

Dr. Ines Katenhusen

1937 – 2007.

Auf Spurensuche in Hannover

Ein gutes Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges, genauer: am 1. Juli 1946, erkundigte sich der ehemalige Museumsdirektor Alexander Dorner aus den USA bei dem Künstler Kurt Schwitters in England, ob dieser Kenntnisse über den aktuellen Wohnort gemeinsamer Bekannter habe. „Liebes Kürt’chen“, hieß es da, „ich hoffe, Sie sind nun wieder in Hannover gelandet und zwar in einem unzerstörten Haus... Lassen Sie von sich hören und ob ich etwas für Sie tun kann.“ Dorner beschloss sein Schreiben mit dem Ausruf: „By God, es waren schöne Zeiten in Hannover zwischen den zwei Weltkriegen. Das schätzt man jetzt erst richtig.“

Fest steht, dass Schwitters den Brief bekommen hat. Und doch ist keine Antwort an Alexander Dorner überliefert. Dass der Merz-Künstler im Sommer 1946 längst nicht mehr in Hannover lebte, sondern sich vielmehr seit Beginn der 1930er Jahre immer häufiger im Ausland aufgehalten hatte, dass Schwitters’ Haus in Hannover mitnichten unzerstört, sondern im verheerendsten Luftangriff auf die Stadt im Oktober 1943 zerbombt worden war – all das erfuhr Dorner nicht von ihm selbst, sondern von dem gemeinsamen Bekannten Carl Buchheister.

Buchheister war, anders als Dorner und Schwitters, in Hannover geblieben. Dem lokalen Reichskartell der bildenden Künste hatte er im Sommer 1933 mitgeteilt, „mir ist abstrakte Kunst ein Herzensbedürfnis und das wird auch so bleiben“. Er habe, so schrieb Buchheister weiter, „den festen Glauben, dass abstrakte Kunst einmal von den Menschen, vom Deutschen Volke, gewertet wird wie eine Fuge von Bach.“ Sein Bekenntnis war als Zeichen „einer völligen Unkenntnis nach einseitiger Darstellung von bestimmter Seite“ und im Übrigen als „starke Verantwortungslosigkeit“ gewertet und Carl Buchheister nur kurze Zeit darauf mit Malverbot belegt worden. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und der Einziehung zum Kriegsdienst hatte sich der fast 50jährige an dieses Verbot gehalten. „Diese unglaubliche Zeit geistiger Verstümmelung ist ja nun Gottseidank vorbei“, schrieb Buchheister denn auch ein Jahr nach Kriegsende in seinem Brief an Dorner, endlich stehe eine neue Phase abstrakter Tätigkeit an. Und auch er beschwor hier, ähnlich wie Dorner zuvor Schwitters gegenüber, die Erinnerung an „das lebendige alte Hannover“ wieder herauf: „Du hast Recht,“ schrieb er im Herbst 1946, „eine so geistig rege Zeit, so beschwingt und mannigfaltig in ihren Äußerungen, werden wir wohl nicht wieder erleben.“

Ein weiterer gemeinsamer Bekannter von Dörner, Schwitters und Buchheister, der Maler Otto Gleichmann, sah dies ähnlich. Mehrere Hausdurchsuchungen hatten er und seine Familie nach der nationalsozialistischen Machtübernahme zu überstehen gehabt, dennoch hatte Otto Gleichmann im Privaten weiter gearbeitet. Mit der Verfemung seiner Arbeit war er, zumal auf drastische Weise, schon vor 1933 bekannt gemacht worden: Im Juli 1932 war anlässlich seiner Einzelausstellung in der Kestner-Gesellschaft in der nationalsozialistischen *Niedersächsischen Tageszeitung* eine Rezension erschienen, die in ihrer Wortwahl wie ihrer Zielsetzung einiges von dem voraus nahm, was dem Künstler schon bald tagtäglich begegnen sollte.

„Unabwendbar“, so hatte es hier im Sommer 1932 geheißen, „unabwendbar erfüllt sich ein inneres Gesetz, jeder malt das Bild, das ihm der Spiegel zeigt, denn es ist unbewusst sein Idealbild. Und darum malen die armen kranken Menschen unserer Zeit alle Gebrechen, die unsere Kliniken beschäftigen“. Ursache dieser konstatierten Fehlentwicklung in der deutschen Gegenwartskunst, so der Rezensent der *Niedersächsischen Tageszeitung*, ein Lehrer an der hiesigen Technischen Hochschule, Ursache sei „die Entartung und Verweichlichung unseres Volkes oder doch einer gewissen Schicht, die nachgerade alles Kranke, Schwache, Dekadente, Lebensuntaugliche für geistreich, interessant, für ‚modern‘ erklärt... Schuld sind diejenigen, die die Empfindungswelt unseres Volkes verwirren und untergraben, die es unsicher machen in seinem natürlichen, klaren, erdgebundenen Gefühl, die ihm die stolze Sicherheit seiner Rasse rauben möchten, weil sie selber rasselos sind.“

Vierzehn Jahre später nach der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, in jenem Sommer 1946, in dem Dörner an Schwitters und Buchheister an Dörner schrieb, berichtete Gleichmanns Frau, die Malerin Lotte Gleichmann-Giese, Schwitters gegenüber in einem Brief, was für sie und ihre Familie die letzten 14 Jahre in Hannover gebracht hatten: Verfemung, beständige Unsicherheit sowie, schließlich, im Oktober 1943 die Ausbombung, den Verlust von Arbeiten, eine sich anschließende Odyssee inner- und außerhalb Hannovers. Etwas anderes kam hinzu, und dies beschrieb Lotte Gleichmann-Giese im Sommer 1946 Schwitters gegenüber so: „Man ist bei uns nicht mehr in der Lage, seine Gedanken ungehemmt zum Ausdruck zu bringen, auch jetzt noch nicht, obwohl man es selbstverständlich ungehindert könnte, so sehr lastet noch diese drückende Zeit des Terrors und der geistigen Knebelung auf uns.“ „Sie haben viel durchgemacht, lieber Schwitters“, fuhr sie fort, „aber davor sind Sie doch bewahrt geblieben. Unsere Angst um das nackte Leben war doch noch leichter zu ertragen als der ständige geistige Druck.“

Diese letzte Bemerkung war eine Anspielung an Schwitters' Leben im Exil und damit wiederum eine Reaktion auf dessen vorangegangenen Brief vom Juli 1946. In ihm hatte Schwitters ihr und ihrem Mann ausführlich von seinem Leben und dem seiner Frau berichtet. Schwitters'

Frau Helma war in Hannover geblieben, bedrängt von der Gestapo, belastet u.a. mit finanziellen Angelegenheiten der Familie, erkrankt an Krebs. Von ihrem Tod 1944 hatte Schwitters erst Monate später erfahren, kurze Zeit bevor er nach Ambleside in den Lake District