die ländliche Umgebung sowie die Entfernung von einer urbanen Großstadt prägten in den folgenden Jahren und Jahrzehnten nachhaltig das dortige Leben, die Selbstwahrnehmung und die Gemeinschaft, die sich auf Bossards Grundstück zusammenfand.

Die Abkehr von der (modernen) Großstadt, von Industrialisierung, Verstädterung und Technikfanatismus avancierten zu identitätsstiftenden Elementen. Sie führten erstens dazu, mit alternativen, autarken Lebensweisen zu experimentieren. Mit derartigen Ideen hatte sich Johann Bossard bereits in seinen theoretischen Schriften zur sozialutopischen Allmende auseinandergesetzt. Es verwundert demnach nicht, dass es zwischen seinen Theorien und dem alltäglichen Leben auf dem Heidehof bei Jesteburg – von handwerklichen Tätigkeiten bis zur landwirtschaftlichen Arbeit – zahlreiche Überschneidungen gab. Und zweitens lässt sich auch im künstlerischen Bereich eine Trennung zwischen den Werken, die Bossard in Jesteburg schuf, und der Bildhauerei ausmachen, die er an der Kunstgewerbeschule in Hamburg unterrichtete. Während seine Werke in Jesteburg expressionistische, symbolistische und jugendstilhafte Elemente aufweisen, war er als Hamburger Hochschullehrer im Bereich der Bildhauerei vor allem traditionellen Stilelementen verpflichtet.

Indes darf nicht vergessen werden, dass die bei Jesteburg gelebte Abgeschiedenheit von der modernen Gesellschaft und der Großstadt ohne die Zuwendungen seiner Freunde und Bossards Arbeit als

¹¹⁷³ Eine Zeitleiste der Naturparkgeschichte, <https://naturpark-lueneburger-heide.de/der-naturpark/naturparkgeschichte/zeitleiste> [11.3.2024].

Hochschullehrer in Hamburg nur schwerlich möglich gewesen wäre. Die finanzielle Unterstützung durch Wohlthat, Offergeld und Hegg sowie Bossards Gehalt als Lehrer für Bildhauerei ermöglichten ihm nicht nur den Bau sowie die Instandhaltung der Gebäude, sondern auch einen gewissen, wenn auch bescheidenen Lebensstandard. Auch zu Familien in der Gemeinde Jesteburg bestanden Beziehungen, die das alltägliche Leben der Bossards erleichterten. Wie prekär dennoch die Finanzen und wie wichtig die materielle Absicherung waren, zeigen Bossards ständige Eingaben bei lokalen Behörden oder beim Finanzministerium. Somit zelebrierten die Bossards und ihre Freunde zwar die Dichotomie zwischen einer scheinbar unabhängigen, isolierten Privatsphäre auf dem Heidehof in Jesteburg und der öffentlichen, beruflichen Sphäre, aber erstere hätte ohne letztere nicht bestehen können.

Jutta Bossard beteiligte sich nach der Hochzeit im Jahr 1926 nicht nur an der Verwirklichung von Johann Bossards Gesamtkunstwerk, sondern auch an der Realisierung seiner siedlungsutopischen Ideen. In diesem Zusammenhang sind nicht nur ihr künstlerisches und handwerkliches Schaffen zu sehen, sondern auch ihre alltäglichen Arbeiten vor allem in der Landwirtschaft. Sie galt bei ihren Verwandten und Freunden aber nicht nur als ein anpackendes „Multitalent“, die ihren Mann und die von ihm geschaffene Kunst ausnahmslos bewunderte. Denn auch wenn sie – nach derzeitigem Kenntnisstand – in vielen Bereichen die völkisch-konservative Weltanschauung ihres Mannes teilte und sich aufopferungsvoll und engagiert der Errichtung und späteren Bewahrung des Gesamtkunstwerks verschrieb, so galt Jutta Bossard vielen Zeitzeugen als eine eigenständige, emanzipierte Persönlichkeit, die sich teils traditionellen Familien- und Geschlechterrollen und damit verbundenen Konventionen und Normen bewusst – oder unbewusst – verweigerte.

Die Gemeinschaft, die sich um Johann und Jutta Bossard in Jesteburg zusammenfand, erweiterte sich in den folgenden Jahren stetig: 1929 zog Jutta Bossards Schwester Wilma Krull nach Jesteburg und lebte dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1979. Sie kümmerte sich in erster Linie um den Haushalt und die kulinarische Verpflegung. Auch Verwandte, Freunde und Bekannte von Johann und Jutta Bossard halfen bei den alltäglichen Arbeiten mit. Sie trugen damit auf ihre Weise zur punktuellen Umsetzung von Bossards sozialutopischen Plänen bei und wurden ein Teil von ihnen.

Der Heidehof war für Verwandte und Freunde und insbesondere deren Kinder eine wahre Oase, ein Abenteuerspielplatz, der es erlaubte, zumindest für einige Tage und Wochen den Sorgen und Problemen der Realität zu entfliehen. Gemeinsame Unternehmungen, Abenteuer und Freizeitgestaltungen sowie die (Mit-)Arbeit am Gesamtkunstwerk und an den alltäglichen Aufgaben taten ihr übriges, um identitätsstiftend zu wirken. Das Grundstück der Bossards repräsentierte somit auch für diesen Personenkreis einen von der öffentlichen Sphäre abgegrenzten Raum, in dem sich eine eingeschworene Gemeinschaft formen konnte. Selbst fremden Heidewanderern und Besuchern diente der Kunsttempel bereits zu Bossards Lebzeiten – hiervon zeugt die überlieferte Korrespondenz – als ein „Refugium“ zur

inneren Einkehr. Ihre Aussagen und Urteile bestätigten damit bewusst oder unbewusst Bossards Anspruch, mit seiner Kunst zur „Gesundung des deutschen Volkes“ beizutragen.

Mit Bossards Pensionierung und dem Ende des Zweiten Weltkriegs verlegte sich der Lebensmittelpunkt der Bossards endgültig nach Jesteburg, einstige Grenzen zwischen der dortigen Privatsphäre und einer öffentlich-beruflichen Sphäre in Hamburg wurden damit aufgehoben. Aber auch in der Nachkriegszeit, der Johann und Jutta Bossard mit Pessimismus, Resignation und Verdrängung begegneten, behielt das Grundstück in der Nordheide sein Image als eine von der chaotischen Welt unberührte und abgeschirmte Oase. Dies wird insbesondere bei den Aufenthalten von Harald Wohlthat und Gisela Bauer (geb. Wohlthat) deutlich, die in der Nordheide nicht nur den gesellschaftlichen und politischen Wirren von Krieg und Nachkriegszeit entkommen konnten – sondern auch den familiären Verwerfungen. Johann und Jutta Bossard avancierten zu „Ersatzeltern“, denen gerade Harald Wohlthat nach eigenen Aussagen sehr viel zu verdanken hatte.¹¹⁷⁴

In den Jahren nach Johann Bossards Tod setzte sich seine Witwe unermüdlich dafür ein, der Kunst ihres Mannes eine größere Bekanntheit und mehr Anerkennung zu verschaffen. Dabei bediente sie sich verschiedener Strategien, die von der Organisation von Ausstellungen über Führungen und Veranstaltungen an der Kunststätte bis hin zur Vernetzung mit alten und neuen Förderern reichten. Sie agierte dabei fast wie eine manisch Getriebene, die sich gegen die Marginalisierung Johann Bossards in der deutsch-schweizerischen Kunstszene genauso stemmte wie gegen die Vorwürfe, Bossards Schaffen weise eine NS-Ästhetik auf. Aus den Dokumenten und den durchgeführten Zeitzeugenbefragungen kristallisieren sich einige Gründe für ihre Motivation heraus: Jutta Bossard bewunderte ihren Mann und die Kunst, die er geschaffen hat. Es war ihr schlichtweg unverständlich, weshalb seine Kunstwerke nicht die Würdigung erfuhren, die sie ihrer Ansicht nach verdient gehabt hätten. Mit fortschreitendem Alter gesellte sich bei Jutta Bossard auch eine tiefe Sorge hinzu, was nach ihrem Ableben mit der Kunst ihres Mannes und dem Kunsttempel in Jesteburg geschehen werde, wenn es ihr nicht gelingen würde, das öffentliche Interesse für Bossards Werk zu wecken.

So verständlich und aufopferungsvoll Jutta Bossards Engagement für das Gesamtkunstwerk ihres Mannes einerseits war, so dürfen andererseits ihre teils hochproblematischen Aussagen und insbesondere ihre Verbindungen zu völkischen Netzwerken nicht verschwiegen werden. Zum einen hegte sie ein abgrundtiefes Misstrauen gegenüber der deutschen Kunstwissenschaft und unterstellte ihren Vertretern und den Museumsdirektoren regelmäßig Ignoranz und böswilliges Verhalten. Auch wenn sie teils in ihrer Kritik nicht unrecht hatte – in der Tat galt das Interesse in der Nachkriegszeit modernen Künstlern und Künstlerinnen wie Emil Nolde oder Pablo Picasso – so verstieg sie sich in ihrer Kritik in krude Erklärungsmuster und Verschwörungserzählungen, die einer Verklärung oder gar Verharmlosung des

¹¹⁷⁴ Vgl. hierzu auch G. Bauer an G. Mayr, 25.6.2018, in: Kunststätte Bossard, BOS-318.

„Dritten Reichs“ sehr nahekamen. Dieses Misstrauen prägte Jutta Bossards gesamtes Leben. Es behinderte zum einen die kritisch-kunstwissenschaftliche und historische Aufarbeitung des Schaffens von Johann Bossard und verzögerte zum anderen den Abschluss eines Erbvertrags zur Errichtung der Bossard-Stiftung.

Jutta Bossards emotionale Reaktionen, ihre Erfahrungen und Hoffnungen sowie ihr völkisch-konservativ geprägtes Weltbild erklären ihre Freundschaft zu Ferenc Orsós sowie ihren Kontakt zum Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes in den 1950er Jahren und frühen 1960er Jahren. Orsós und das DKEG sollten ihr helfen, die Kunst ihres Mannes einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. Beide Akteure umgarnten dabei ihr Selbstwertgefühl, huldigten dem künstlerischen Können ihres verstorbenen Mannes und boten sich beinahe selbstlos als willige Multiplikatoren an. Jutta Bossard hatte keine Bedenken, sich sowohl mit Orsós – einem radikalen, ungarischen Antisemiten – und dem rechtsextremen DKEG, in dem sich ehemalige NS-Kulturschaffende versammelten und das vom Bundesverfassungsschutz überwacht wurde, einzulassen. Daraus ergibt sich zwangsweise die Frage, ob Jutta Bossard die ideologischen Hintergründe von Orsós und dem DKEG bekannt waren oder nicht. Oder anders formuliert: Ordnete sie ihrem Verlangen, der Kunst ihres Mannes Anerkennung zu verschaffen, jegliche Bedenken, auch mit Rechtsextremen zusammenzuarbeiten, unter?

Die eingesehenen und ausgewerteten Dokumente legen derzeit den Schluss nahe, dass Jutta Bossard Orsós Vergangenheit in Ungarn nicht kannte und sich auch nicht darüber informierte. Orsós war ihr als konservativ eingestellter Kunstwissenschaftler vorgestellt worden, der durch seinen Professorentitel Seriosität und Fachkenntnis ausstrahlte. Auch in der deutschen Öffentlichkeit scheint Orsós – soweit er überhaupt bekannt war – nicht kritisch gesehen worden zu sein. Selbst heute liegen über ihn in der deutsch- und englisch-sprachigen Literatur so gut wie keine Informationen vor.¹¹⁷⁵ Anders ist indes Jutta Bossards Beziehung zum DKEG zu bewerten. Es lassen sich Hinweise finden, nach denen sie zumindest eine Ahnung von der ideologischen Ausrichtung des DKEG und Herbert Böhmes besaß. Dass sie sich somit Orsós und vor allem dem DKEG annäherte beziehungsweise auf deren Avancen positiv reagierte, lag folglich auch an weltanschaulichen Konvergenzen. Gerade in den 1950er Jahren hing Jutta Bossard immer noch einem völkisch-konservativen Weltbild an, das stark von Demokratie- und Modernisierungsskepsis im gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Bereich geprägt war. In Orsós und dem DKEG sah sie deshalb auch Verbündete in ihrem ganz persönlichen Kampf gegen die moderne Kunst wie sie ein Pablo Picasso repräsentierte.

Jutta Bossard war keine Ausnahme in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Sie steht beispielhaft dafür, dass gerade im völkisch-konservativen Milieu das Jahr 1945 niemals eine „Stunde Null“ markierte.

¹¹⁷⁵ Selbst in Heim et. al. (Hg.), Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden und Julia Bock, The Treatment of Hungarian Jewish Health Professionals in the Shadow of the Holocaust, Newcastle 2019 taucht der Name Orsós nicht auf.

Vielmehr überdauerten deren Netzwerke und Verbindungen nicht nur das Ende des „Dritten Reichs“, sondern konnten sich insbesondere in den 1950er Jahren wieder fest etablieren. Obwohl nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine starke Renaissance des Nationalsozialismus und Faschismus weniger zu befürchten war, da die Ideologien durch die verheerenden Auswirkungen des Kriegs, durch die Verbrechen gegen die Menschlichkeit und durch den Holocaust diskreditiert waren, so bedeutete die jedoch nicht, dass der in konservativ-nationalistischen Bevölkerungsschichten grassierende Mangel an demokratischem Bewusstsein aufhörte zu existieren. Vielmehr ergab sich daraus die Chance für Anhänger eines Vorkriegs-Rechtsextremismus, der sich grob in die nationalistische, die konservativ-revolutionäre und die völkisch-rassistische Orientierung einteilen lässt, das rechtsextreme Milieu des neuen deutschen Staates nach eigenen Vorstellungen prägen zu können. Dabei profitierten sie von den gewaltigen Herausforderungen, denen sich die Nachkriegsgesellschaft gegenüber sah: Millionen von Vertriebenen und Flüchtlingen, Kriegsinvalide, Spätheimkehrer, eine hohe Zahl von Arbeitslosen und die Wiedereingliederung demobilisierter Soldaten in die Gesellschaft – viele von ihnen fühlten sich „zurückgelassen“ und wurden von den rechtsextremen Parolen einer Wirtschaftlichen Aufbau Vereinigung, eines DKEG und anderer Organisationen und Parteien angezogen, die eine Rückkehr zur „alten Ordnung“ versprachen.

Ferner profitierten die Rechtsextremen vom heraufziehenden Kalten Krieg, in dessen Windschatten Versuche, Nationalsozialisten und Faschisten zur Rechenschaft zu ziehen, weitgehend scheiterten. Die Angst vor dem Kommunismus führte zu einer, wenn auch fragilen, Allianz zwischen der radikalen Rechten und dem konservativen Milieu. Letztere sprachen immer wieder von den barbarischen Kommunisten und behaupteten, die „Linke“ sei Moskaus Marionette, geschickt, um den Westen zu zerstören. Dieser Topos, angereichert mit rassistischen Untertönen, tauchte in der Nachkriegszeit in vielen Wahlplakaten auf, insbesondere während der westdeutschen Wahlen 1949 und 1953. Dies hatte zur Folge, dass rechtsradikales Gedankengut nicht am Rande des politischen Diskurses stand, sondern Teil des politisch-gesellschaftlichen Mainstreams wurde. Dabei lässt sich gerade in den 1950er Jahren eine kollektive Verdrängung der Verbrechen des „Dritten Reichs“ feststellen – ein Verdrängen, das auch und insbesondere im Kunst- und Kulturbetrieb zu beobachten war. Dieses Verdrängen und die oftmals daraus resultierende Verklärung, ja geradezu die Normalisierung des nationalsozialistischen Kultur- und Kunstsektors führte auch dazu, dass zahlreiche NS-belastete Künstler und Künstlerinnen – inklusive zahlreicher Personen der „Gottbegnadeten-Liste“ – sich wieder aktiver in den deutschen Kunstbetrieb einschalten konnten oder gar Auszeichnungen wie das Bundesverdienstkreuz erhielten.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁶ Wolfgang Brauneis, Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik, in: Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 14-24, hier S.17-18; Dublon-Knebel, Eine Doppexistenz, S. 27.

Jutta Bossards Kontakte zu völkisch-konservativen Kreisen lassen sich auf Grundlage der verfügbaren und einsehbaren Dokumente derzeit vor allem für die 1950er und frühen 1960er Jahre nachweisen. Aufgrund der lückenhaften Quellenlage ist es derzeit nicht möglich, die Frage zufriedenstellend zu beantworten, weshalb Jutta Bossard ab 1960 keine DKEG-Sonnenwendfeiern mehr auf dem Areal der Kunststätte erlaubte.¹¹⁷⁷ Womöglich hatte sie die in der Öffentlichkeit geführte Diskussion um die NS-Belastung des DKEG aufgeschreckt und sie wollte die Kunststätte von diesem Makel fernhalten. Dies hinderte sie jedoch nicht daran, weiterhin mit einzelnen Persönlichkeiten des DKEG im Kontakt zu bleiben und selbst auf den Gästetagen des DKEG in Lüneburg zu sprechen. Auch stand sie ab 1960 mit dem völkischen Arbeitskreis für deutsche Dichtung und der Fritz-Höger-Gesellschaft in Kontakt, in der sich ebenfalls zahlreiche Mitglieder des DKEG und des völkischen Künstlermilieus vernetzten.

Darüber hinaus waren seit Mitte der 1960er Jahre – erst langsam, dann mit zunehmender Geschwindigkeit – ihre Bemühungen erfolgreicher, Bossards Werk mehr Anerkennung und Aufmerksamkeit widerfahren zu lassen. Größere Ausstellungen konnten organisiert werden und seit den 1970er Jahren und vor allem in den 1980er Jahren kam es auch zu einem größeren Medieninteresse. Für diesen Wandel ist nicht nur Jutta Bossards eigenes Engagement und ihre Führungen ursächlich, deren Rolle für eine positive Rezeption Bossards nicht unterschätzt werden dürfen; vielmehr lässt sich in der deutschen Gesellschaft und Kunstszene – teils bedingt durch die „1968er Bewegung“, teils durch Jubiläen – auch ein größeres Interesse an der Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende, am Jugendstil und an der Idee des Gesamtkunstwerkes erkennen. Dies führte zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Bossards Kunst und einer Wiederentdeckung anderer, Bossard vergleichbarer Künstler und Künstlerinnen wie Fidus.

In diesem Klima konnte Jutta Bossard dank tatkräftiger Unterstützung des Landkreises Harburg in der Person von Hans Joachim Röhrs, Harald Wohlthats und vieler anderer Verwandter und Freunde die Weichen für die spätere Stiftung stellen. Dass sich die Verhandlungen über Jahrzehnte hinzogen, lag dabei nicht nur an Meinungsverschiedenheiten, die sich an vertraglichen und finanziellen Bestimmungen entzündeten, persönlichen Charakterzügen und Aversionen. Vielmehr zeigte sich in Teilen der Öffentlichkeit, aber auch beim Land Niedersachsen immer wieder eine zögerliche Zurückhaltung, wenn es um den richtigen Umgang mit dem von Johann Bossard und seiner Frau geschaffenen Gesamtkunstwerk ging. Dabei spielten Vorwürfe der ästhetischen Nähe zur NS-Kunst genauso eine Rolle wie die Frage nach der Bedeutung des Gesamtkunstwerks in der deutschen, ja europäischen Kunstgeschichte. Neben Jutta Bossard, die auch aufgrund dieser Debatten gegenüber der deutschen Kunstwissenschaft jahrelang ein Misstrauen hegte, war es vor allem der Direktor des Helms-Museums, Claus Ahrens, der

¹¹⁷⁷ Ein Antrag auf Schutzfristverkürzung für den DKEG-Bestand Pflegstätte Lüneburg im Stadtarchiv München wurde gestellt. Jedoch erfolgte während der Bearbeitungszeit für das Nachfolgegutachte kein Bescheid.

die NS-Vorwürfe kategorisch zurückwies und die Einzigartigkeit des Gesamtkunstwerks betonte. Eine intensivere, historisch-kritische Auseinandersetzung mit Bossards Leben und Schaffen wurde jedoch über Jahre hinweg versäumt. Auch dies mag erklären, weshalb es im Frühjahr 2020 zu der hitzigen und teils polemisch geführten Debatte um die Person Johann Michael Bossard und seine Kunst kam.

Nachwort

„Einsamkeit“, „Isolation“, „(Wieder-)Entdeckung“ – all dies sind Begriffe, die im Zusammenhang mit der Kunststätte Bossard bei Jesteburg und dem Künstler Johann Michael Bossard immer wieder in der Öffentlichkeit geäußert werden. Sie sind aber weit mehr als bloße Beschreibungen eines Ortes oder einer Künstlerpersönlichkeit. Vielmehr benutzten seine Witwe Jutta Bossard sowie Verwandte, Freunde und Bekannte des Künstlerehepaars Bossard diese Begriffe auch, um ein bestimmtes Bild der Kunststätte und des Künstlers zu konstruieren und in die Öffentlichkeit zu transportieren. Denn diese Termini ermöglichten es, den Künstler Johann Bossard als einen Sonderfall, als eine Ausnahmerecheinung in der deutschen Kunstszene zu etablieren, der – und damit auch sein Schaffen – mit keinem anderen Künstler und mit keiner anderen Künstlerin verglichen werden kann. „Bossard war Bossard“ – dieses Urteil wiederholte gerade Jutta Bossard immer wieder. Die ländliche Abgeschlossenheit der Kunststätte und die daraus abgeleitete Alleinstellung Bossards in der deutschen Kunstgeschichte sind jedoch, wie dies bereits im Vorgutachten angedeutet und in den beiden Teilen des nun vorliegenden Folgegutachtens bestätigt wurde, mehr Mythos als Realität.

Johann Bossard war ein Vertreter des völkisch-konservativen Künstlermilieus vom Wilhelminischen Kaiserreich bis in die frühe Nachkriegszeit. Er bemühte sich vor allem als freischaffender Künstler darum, ein Netzwerk aus Förderern aufzubauen und Abnehmer für seine Kunst zu finden. Wenn auch einige seiner Versuche nicht glückten, so stand er im Austausch mit vielen Künstlern und Künstlerinnen und gesellschaftspolitischen Kulturorganisationen, partizipierte an Ausstellungen und rezipierte die Entwicklungen der deutschen Kunstszene aufmerksam. Selbst in den 1920er und 1930er Jahren, als er zusammen mit seiner Frau Jutta Bossard versuchte, seine sozialutopische Allmende auf dem ländlichen Heidehof bei Jesteburg zu realisieren, war er nicht derart abgeschottet wie dies vielfach in Briefen und vor allem retrospektiven Betrachtungen betont wird. Erst seine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Hamburg sowie die Hilfe und Unterstützung seiner Verwandten, Freunde, Bekannten und Nachbarn machten es ihm möglich, einige seiner Ideen einer alternativen Siedlungskommune umzusetzen. Dabei wurde sein und Jutta Bossards privates Umfeld zwangsweise Teil dieser neuen Gemeinschaft. Diese konstituierte sich vor allem während der Ferienzeiten, als die Bossards – sowie seit 1929 Wilma Krull – zahlreichen Besuch erhielten. Folglich wurde die Isolation, die ländliche Abgeschlossenheit und Unberührtheit mehr zelebriert, als dass sie existierte.

Nach Johann Bossards Ableben suchte Jutta Bossard gezielt den Kontakt und die Anbindung zur Außenwelt. Sie war bemüht, die Aufmerksamkeit auf die Kunststätte und die Kunst ihres Mannes zu lenken – auch mit dem erklärten Ziel, finanzielle Mittel zu erhalten, um damit das Schaffen ihres Mannes pflegen und bewahren zu können. Zunächst waren ihre Versuche, das Interesse der deutschen Kunstwissenschaft zu wecken trotz wiederholter Betonung der Einzigartigkeit Bossards wenig erfolgreich. Erfolgreicher waren in den 1950er und frühen 1960er Jahren ihre Bemühungen, Netzwerke völkischer

Kunst- und Kulturinteressierter wie das DKEG für die Kunststätte zu begeistern. Für ihre Kontakte zur völkischen Szene der Nachkriegszeit waren nach heutigem Kenntnisstand sowohl materielle Gründe, der Wunsch nach Anerkennung, persönliche Kontakte sowie weltanschauliche Überlappungen ursächlich. Spätestens seit den 1970er Jahren kann – auch bedingt durch ein allgemein gestiegenes Interesse in der deutschen Öffentlichkeit am Jugendstil, der Lebensreformbewegung und der künstlerischen Idee des Gesamtkunstwerks – ein verstärktes Interesse an Bossard und seinem Werk ausgemacht werden. Dennoch blieb Jutta Bossards Misstrauen gegenüber der deutschen Kunstwissenschaft bestehen, was trotz der Gründung der Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard eine historisch-kritische Auseinandersetzung mit Johann Michael Bossards Leben und Werk verzögerte.

Aufgrund des bemessenen Bearbeitungszeitraums sind die beiden Teilstudien in erster Linie als eine Ergänzung und vor allem eine chronologische Fortschreibung des Vorgutachtens zu verstehen. Sie geben weitere, teils vertiefende Einblicke in bestimmte Fragestellungen, dürfen aber nicht als eine erschöpfende Bearbeitung der Themenkomplexe missverstanden werden. Etliche Fragen, die unter anderem auch Jutta Bossards Verbindungen in das völkische Milieu nach dem Zweiten Weltkrieg betrafen, konnten abschließend nicht zufriedenstellend geklärt werden. Einer der Hauptgründe hierfür war die schwierige Archivlage und die Zugänglichkeit zu relevanten Dokumenten. Dabei wurde besonders deutlich, wie wichtig eine systematische Sortierung, Katalogisierung und Verschlagwortung des schriftlichen Nachlasses, des Bibliotheksbestandes sowie des gesamten Fotobestands der Kunststätte Bossard ist – jenseits der Inventarisierung und Katalogisierung von Johann und Jutta Bossards künstlerischem Schaffen.

Eine umfassende Bearbeitung des Archivbestandes würde nicht nur die einzigartige Möglichkeit bieten, sich im Sinne der im Vorgutachten genannten Forschungsperspektiven noch eingehender mit dem Künstlerehepaar Bossard auseinanderzusetzen. Vielmehr dürften auch Umfang und Inhalt des Archivs für die Erforschung des völkisch-konservativen Künstlermilieus vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg sowie für die regionale Alltagsgeschichte des 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung sein. Umfangreiche Nachlässe völkisch-konservativer Künstler und Künstlerinnen sind in Deutschland bis heute eine Ausnahme und – falls überhaupt vorhanden – harren oftmals noch der Entdeckung und Auswertung. Eine umfassende Erfassung des Bossard-Archivs sowie dessen Öffnung für wissenschaftliche Forschungen würde somit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der deutschen Kunst- und Gesellschaftsgeschichte liefern. Es wäre dabei dringend geboten, mit Archiven in Verbindung zu treten, die ähnliche Sammlungsschwerpunkte aufweisen. Zu denken wäre an das Archiv von Arthur Illies, das Archiv der deutschen Jugendbewegung, das Archiv der Nolde Stiftung in Seebüll oder auch das Marburger Literaturarchiv. Jedoch ist eine solche Erfassung und Katalogisierung äußerst zeitintensiv und kann von den derzeit beschäftigten Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen an der Kunststätte nicht geleistet werden.

Darüber sollen die Erkenntnisse des Vorgutachtens sowie der beiden Folgestudien dazu anregen, über die historisch-kritische Vermittlung des Werkes von Johann Michael Bossard und seiner Frau Jutta Bossard an der Kunststätte Bossard nachzudenken und zu diskutieren und das museale Konzept entsprechend auf Grundlage der neuen Erkenntnisse aufzubereiten. Gerade mit Blick auf die tagesaktuellen gesellschaftlichen Erfahrungen mit abstrusen Verschwörungserzählungen und staatsfeindlichen Weltbildern, mit identitären Geschichtsmythen, mit rechtsextremistischen Straftaten sowie einem virulenten Rassismus und Antisemitismus, ist eine kritisch-didaktische Auseinandersetzung mit Bossards Geschichtsbildern, seinem völkischen Gedankengut sowie der Verortung seines Denkens und Werkes in der „Vorgeschichte des Nationalsozialismus“ angezeigt, um heutigen Besucherinnen und Besuchern der Kunststätte Bossard die Komplexität dieser Traditionslinien sichtbar zu machen und zu einem eigenständigen Verständnis dieser historischen Zusammenhänge zu ermuntern.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

CSU	Christlich-Soziale Union
DDP	Deutsche Demokratische Partei
DKEG	Deutsches Kulturwerk Europäischen Geistes
DM	Deutsche Mark
DTG	Deutsche Theosophische Gesellschaft
GGG	Germanische Glaubensgemeinschaft
MONÉ	Magyar Orvosok Nemzeti Egyesülete
NPD	Nationaldemokratische Partei Deutschlands
NS	Nationalsozialismus
NSAN	Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSLB	Nationalsozialistischer Lehrerbund
NSV	Nationalsozialistische Volkswohlfahrt
RKbK	Reichskammer für bildende Künste
RKK	Reichskulturkammer
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
USA	United States of America

Abbildungsverzeichnis

Die meisten Porträts der Künstler und Künstlerinnen sind als gemeinfreie Bilder auf Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page) verfügbar. Die Porträts von Ludwig Fahrenkrog (<http://www.digiporta.net/>), Bettina Feistel-Rohmeder (Valentina Locatelli, *Le immagini del potere. La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich*, in: *Studia theodisca* 18 (2011), S. 181-204, hier S. 182), Heinrich Tessenow (<http://heinrich-tessenow.de/biografie/>), Josef Thorak (<https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/josef-thorak/>) und Bernhard Winter (<https://www.oldenburg.de/startseite/tourist/staedtiche-ehrungepreise/ehrenbuergerrecht/1961-prof-bernhard-winter.html>) sind als gemeinfreie Bilder auf den angebenen Internetseiten verfügbar.

Sämtliche weiteren Abbildungen in den beiden Nachfolgestudien wurden nach bestem Wissen und Gewissen zum Zwecke des Zitats nach § 51 UrhG verwendet. In nicht eindeutig zu klärenden Fällen wurde dennoch auf eine Abbildung verzichtet. Die Bilder wurden folgenden Quellen entnommen:

- Abb. 1: Ludwig Fahrenkrog, Jesus predigend (Offenbarung), 1901: <https://kunsthandel-stradmann.de/gemaelde/ludwig-fahrenkrog-offenbarung/> [20.12.2023].
- Abb. 2: Bettina Feistel-Rohmeder, Berglandschaft mit Bergruine, 1912: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/historia-auktionhaus-berlin/catalogue-id-srhist10032/lot-bebae5f7-917a-4764-a643-ac9a010ceb66> [20.12.2023].
- Abb. 3: Hermann Hirzel, Cypressen, in: Hermann Hirzel, *Stimmungen*, Berlin 1901 (Kunststätte Bossard, noch nicht inventarisiert).
- Abb. 4: Fritz Höger, Chilehaus, 1921–1924: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chilehaus.mi04740d13a.jpg>.
- Abb. 5: Hugo Höppener (Fidus), Lichtgebet, 1894: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fidus_-_Lichtgebet_\(1894\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fidus_-_Lichtgebet_(1894).jpg) [20.12.2023].
- Abb. 6: Arthur Illies, Alstertal vor Wellingsbüttel, 1900: <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410605862&anummer=304&detail=1> [20.12.2023].
- Abb. 7: Arthur Kampf, Der 30. Januar 1933, um 1938: Schroyen, Arthur Kampf, S. 21; [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Arthur_Kampf_\(1864–1950\)_-_Der_30._Januar_1933_\(The_30th_of_January_1933\)_Nazi_propaganda_history_painting.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Arthur_Kampf_(1864–1950)_-_Der_30._Januar_1933_(The_30th_of_January_1933)_Nazi_propaganda_history_painting.jpg) [20.12.2023].
- Abb. 8: Fritz Mackensen, Gottesdienst im Moor, 1894: <https://nds.museum-digital.de/object/6077>; https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:1884-1895_Fritz_Mackensen_Großgemälde_Öl_auf_Leinwand_%22Gottesdienst_im_Moor%22.jpg [20.12.2023].
- Abb. 9: Emil Nolde, Sonnenblumen im Abendlicht. 1943: <https://www.gerda-henkel-stiftung.de/emil-nolde> [20.12.2023].
- Abb. 10: Paul Schultze-Naumburg, Schloss Cecilienhof, 1913–1917: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_cour_intérieure_du_château_de_Cecilienhof_\(Potsdam\)_\(2731361224\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_cour_intérieure_du_château_de_Cecilienhof_(Potsdam)_(2731361224).jpg) [20.12.2023].

- Abb. 11: Max Schulze-Sölde, Zeit der Technik, 1925: Margarete-Anne Löer / Ulrich Löer (Hg.), Max Schulze-Sölde. 1887–1967. Ein Mensch seiner Zeit, Soest 2012, S. 140.
- Abb. 12: Franz Stassen, Der Ring des Nibelungen, 1914: <https://www.venator-hanstein.de/katalog/detail/160/18614> [20.12.2023].
- Abb. 13: Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau, 1911: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/> [20.12.2023].
- Abb. 14: Josef Thorak, Der Faustkämpfer („Boxer“), 1935: <https://bildhauerei-in-berlin.de/bildwerk/boxer-7217/>.
- Abb. 15: Wolfgang Willrich, Generaloberst Heinz Guderian, 1940: HStAD Bestand R 4 Nr. 36760.
- Abb. 16: Bernhard Winter, Schweineschlachten im Ammerland, 1924: <http://www.kuenstlerkolonie-dottingen.de/bernhard-winter.html> [20.12.2023].
- Abb. 17: Adolf Ziegler, Die Vier Elemente, 1936–1937: <https://www.pinakothek.de/de/blog/die-vier-elemente-von-adolf-ziegler> [20.12.2023].
- Abb. 18: Pino Wohlthat vor dem Kunsttempel (links) und Arbeiten im Kunsttempel (rechts), in: Kunststätte Bossard, FJB 2.
- Abb. 19: Buchweizenernte, Jutta Bossard-Krull, Wilma Krull, Johann Bossard und Emil Hegg (v. l. n. r.), in: Kunststätte Bossard, FJB 2.
- Abb. 20: Heidespaziergang (keine Angaben), in: Kunststätte Bossard, FJB 2.
- Abb. 21: Wir stellen vor: Eberhard Hosemann, Gerlinde Wohlthat, Rüdiger Hebsaker, Harald Wohlthat, Jutta Hosemann, Christa Hebsaker, Armin Hosemann (Sommer 1939), in: Kunststätte Bossard, FJB 1.
- Abb. 22: Auszug aus Jutta Bossards Gedicht „Hosianna Picasso!“ (um 1956), in: Kunststätte Bossard, AJB 140, S. 44.

Schaubilder

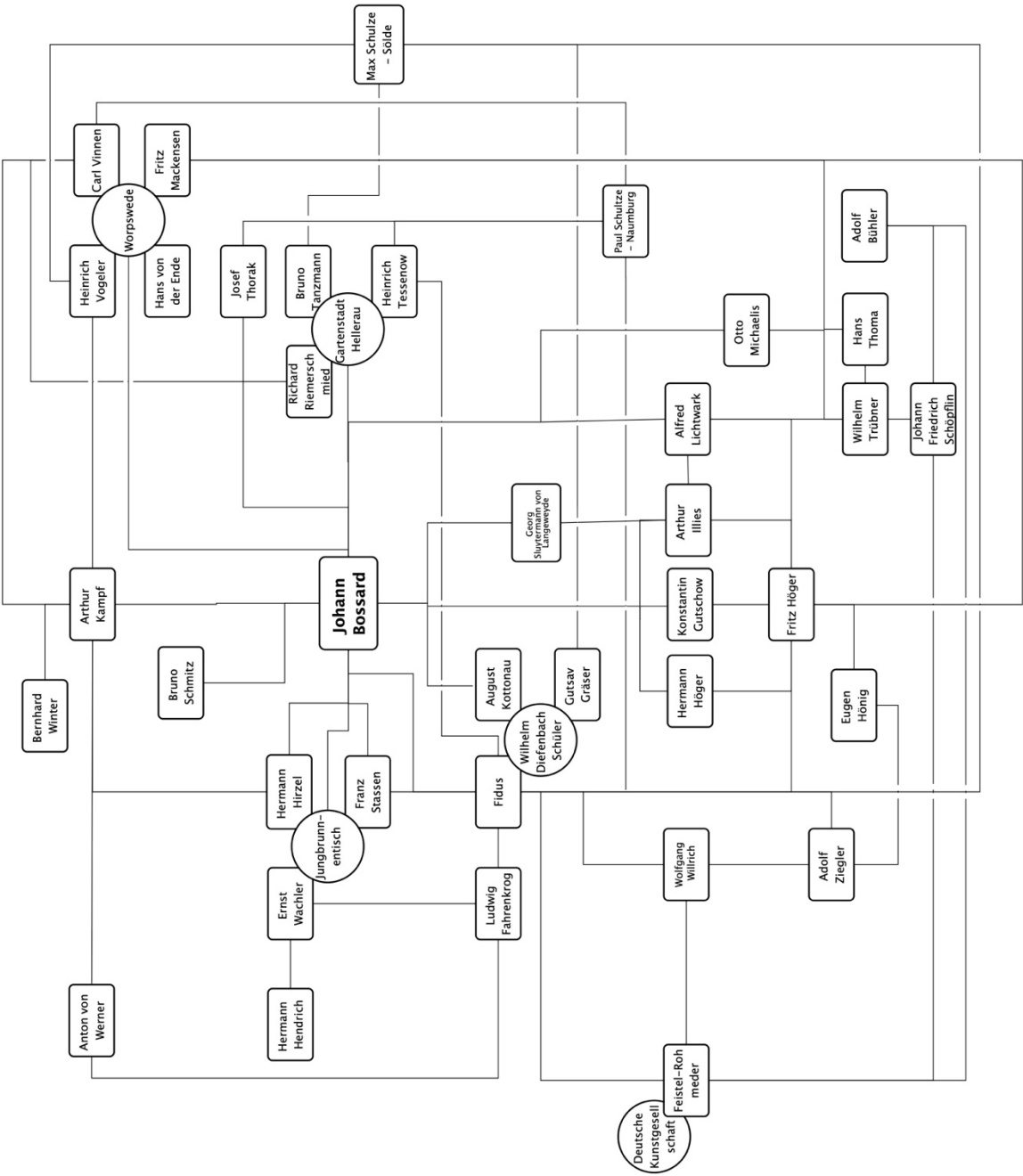


Schaubild 1: Schematische Darstellung der Vernetzung Johann Bossards in die deutsche Kunstszene

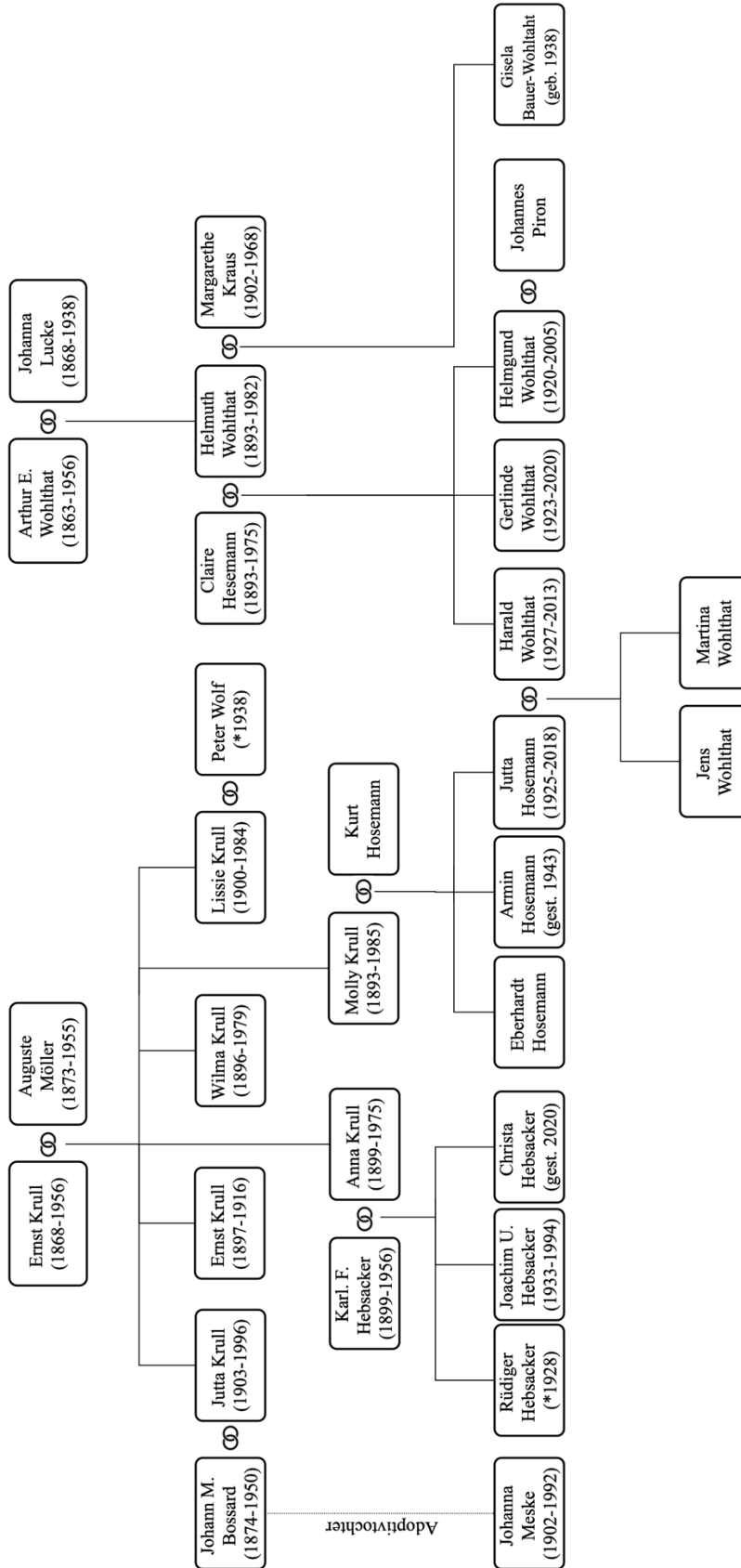


Schaubild 2: Ausschnitt aus dem Stammbaum der Familien Bossard – Hosemann – Krull – Wohlthat

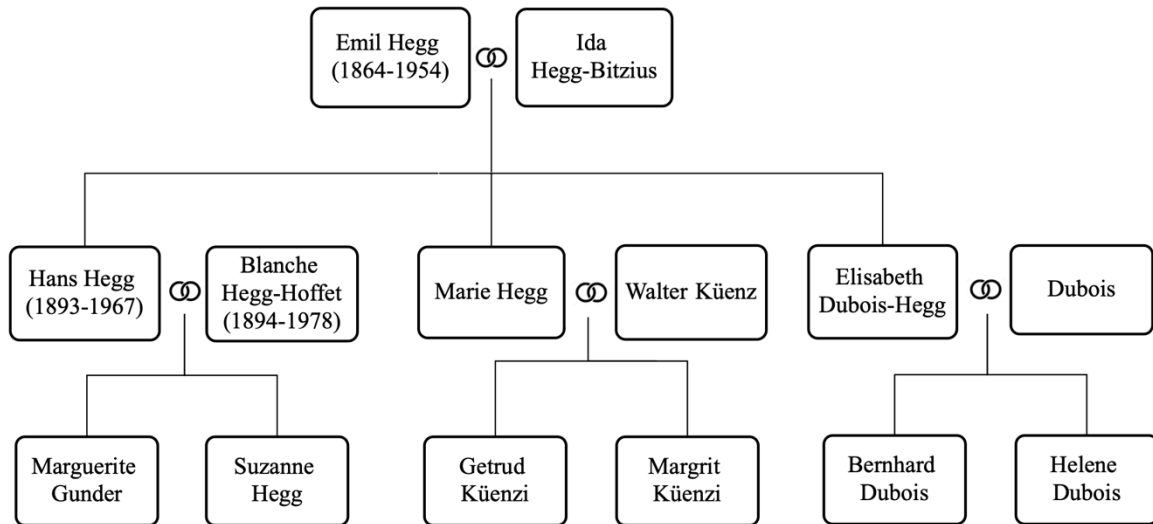


Schaubild 3: Ausschnitt aus dem Stammbaum der Familie Emil Hegg

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive

Archiv Arthur und Georgie Illies Familien-Stiftung.

Archiv Nolde Stiftung in Seebüll.

Archiv der deutschen Jugendbewegung,
N. 26: Nachlass Guntram Erich Pohl
N. 38: Nachlass Hugo Höppener, gen. Fidus.
N. 151: Diefenbach, Karl Wilhelm (1851-1913) u. Familie von Spaun.

Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg,
A 58-9: Personalakte Johann Bossard.

Bauhaus Archiv, Berlin,
Fritz Höger – Dokumentensammlung.
Paul Schultze-Naumburg – Dokumentensammlung.
Heinrich Tessenow – Dokumentensammlung.

Bayerische Staatsbibliothek,
Bestand Braungartiana.

Berlinische Galerie – Museum für Moderne Kunst
Teilnachlass Fidus (Hugo Höppener).

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde
MSG 235: Sammlung Flugblätter und Wandanschläge militärischer Einrichtungen
NS 8: Kanzlei Rosenberg.
NS 15: Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP
R 3: Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion.
R 55: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.
R 4901: Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Bundesarchiv Schweiz,
Eidgenössische Polizeiabteilung (1902–1979).

Deutsches Kunstartchiv im Germanischen Nationalmuseum,
Nachlass Ludwig Fahrenkrog.
Nachlass Richard Riemerschmid.

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt,
R 4: Bildersammlung.

Institut für Zeitgeschichte, München-Berlin,
ED 903: Nachlass Röth, Erich.
ZS 1588: Zeugenschrifttum Wohlthat, Helmuth.
ZS 1639: Zeugenschrifttum Willrich, Wolfgang.

Kunststätte Bossard,
AJB: Archiv Johann Michael und Jutta Bossard.
BJB: Bibliothek Johann Michael und Jutta Bossard.
BOS: Büroablage Bossard.
FJB: Fotosammlung Johann und Jutta Bossard.

Landesarchiv Nordrheinwestfalen (Duisburg),

BR-PE Nr. 5758: Helmuth Christian Heinrich Wohlthat (Personalakte).
NW 1002-I Mr. 49193: Helmuth Christian Heinrich Wohlthat (Entnazifizierungsverfahren).

Landeshauptarchiv Koblenz,

Bestand 403: Oberpräsidium der Rheinprovinz Nr. 16737.

Bestand 612: Stadt Andernach Nr. 8358 und Nr. 8380.

Bestand 856 Landeskommissar für die politische Säuberung in Rheinland-Pfalz Nr. 281428 (Entnazifizierungsakte von Theo Offergeld).

Münchener Stadtbibliothek, Monacensia, Literaturarchive,

Nachlass Bonsels, Waldemar.

Nachlass Braungart, Richard.

Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (Dresden),

Nachlass Molitor, Matthieu.

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek,

Nachlass Höger, Fritz.

Nachlass Tessenow, Heinrich.

Nachlass Willrich, Wolfgang.

Staatsarchiv Hamburg,

135-1 I-IV_5228: Nachlass Konstanty Gutschow.

363-6_252: Kunststätte Bossard.

A 322-3_A 58: Durchführung eines Sonderkurses für Bildhauer an der Hansischen Hochschule für bildende Künste.

621-2/16: Nachlass Fritz Höger.

Staatsarchiv Sigmaringen,

Entnazifizierungsakten der Spruchkammer Biberach.

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl v. Ossietzky,

Nachlass Gustav Schieffer.

Stadtmuseum Oldenburg,

Archiv der Bernhard-Winter-Stiftung.

Universitätsbibliothek Kassel,

Nachlass Schwaner, Wilhelm.

Nachlass Pfüller, Minna.

Internetadressen

<https://bildhauerei-in-berlin.de>

<http://franz-hoetterges.de/>

<http://werkverzeichnis.bossard.de/>

<https://www.dhm.de/>

<http://www.ghdi.ghi-dc.org/>

<http://www.heinrich-tessenow.de/>

<http://www.kuenstlerkolonie-doetlingen.de/>

<http://www.schulzesoele.de/schulze-soelde/biografie-titel1.html>

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlungen/zeitschriften_zeitungen/titel.html

<https://nds.museum-digital.de/>

<https://www.arthurkampf.de/>

<https://www.gutenberg-biographics.ub.uni-mainz.de/>

<https://www.hamburg.de/>

<https://www.kiekeberg-museum.de/>

<https://www.kulturlandkreis-harburg.de/>
<https://www.kunsthandel-henneken.de/>
<https://www.lmu.de/>
<https://www.nibelungen-hort.de/>
<https://www.oldenburg.de/>
<https://www.srf.ch/>
<https://www.stadtlexikon-karlsruhe.de/>
<https://www.stadt-salzburg.at/>
<https://www.toepfer-stiftung.de/>
<https://www.worpswede-museen.blog/>
<https://www.engelmannsnotizen.jimdofree.com/>

Presse und Medien

annabelle
Berliner Börsen-Zeitung
Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung
Buxtehuder Tagblatt
Deutsche Welle
Grazer Tagblatt
Hamburger Abendblatt
Hamburger Fremdenblatt
Hamburger Tagblatt
Harburger Anzeigen und Nachrichten
Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design
Jüdische Allgemeine
Kreiszeitung Wochenblatt
Kunstchronik. Wochenzeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe.
Kunstgewerbeblatt
Luzerner Neueste Nachrichten
Neue Zürcher Zeitung
New York Times
Norddeutsche Allgemeine Zeitung
Nordheide Wochenblatt
Ostdeutsche Rundschau
Schweizer Radio und Fernsehen
Der Spiegel
Süddeutsche Zeitung
Der Tagesspiegel
Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist
Völkischer Beobachter
Die Welt
Winsener Anzeiger
Die Zeit
ZEITmagazin
Zuger Nachrichten
Zuger Tagblatt

Literatur und Publierte Quellen

Ahrens, Gerhard, Bossard, Johann Michael, in: Franklin Kopitzsch / Dirk Brietzke (Hg.), Hamburgische Biografie. Band 3, Göttingen 2006, S. 55–56.
Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes. Regesten, Band 1. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Hildegard von Kotze, Gerhard Weiher, Ingo Arndt und Carla Mojto, München 1983.

- Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin New York 2021, <https://www.degruyter.com/database/akl/html?lang=de> [20.12.2023].
- Amm, Bettina, Die Ludendorff-Bewegung im Nationalsozialismus – Annäherung und Abgrenzungsversuche, in: Uwe Puschner / Clemens Vollnhals (Hg.), Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte, Göttingen 2012, S. 127-148.
- Arendt, Rudi, Fritz Höger – Architekt, „Aktiver Nationalsozialist“, Antisemit und sein „kulturelles Erbe“ – Anhaltspunkte für eine Straßenumbenennung in Elmshorn, <https://www.spurensuche-kreis-pinneberg.de/spur/fritz-hoeger-architekt-aktiver-nationalsozialist-antisemit-und-sein-kulturelles-erbe-anhaltspunkte-fuer-eine-strassenumbenennung-in-elmshorn/>
- Artinger, Kai, Die erste Generation der Worpsweder Maler und der Nationalsozialismus in: Arn Strohmeyer / Kai Artinger / Ferdinand Krogmann (Hg.), Landschaft, Licht und Niederdeutscher Mythos, Weimar 2000, S. 111-172.
- Bachmann, Natalie, „Der Kampf gegen E. ist mir geradezu als Notwehr gegen die direktorale Misswirtschaft aufgedrungen worden“ – Johann Bossards Entgegnungen zum Aufsatz des Kollegen Ehrhardt und ihr historischer Kontext, in: Gudula Mayr (Hg.), Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018, S. 103-112.
- Bajohr, Frank / Michael Wildt (Hg.), Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main 2009.
- Bartels, Alfred, Dichter-Biographien, Bd. 3: Christian Friedrich Hebbel, Leipzig o. J.;
- Baumann, Kirsten, Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939, Weimar 2002.
- Benn, Gottfried, Doppelleben, München 1967.
- Benz, Wolfgang / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015.
- Berger, Ursel u. a. (Hg.), Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg, Bremen 2014.
- Bergmeier, Hinrich: Kulturaustreibung: Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen; eine Dokumentation zur gleichnamigen Ausstellung, Hamburg 1993.
- Bermbach, Udo, Kultur, Kunst und Politik, Aufsätze. Würzburg 2016.
- Bermbach, Udo, Über Johann Bossards Weltanschauung, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 14-24.
- Bertram, Johannes, Der Seher von Bayreuth. Deutung des Lebens und Werkes Richard Wagners, Berlin 1943.
- Bertram, Johannes, Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musik Dramen, Berlin 1957.
- Beßlich, Barbara, Wege in den Kulturkrieg. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2014.
- Bibo, Claudia, Naturalismus als Weltanschauung? Biologistische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1893 - 1902), Frankfurt a. Main 1995.
- Black, Monica / Eric Kurlander (Hg.), Revisiting the „Nazi Occult“. Histories, Realities, Legacies, New York 2015.
- Bley, Fritz, Avalun. Geschichten aus allerhand Paradiesen, Leipzig 1923.
- Bock, Julia, The Treatment of Hungarian Jewish Health Professionals in the Shadow of the Holocaust, Newcastle 2019.
- Boehnigk, Volker / Joachim Stamp (Hg.), Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006.
- Bose, Michael u. a., „... ein neues Hamburg entsteht.“ Planen und Bauen von 1933-1945, Hamburg 1986.
- Bossard, Jutta, Mein Leben mit J. B., in: Ernst Schmacke, Johann Michael Bossard: Werk und Leben, Reutlingen 1951.
- Bossard, Jutta, Die Kunststätte Bossard, in: Arbeitskreis für Heimatpflege Jesteburg (Hg.), Jesteburg in Wort und Schrift, Rosengarten 1979, S. 163–171.
- Brajer, Sven, Die Deutsche Kunstgesellschaft. Eine völkische Vereinigung im Kampf gegen den „Terror des Kunstbolschewismus“ der Weimarer Republik, in: Julien Reitzenstein / Dirk Rupnow / Bernd-A. Rusinek (Hg.), Völkisches Denken 1848 bis 1948. Von der Paulskirche über Weimar zum Petersberg, Berlin/Boston 2023, S. 245-264.
- Brauneis, Wolfgang / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021.
- Braungart, Richard, Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, München 1922.
- Braungart, Richard, Deutsche Exlibris und andere Kleingraphik der Gegenwart, München 1922.
- Brechtken, Magnus, „Madagaskar für die Juden“. Antisemitische Idee und politische Praxis 1885–1945, 2. Aufl. München 1998.

- Brechtken, Magnus, Albert Speer. Eine deutsche Karriere, München 2017.
- Breker, Arno, Im Strahlungsfeld der Ereignisse: Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale, Oldendorf 1973
- Breuer, Stefan, Ordnungen der Ungleichheit. Die deutsche Rechte im Widerstreit ihrer Ideen 1871–1945, Darmstadt 2001.
- Breuer, Stefan, Die Völkischen in Deutschland: Kaiserreich und Weimarer Republik, Darmstadt 2008.
- Breuer, Stefan, Die Kommenden: Eine Zeitschrift der Bündischen Jugend 1926-1933, Schwalbach 2010.
- Breuer, Stefan, Die radikale Rechte in Deutschland 1871-1945. Eine politische Ideengeschichte, Stuttgart 2010.
- Breuer, Stefan, Die Nordische Bewegung in der Weimarer Republik, Wiesbaden 2018.
- Bruendel, Steffen, Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg, Berlin 2003.
- Bruhns, Maike, Kunst in der Krise, 2 Bde., Hamburg 2001.
- Bruhns, Maike, Der Sonderkurs für Bildhauer und die Exkursion nach Berlin 1940, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 169-174.
- Bucciarelli, Piergiacomo, Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister (1877–1949), Berlin 1992.
- Buchholz, Kai u. a. (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Um 1900. Ausstellungskatalog, 2 Bde., Darmstadt 2001.
- Châtelier, Hildegard, Wagnerismus in der Kaiserzeit, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 575-612.
- Civelli, Ignaz, Kein „Sonnenschein der Freude“. Der Zuger Künstler Johann Michael Bosshard, sein Verhältnis zu Zug und der Erste Weltkrieg, in: Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug 33 (2017), S. 211–230.
- Clinefelter, Joan L., Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany, Oxford 2005.
- Dahm, Volker, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 34, Nr. 1 (1986), S. 53-84
- Dahm, Volker, Die Reichskulturkammer und die Kulturpolitik im Dritten Reich, in: Stephanie Becker (Hg.), „Und sie werden nicht mehr frei sein ihr ganzes Leben“, Berlin 2012, S. 193-221.
- Danker, Uwe, „Vorkämpfer des Deutschtums“ oder „entarteter Künstler“? Nachdenken über Emil Nolde in der NS-Zeit, in: Demokratische Geschichte, 14 (2001), S. 149–188.
- Darré, Walther, Nordisches Bluterbe im süddeutschen Bauerntum. Mit 36 farbigen und 17 schwarzen Tafeln von Oskar Jost und Wolfgang Willrich, München 1938
- Djassemi, Barbara, Werben für das „deutsche Kunstwerk“ – Eine Einführung in Johann Bossards Werbeschrift, in: Gudula Mayr (Hg.), Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 42-58.
- Doll, Nikola / Christian Fuhrmeister (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005.
- Dorén, Peter Nils, Peter Gustaf Dorén. Ein Hamburger Raumkünstler um 1900, Berlin 2021.
- Dublon-Knebel, Irith, Eine Doppelexistenz. Nationalsozialistische Maler und Bildhauer nach 1945, in: Wolfgang Brauneis / Raphael Gross (Hg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 27. August bis 5. Dezember 2021, München London New York 2021, S. 24-33.
- Dülffer, Jost / Martin Kröger / Rolf-Harald Wippich, Das Deutsche Reich auf europäischem Konfrontationskurs. Die erste Marokkokrise 1905/06, in: Jost Dülffer / Martin Kröger / Rolf-Harald Wippich, Vermiedene Kriege. Deeskalation von Konflikten der Großmächte zwischen Krimkrieg und Erstem Weltkrieg, 1865–1914, hrsg. von Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Berlin 2018, S. 579-602.
- Eckart, Sydow von, Johannes Bossard, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 38, Nr. 12 (1924), S. 650-664.
- Engehausen, Frank (Hg.), Hans Thoma (1839–1924). Zur Rezeption des badischen Künstlers im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Ostfildern 2022.
- Engelmann, Bernt: Das „Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes“. „Pflegstätte“ der „Aktion W“. Fakten, Daten und ... Summen. München: Schriftenreihe der Demokratischen Aktion, 1971.
- Enns, A. B., „Deutsch-bewusste Kunst.“ Ausstellung der Deutschen Kunstgesellschaft. Städtischer Saalbau, in: Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit 71. Nr. 22 (1929) S. 404-405.
- Evans, Richard, The Third Reich in History and Memory, Oxford 2015.

- Feistel-Rohmeder, Bettina, *Das Frauenbildnis in der venezianischen Renaissance*, Leipzig 1906.
- Feistel-Rohmeder, Bettina, *Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des ‚Deutschen Kursrechts‘ aus den Jahren 1927–1933*, Karlsruhe 1938.
- Fidus – Hugo Höppener, *Tagebuch Januar bis Juli 1945*, Berlin 1999.
- Fleckner, Uwe / Maike Steinkamp (Hg.), *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen „nordischer“ Moderne und „entarteter“ Kunst*, Berlin Boston 2015.
- Fok, Oliver, *Johann Michael Bossard. Einführung in Leben und Werk*, Ehestorf 2004.
- Fok, Oliver, *Jutta Bossard: Ein Leben voller Kunst*, Ehestorf 2003.
- Fok, Oliver, *Kunststätte Bossard*. in: Rainer Stamm / Daniel Schreiber (Hg.), *Bau einer Neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, Köln 2003, S. 86-91.
- Föllmer, Moritz, *Der kranke „Volkskörper“*. Industrielle, hohe Beamte und der Diskurs der nationalen Regeneration in der Weimarer Republik, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), S. 41-67.
- Katja, Förster, *Biographie Willy F. Storck*, in: *Blick in die Geschichte* Nr. 128 vom 25. September 2020, <https://stadtgeschichte.karlsruhe.de/stadtarchiv/blick-in-die-geschichte/ausgaben/blick-128/willy-f-storck>.
- Fornoff, Roger, *„Symbol eines kommenden Größeren“*. Johann Michael Bossard und das Gesamtkunstwerk, in: Gudula Mayr (Hg.), *Johann Bossard. Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte*, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard, Bd. 16), S. 25-40.
- Frank, Hartmut (Hg.), *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989.
- Franz, Sandra, *Die Religion des Grals. Entwürfe arteigener Religiosität im Spektrum von völkischer Bewegung, Lebensreform, Okkultismus, Neuheidentum und Jugendbewegung. 1871–1945*, Schwalbach 2009.
- Frecot, Janos / Johann Friedrich Geist / Diethart Krebs, *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München 1972.
- Fricke, Dieter, *Der „Deutscherbund“*, in: Puschner, Uwe / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 328-340.
- Friedrich, Pierre, *Betrachtungen eines unpolitischen Bildprogramms. Die Darstellung der Volksgesetzgebung Karls des Großen im Plenarsaal des Oberlandesgerichts Düsseldorf*, Köln Weimar Wien 2007.
- Fritzen, Florentine, *Gesünder Leben. Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2006.
- Fuhrmeister, Christian, *Materialikonographie von Klinker und künstlichem Stein*, in: Jürgen Pursche (Hg.), *Historische Architekturoberflächen: Kalk Putz Farbe. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München, 20. - 22.11.2002 (I-COMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees Band XXXIX)*, München 2003, S. 168-174.
- Fuhrmeister, Christian, *Kunst im Nationalsozialismus: Rezeptionsgeschichte, Forschungsstand, Perspektiven*, in: Holger Germann / Stefan Goch (Hg.), *Künstler und Kunst im Nationalsozialismus. Eine Diskussion um die Gelsenkirchener Künstlersiedlung Halfmannshof*, Essen 2013, S. 11-20.
- Fuhrmeister, Christian, *Adolf Ziegler – Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Maler*, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin 2015, S. 59-72.
- Fulda, Bernhard, *„Hinter jedem Busch lauert Verknennung und Neid.“ Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten*, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln Weimar Wien 2015, S. 261-285.
- Fulda, Bernhard / Aya Soika, *Emil Nolde im Nationalsozialismus: eine kurze Übersicht der neuen Forschungsergebnisse*, <https://www.nolde-stiftung.de/der-kuenstler-im-nationalsozialismus/>.
- Gabler, Josephine, *„Das Monumentale [hat] nicht erst von bestimmten Größenmaßen an Geltung“ – Großplastik im Nationalsozialismus*, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln u. a. 2015, S. 231-243.
- Gerstner, Alexandra, *Die Zeitschrift Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das deutsche Geistesleben (1917–1938)*, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960). Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960)*, Bern 2003, S. 203-218.
- Geßler, Albert, *Hermann R. E. Hirzel. Ein Schweizer Maler-Radierer*, in: *Die Schweiz: Schweizerische Illustrierte Zeitschrift* 1 (1897) S. 179-183.
- Geyers Albrecht H., *Mutter Ordnung*, München 1972.
- Geyer, Christian M., *Die Gesinnungsprüfung des Hans Thoma*, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 76, Nr. 11 (2023), S. 552-4.

- Gies, Horst, Richard Walther Darré: der „Reichsbauernführer“, die nationalsozialistische „Blut und Boden“-Ideologie und Hitlers Machteroberung, Wien 2019.
- Gilbhard, Hermann, Die Thule-Gesellschaft. Vom okkulten Mummenschanz zum Hakenkreuz, München 2014.
- Gillen, Eckhart, Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als ‚deutscher Stil‘ 1933/34, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u. a. 2015, S. 203-229.
- Ginzburg, Carlo, Das Schwert und die Glühbirne. Picassos „Guernica“, Frankfurt a. Main 1999
- Glötz, Peter, „Grotthuß, Emil Freiherr von“ in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 171 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116879017.html#ndbcontent>
- Goebbels, Joseph, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. von Elke Fröhlich.
- Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 1/2: Dezember 1925 - Mai 1928. Bearb. von Elke Fröhlich. München 2004,
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 1/3: Juni 1928 - November 1929. Bearb. von Anne Munding. München: K. G. Saur, 2004.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/1: Dezember 1929 - Mai 1931. Bearb. von Anne Munding. München: K. G. Saur, 2005.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/2: Juni 1931 - September 1932. Bearb. von Angela Hermann. München: K. G. Saur, 2004.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/3: Oktober 1932 - März 1934. Bearb. von Angela Hermann. München: K. G. Saur, 2006.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 3/1: April 1934 - Februar 1936. Bearb. von Angela Hermann, Hartmut Mehringer, Anne Munding und Jana Richter, München 2005.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 3/2: März 1936 - Februar 1937. Bearb. von Jana Richter, München 2001.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 4: März - November 1937. Bearb. von Elke Fröhlich, München 2000.
 - Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7: Juli 1939 - März 1940. Bearb. von Elke Fröhlich. München: K. G. Saur, 1998.
 - Teil II: Diktate 1941-1945. Band 5: Juli - September 1942. Bearb. von Angela Stüber. München [u.a.]: K. G. Saur, 1995.
 - Teil II: Diktate 1941-1945. Band 8: April - Juni 1943. Bearb. von Hartmut Mehringer. München [u.a.]: K. G. Saur, 1993.
 - Teil II: Diktate 1941-1945. Band 9: Juli - September 1943. Bearb. von Manfred Knittel. München 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Goethe-Brevier. Goethes Leben in seinen Gedichten, hrsg. von Otto Erich Hartleben, München 1901.
- Goodrick-Clarke, Nicholas, The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935, New York 1992.
- Goodrick-Clarke, Nicholas, Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity, New York 2002.
- Grabowsky, Adolf, Johannes Bossard, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19. Bd. der „Kunst für Alle“ 24 (1909), S. 224–248.
- Grabowsky, Adolf, Johannes Bossard, in: Ring. Zeitschrift für Künstlerische Kultur 6 (1909), S. 4–28.
- Graf, Werner, Adolf Hitler begegne Karl May: Zur Lektürebioografie des Führers“, Baltmannsweiler 2012.
- Großbölting, Thomas, Fritz Höger – eine politisch professionelle Biographie, münster 2022.
- Großmann, Ulrich (Hg.), Künstlerkolonien in Europa, Nürnberg 2001.
- Groth, Katharina, Zwischen der Nordheide und Hamburg. Johann Michael Bossards Gesamtkunstwerk am Rande der Lüneburger Heide und seine Anstellung als Professor für Bildhauerei in Hamburg, in: Expressionismus 16, Themenheft: Provinz hrsg. von Kristin Eichhorn / Johannes S. Lorenzen (2022), S. 13-29.
- Häni, Susanne (Hg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Frankfurt a. Main 1983.
- Hamburger Kunsthalle (Hg.), Verfolgt und verführt, Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933 – 1945, Hamburg 1983.
- Harvey, Elizabeth / Johannes Hürter / Maiken Umbach / Andreas Wirsching (Hg.), Private life and privacy in Nazi Germany, Cambridge 2019.
- Hassenpflug, Gustav, Geschichte der Kunstschule in Hamburg, Hamburg 1956.

- Hays, Michael K., Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?, in: *Assemblage*, No. 8 (1989), S. 104-123.
- Hein, Peter Ulrich, *Die Brücke ins Geisterreich. Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Hein, Peter Ulrich, *Völkische Kunstkritik*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 613-633.
- Hempel, Dirk, „Himmel auf Zeit“: Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg. Ausstellung, Hamburger Kunsthalle, 28. März – 27. Juni 2010, Neumünster 2010.
- Hepp, Corona, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*. München 1987.
- Hegg, Emil, Johannes Bossard, in: *Die Schweizerische Baukunst*, H. 7, 16.7.1909, S. 97-100 und Abbildungen auf S. 105-108.
- Hegg, Emil, Bossard Ausstellung, *Ansprache*, gehalten bei der Eröffnung, in: *Der Bund*, Feuilleton vom 25./26.7.1910.
- Hegg, Emil, *Die neuen Statuen im Kasino zu Bern*, in: *Die Schweiz* 16, Nr. 6 vom 15.3.1912, S. 133-135.
- Hegg, Emil, Johann Bossard, in: *O mein Heimatland. Schweizerischer Kunst- und Literaturkalender*, hrsg. von Gustav Grunau, Bern 1919, S. 28-39.
- Hegg, Emil, *Kalendarium von 1919, Mondwechsel, Die Tragödie des Daseins, zwölf Tafeln von Prof. Johann Bossard*, in: *O mein Heimatland, Schweizer Kunst- und Literaturkalender 1919*, Zürich 1919.
- Hegg, Emil, *Ferdinand Hodler und Johann Bossard: Eine Konfrontation*, Elenbach-Zürich 1923.
- Hegg, Emil, Johann Bossard, in: *Zuger Neujahrsblatt*, 1935, S. 73-80.
- Hermand, Jost, *Meister Fidus. Vom Jugendstil-Hippie zum Germanenschwärmer*, in: Jost Hermand (Hg.) *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt a. Main 1972, S. 55-127.
- Herrmann, Björn / Katharina Groth (Hg.), *Mythos und Moderne – 125 Jahre Künstlerkolonie Worpswede*, Köln 2014.
- Herzog, Hans (Hg.), *Bericht über die Internationale Baufach-Ausstellung mit Sonderausstellungen Leipzig 1913*, S. 328-330.
- Hirzel, Hermann, *Stimmungen*, Berlin 1901.
- Höhns, Ulrich, *Fritz Höger*, Hamburg 2012.
- Hof, Tobias, *Galeazzo Ciano. The Fascist Pretender*, Toronto London Buffalo 2021.
- Hof, Tobias, *Vorgutachten zur Frage des Verhältnisses von Johann Michael Bossard und Jutta Bossard zum Nationalsozialismus*. Verfasst im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte München-Berlin, März 2022.
- Hof, Tobias, *Geschichte des Terrorismus. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Tübingen 2022.
- Hohrath, Klaus, *Karl Gabriel Pfeill. Leben und Werk (1889-1942)*, Neuss 1987.
- Hübinger, Gangolf, *Die Tat und der Tat-Kreis. Politische Entwürfe und intellektuelle Konstellationen*, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960). Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960)*, Bern 2003, S. 407-426.
- Hüneke, Andres, *Der Fall Robert Scholz, Kunstberichte unterm Hakenkreuz*, Köln 2001.
- Illies, Arthur, *Aus Tagebuch und Werk: 1870-1952*, hrsg. von Kurt Illies, Hamburg, 1981.
- Jacob, Frank, *Die Thule-Gesellschaft*, Berlin 2019.
- Jenkins, Jennifer, *Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaca 2018.
- Jesteburger Arbeitskreis für Heimatpflege e. V. (Hg.), *Lüllau, Thelstorf, Wiedenhof. Eine Dorfgeschichte*, Jesteburg 2009, S. 231-233.
- Jooss, Birgit, *Die Münchner Bildhauerschule. Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2010, Nürnberg 2010, S. 135-169.
- Kammel, Frank Matthias, *Nach Sonnenaufgang. Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900*, in: *Germanisches Nationalmuseum (Hg.), Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, Nürnberg 2013, S. 19-27.
- Kater, Michael H, *Culture in Nazi Germany*, New Haven London 2019.
- Keller, Rolf, Johann Michael Bossard, in: *Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz* 109/110 (1997), S. 60–62.
- Klee, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. Main 2007.

- Klönne, Arno, Die Bündischen unter Druck der Politisierung, in: Germanisches Nationalmuseum (Hg.), Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung, Nürnberg 2013, S. 113-119.
- Klünemann, Daniel, Das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes (DKEG), in: Rolf Düsterberg (Hg.), Dichter für das „Dritte Reich“. Band 3: Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie, Bielefeld 2015, S. 277-306.
- Koepke, Ewald, Johannes Bertram. Ein Leben im Dienste des Logos, Hamburg 1971.
- Kösters, Klaus (Hg.), Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012.
- Kösters, Klaus, Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus, in: Klaus Kösters (Hg.), Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012, S. 9-34.
- Kösters, Klaus, Max Schulze-Sölde (1887–1967), in: Klaus Kösters (Hg.), Anpassung, Überleben, Widerstand – Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012, S. 183-192.
- Krabbe, Wolfgang R., Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform, Göttingen 1974.
- Kratz-Kessemeier, Kristina. Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums, Berlin 2008.
- Krause, Eckhart u. a. (Hg.), Hochschulalltag im „Dritten Reich“. Die Hamburger Universität 1933-1945, 3 Bde., Berlin Hamburg 1991.
- Krause, Thomas, Hamburg wird braun. Der Aufstieg der NDSAP von 1921 bis 1933, Hamburg 1987.
- Kreidner, Michael, Die Ehrenhalle der Nazis in Buchholz, <https://www.gmv-buchholz.de/files/Ehrenhalle-der-Nazis-in-Buchholz.pdf> [abgerufen am 23. Februar 2022].
- Kroll, Frank-Lothar, „Alles in allem ist die Politik doch ein leidiges Kapitel“. Johann Michael Bossard, das Dritte Reich und die nationalsozialistische Weltanschauung, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 81-92.
- Kubowitsch, Nina, Die Reichskammer der bildenden Künste. Aufbau und Funktion, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 49-57.
- Kubowitsch, Nina, Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u.a. 2015, S. 75-96.
- Kunsthau Zürich (Hg.), Ausstellung. 12. Januar bis 5. Februar 1922. Katalog, Zürich 1922.
- Kurlander, Eric, Hitler's Monsters: A Supernatural History of the Third Reich, New Haven 2017.
- Kurzmeier, Roman, Viereck und Kosmos: Künstler, Lebensreformer, Okkultisten, Spiritisten in Amden 1901 - 1912; Max Nopper, Josua Klein, Fidus, Otto Meyer-Amden, Zürich 1999.
- Ladogana, Rita, Political Power and Religious Otherness in the Fascist Era. The Polemic about the Connections between Judaism and Modernist Art and the Instrumental Use of the Nazi Iconography against "Degenerate Art", in: IKON 15 (2022), S. 235-246.
- Lehmann, Hartmut / Otto Gerhard Oexle (Hg.), Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften, 2 Bde., Göttingen 2004.
- Linse, Ulrich, Zurück o Mensch zur Mutter Erde. Landkommunen in Deutschland 1890-1933, München 1983.
- Linse, Ulrich, Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre, Berlin 1983.
- Linse, Ulrich, Völkisch-rassische Siedlungen der Lebensreform, in: Puschner, Uwe / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 397-410.
- Locatelli, Valentina, Le immagini del potere. La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich, in: Studia theo-disca 18 (2011), S. 181-204.
- Loeber, Matthias, Völkische Bewegung zwischen Weser und Ems. Richard von Hoff und die Nordische Gesellschaft in Bremen und Norddeutschland, Frankfurt a. Main 2016.
- Löer, Margarete-Anne / Ulrich Löer (Hg.), Max Schulze-Sölde. 1887–1967. Ein Mensch seiner Zeit, Soest 2012.
- Lorent, Peter de, Täterprofile. Die Verantwortlichen im Hamburger Bildungswesen unterm Hakenkreuz, Hamburg 2016.
- Martschukat, Jürgen / Steffen Patzold, Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln Weimar Wien 2003, S. 1-31.
- Mayr, Gudula (Hg.), Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 16).

- Mayr, Gudula (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17).
- Mayr, Gudula, „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 12-80.
- Mayr, Gudula, Der Sonderkurs für Bildhauer, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 115.
- Mayr, Gudula, Ein „absoluter Misserfolg“ – Johann Bossards *Brief an Herrn C. H.*, in: Gudula Mayr (Hg.), Texte aus dem Nachlass. Programmatische Schriften und Reiseberichte, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 16), S. 76-88.
- Mayr, Gudula, Johann Michael Bossard und sein Gesamtkunstwerk in der Nordheide, in: Kreiskalender 2012, Jahrbuch für den Landkreis Harburg, Winsen 2012, S. 7-22.
- Meier Hans-Rudolf / Daniela Spiegel, Forschen über Paul Schultze-Naumburg. Eine Einführung, in: Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel (Hg.), Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg, Heidelberg 2018, S. 11-14.
- Meier-Graefe, Alfred Julius, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.
- Menck, Clara, Die falsch gestellte Weltenuhr: Der „Rembrandtdeutsche“ Julius Langbehn, in: Karl Schwedhelm (Hg.): Propheten des Nationalismus, München 1996, S. 88-102.
- Metzler, Gabriele / Dirk Schumann (Hg.), Geschlechter(un)ordnung und Politik in der Weimarer Republik, Bonn 2016.
- Meyer, Christian, (K)eine Grenze. Das Private und das Politische im Nationalsozialismus 1933–1940, Berlin / Boston 2020.
- Meyer-Tönnemann, Carsten, Illies, Arthur, in: Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke (Hg.), Hamburgische Biografie. Personenlexikon, Band 6, Göttingen 2012, S. 135-137,
- Mogge, Winfried, „Ein Germanentempel zwischen Tannen und Eichen“. Der Deutsche Dom in Witzhausen: Ein gescheitertes völkisches Projekt, in: David Bordiehn u. a. (Hg.), Ausgrenzende politische Ideologien. Akteure, Organisation und Programmatiken, Berlin 2020, S. 313-30.
- Moll, Martin (Hg.), „Führer-Erlasse“ 1939–1945. Edition sämtlicher überlieferter, nicht im Reichsgesetzblatt abgedruckter, von Hitler während des Zweiten Weltkrieges schriftlich erteilter Direktiven aus den Bereichen Staat, Partei, Wirtschaft, Besatzungspolitik und Militärverwaltung. Stuttgart 1997
- Moritz, Baßler und Hildegard Châtelier (Hg.), Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900, Straßburg 1998.
- Murawski, Uwe / Klaus Lucke, Dokumentation: Bauplastiken und Grabmale: Johann Michael Bossard in Hamburg von 1907 bis 1920, Typoskript, 2. Version, o. O., Bonn 1986.
- Murawski, Uwe / Klaus Lucke, Hommage à Johann-Michael Bossard, Auflage 30 Exemplare, Privatdruck zur Ausstellung im Poppelsdorfer Schloss, Bonn 1984.
- Murawski, Uwe / Klaus Lucke, Werkverzeichnis Johann Michael Bossard (1874–1950), Typoskript, o. O., Bonn 1985.
- Nanko, Ulrich, Nationale Sammlung jenseits der Kirchen: Die Deutsche Glaubensbewegung, in: Lutz Brecht / Hermann Düringer / Ansgar Koschel (Hg.), Rückkehr zur völkischen Religion? Glaube und Nation im Nationalsozialismus und heute, Frankfurt a. Main 2003, S. 74-94.
- Necker, Sylvia, Konstantin Gutschow 1902–1978. Modernes Denken und Volksgemeinschaftliche Utopie eines Architekten, Hamburg 2012.
- Nietzsche, Friedrich, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Leipzig 1898.
- Nommensen, Sven, Gartenkunst – Kunstgarten, Ehestorf 2003.
- Oxfeldt, Elisabeth, Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840–2000, Minneapolis London 2010.
- Papenbrock, Martin / Gabriele Saure (Hg.), Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen Teil I: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000.
- Parr, Rolf, Der „Werdandi-Bund“, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 316-327.
- Parr, Rolf, Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik, Tübingen 2000.

- Parr, Rolf, Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist. Interdiskurstheoretische Perspektive und Prozesse der Association und Fragmentierung zwischen protestantischem Idealismus und rassistischem Nationalismus, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960)*. Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960), Bern 2003, S. 139-164.
- Petropoulos, Jonathan, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford 2000.
- Petropoulos, Jonathan, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven 2014.
- Peukert, Detlev, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt a. Main 1987.
- Pinkwart, Ralf-Peter, Paul Schultze-Naumburg. Konservatismus in Persönlichkeit, Überzeugung und baulichem Werk, in: Hans-Rudolf Meier / Spiegel, Daniela (Hg.), *Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg*, Heidelberg 2018, S. 83-95.
- Puschner, Uwe / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999.
- Puschner, Uwe, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache – Rasse – Religion*, Darmstadt 2001.
- Puschner, Uwe, *Strukturmerkmale der völkischen Bewegung (1900–1945)*, in: Michael Grunewald / Uwe Puschner (Hg.), *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960)*. Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960), Bern 2003, S. 445-468.
- Puschner, Uwe / Clemens Vollnhals (Hg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, Göttingen 2012.
- Puschner, Uwe / Clemens Vollnhals (Hg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Forschungs- und problemgeschichtliche Perspektiven*, in: Puschner, Uwe / Clemens Vollnhals (Hg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, Göttingen 2012, S. 13-28.
- Real, Caroline Theresia, *Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde (1887–1967)*, Diss. Westfälische Wilhelm-Universität zu Münster, 2005.
- Rosenberg, Alfred, *Die Tagebücher von 1934 bis 1944*, hrsg. von Jürgen. Matthäus / Frank Bajohr, Frankfurt a. Main 2015.
- Rosenhagen, Hans, *Von Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Kunst für Alle 22 (1906/1907)*, S. 123-124.
- Reinhardt, Sophie, *Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz*, Münster 1999.
- Reulecke, Jürgen, *Der jugendbewegte Neuaufbruch nach 1918: die bündische Jugend und ihre Formen der Vergemeinschaftung*, in: Germanisches Nationalmuseum (Hg.), *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, Nürnberg 2013, S. 52-57.
- Reulecke, Jürgen, *Die Jungenschaft seit Ende der 1920er Jahre: der Start in eine dritte jugendbewegte Phase*, in: Germanisches Nationalmuseum (Hg.), *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, Nürnberg 2013, S. 100-104.
- Ring, Christian (Hg.), *Emil Nolde in seiner Zeit im Nationalsozialismus. Tagungsband zum Symposium veranstaltet von der Stiftung Seebüll Ada und Nolde in Kooperation mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, München 2020.
- Ruppert, Wolfgang. *Bildende Kunst im NS-Staat*, in: Wolfgang Benz / Peter Eckel / Andreas Nachama (Hg.). *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin 2015, S. 29-48.
- Sabrow, Martin, *Der Rathenaumord und die deutsche Gegenrevolution*, Göttingen 2022.
- Saehrendt, Christian, *Kunst im Kreuzfeuer. Documenta, Weimarer Republik, Pariser Salons: Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten*, Stuttgart 2020.
- Sarkowicz, Hans (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. Main 2004.
- Schemann, Ludwig, *Gobineau und die deutsche Kultur*, Leipzig 1910.
- Schindler, Edgar, *Hans Thoma als Kämpfer für deutsche Kunst*, Frankfurt a. Main 1941.
- Schmacke, Ernst, *Johann Michael Bossard: Werk und Leben*. Reutlingen 1951.
- Schmerdtmann, Mattes, *Deutsches Kulturwerk Europäische Geistes (1950–1996)*. ‚Kampf und Gesinnungsgemeinschaft der anständigen Deutschen‘. Porträt eines völkischen Kulturvereins und seiner Schriften, erscheint voraussichtlich März 2024. (das Manuskript wurde dem Verfasser des Gutachtens freundlicherweise vom Autor bereits vor Veröffentlichung zur Verfügung gestellt).
- Schnurbein, Stefanie von, *Die Suche nach einer „arteigenen“ Religion in ‚germanisch-‘ und ‚deutschgläubig‘ Gruppen*, in: Puschner, Uwe / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 172-185.

- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., München 1912/1913.
- Schopenhauer, Arthur, *Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. V: *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften, Leipzig 1900.
- Schraut, Sylvia, *Angekommen im demokratisierten „Männerstaat“? Weibliche Geschichte(n) in der Weimarer Republik*, in: *Ariadne: Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte* (2018) Nr. 73-74, 8–18.
- Schroyen, Andreas, Arthur Kampf, *Historienmaler des Wilhelminismus und des „Dritten Reichs“*, Vortrag auf der Tagung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität in Kooperation mit der Stadt Bamberg, Bamberg, 22. Oktober 2022, <https://www.arthurkampf.de/site/assets/files/1449/vortrag-bamberg-2022-10-22.pdf>
- Schroyen, Andreas, Arthur Kampf (1864-1950). *Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Mit einem Werkkatalog, Teil 1: Textteil, Dissertation Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Juli 2022.
- Schulz, Magdalena / Stefanie Nagel (Hg.), *Bilder einer Lichtkathedrale*. Mit Erinnerungen von Harald Wohlthat an Johann Bossard, Jesteburg 2009.
- Schulz-Ohm, Magdalena, *Das Bildprogramm des Eddasaals – Hoffnung auf das Dritte Reich?*, in: Gudula Mayr (Hg.), *„Über dem Abgrund des Nichts“*. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (= Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 144-166.
- Schulz-Ohm, Magdalena, *Vom Künstlerhaus zum Gesamtkunstwerk: Eine exemplarische Untersuchung von Johann Michael Bossards expressionistischer Kunststätte*, Würzburg 2021.
- Schuppener, Georg, *Sprache und germanischer Mythos im Rechtsextremismus*, Leipzig 2017.
- Schuppener, Georg, *Germanenrezeption im deutschsprachigen Rechtsextremismus*, Leipzig 2021.
- Schuster, Marina, *Fidus – ein Gesinnungskünstler der völkischen Kulturbewegung*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 634-650.
- Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948.
- Sedlmayr, Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1956.
- Sieferle, Rolf Peter, *Rassismus, Rassenhygiene, Menschenzuchtideale*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 436-448.
- Sievers, Kai Detlev, *Friedrich Seeßelberg und die Völkische Bewegung*, Kiel 2021.
- Speer, Albert, *Erinnerungen*, Berlin 1969.
- Spiegel, Daniela, *Die Suche nach der nationalen Form*. Die Weimarer Architekturausbildung im Kontext deutscher und italienischer Architekturhochschulen, in: Hans-Rudolf Meier / Daniela Spiegel (Hg.), *Kulturreformer. Rassenideologie*. Hochschuldirektor: Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg, Heidelberg 2018, S. 141-52.
- Stambolis, Barbara, *Was ist Jugendbewegung*. Entstehungshintergründe: ‚Jugend‘ um 1900, in: *Germanisches Nationalmuseum* (Hg.), *Aufbruch der Jugend*. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung, Nürnberg 2013, S. 10-18.
- Stambolis, Barbara, *Im Zeichen von ‚Natürlichkeit‘: Lebensreformerische Gesellschaftskritik und Zukunftsentwürfe*, in: *Germanisches Nationalmuseum* (Hg.), *Aufbruch der Jugend*. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung, Nürnberg 2013, S. 28-33.
- Stambolis, Barbara, *Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg*, in: *Germanisches Nationalmuseum* (Hg.), *Aufbruch der Jugend*. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung, Nürnberg 2013, 36-42.
- Stamm, Rainer u. a. (Hg.), *Bau einer neuen Welt*. Architektonische Visionen des Expressionismus. Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen u. a., Köln 2003.
- Staudenmaier, Peter, *Occultism, Race and Politics in German-speaking Europe, 1880-1940: A Survey of the Historical Literature*, in: *European History Quarterly* 39, Nr. 1 (2009), S. 47-70.
- Stegmann, Dirk (Hg.), *Der Landkreis Harburg 1918-1949*. Gesellschaft und Politik in Demokratie und nationalsozialistischer Diktatur, Hamburg 1994.
- Steinweis, Alan E., *Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur*, in: *Central European History* 24, Nr. 4 (1991), S. 402-423.
- Storck, Karl, *Ein Künstler des Monumentalen*, in: *Der Türmer* 9, 5 (1907), S. 729-733.
- Szeemann, Harald, *Johann Bossard* in: Harald Szeemann (Hg.), *Visionäre Schweiz*, 1991 Aarau, S. 86–90.
- Templin, David, *Wissenschaftliche Untersuchung zur NS-Belastung von Straßennamen*. Abschlussbericht erstellt im Auftrag des Staatsarchivs Hamburg, 30.11.2017, <https://www.hamburg.de/contentblob/>

13462796/1d4b36cbfb9adc7fca682e5662f5854d/data/templin-abschlussbericht-ns-belastete-strassenamen.pdf.

Tibor, Hans Martin, Professor Arthur Illies 70 Jahre, in: Jahrbuch des Alstervereins e.V. 24 (1940), S. 24-28, hier S. 24.

Treitl, Corinna, A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern, Baltimore 2004.

Trimborn, Jürgen, Arno Breker. Der Künstler und die Macht. Die Biographie, Berlin 2011.

Ulbricht, Justus H., Kulturrevolution von rechts. Das völkische Netzwerk 1900–1930, in: Detlev Heiden / Gunther Mai (Hg.), Thüringen auf dem Weg ins „Dritte Reich“, Erfurt 1996.

Ulbricht, Justus H., Hellerau und Hakenkreuz Völkische Kultur in einer deutschen Gartenstadt, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 89 (2019), S. 109-135.

Usbeck, Frank, Fellow Tribesmen: The image of native Americans, national identity, and Nazi ideology in Germany, New York u. a. 2015.

Viel, Bernhard, Der Honigsammler, Berlin 2015.

Vinnen, Carl, Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911.

Vordermayer, Thomas, Bildungsbürgertum und völkische Ideologie. Konstitution und gesellschaftliche Tiefenwirkung eines Netzwerks völkischer Autoren (1919–1959), Berlin Boston 2016.

Wachler, Ernst, Hermann Hendrich und der Ursprung des Harzer Bergtheaters. Erinnerungen aus den Jahren 1902/03, in: Der Harz (1931), S. 148-149.

Wagner, Claudia, Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913). Meister und Mission, Dissertation Freie Universität Berlin 2007.

Wedemeyer-Kolwe, Bernd, „Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004.

Wildt, Michael, Die Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes, Hamburg 2003.

Willems, Janina, Johann Bossard und seine Förderer: Engagement für das Gesamtkunstwerk in der Weimarer Republik und in der nationalsozialistischen Diktatur, in: Gudula Mayr (Hg.), „Über dem Abgrund des Nichts“. Die Bossards in der Zeit des Nationalsozialismus, Jesteburg 2018 (=Schriften der Kunststätte Bossard; 17), S. 122-143.

Willrich, Wolfgang, Säuberung des Kunsttempels: Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München 1937.

Wirsching, Andreas, Volksgemeinschaft and the Illusion of 'Normality' from the 1920s to the 1940s, in: Martina Steber / Bernhard Gotto (eds), Visions of Community in Nazi Germany: Social Engineering and Private Lives, Oxford 2014.

Wohlthat, Harald, Johann Michael Bossard (1874-1950) – ein Visionär auf dem Weg vom Kunsthandwerk zum Gesamtkunstwerk -, Nach der Erinnerung aufgeschrieben von Harald Wohlthat, Typoskript, o. O. 1997.

Wolbert, Klaus, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Wetzlar 1982.

Wolbert, Klaus, Die figurative NS-Plastik, in: Bernd Ogan / Wolfgang W. Weiß (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 217-222.

Wolbert, Klaus, Dogmatische Körper – Perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018.

Wolff, Fritz, Bildhauer J. Bossard–Friedenau, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustr. Monatshefte für moderne Malerei Plastik Architektur Wohnkunst- und Künstlerische Frauenarbeiten 19 (1906/1907), S. 169–171.

Wolschke-Bulmahn, Joachim, Heimatschutz, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus J. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918, München 1999, S. 533-545.

Wulf, Christoph / Jörg Zirfas, Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge, in: Christoph Wulf / Jörg Zirfas (Hg.), Ikonologie des Performativen, München 2005, S. 7-32.

Zbinden-Hess, L. (Hg.), Auktionskatalog von Schweizer Graphik, Zeichnungen, Aquarellen, Ölbildern, Antiquitäten usw., Bern 1936.

Zuger Kunstgesellschaft Zug (Hg.), Johann Michael Bossard. Ein Leben für das Gesamtkunstwerk. Zug und Oldenburg, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Zug 1986.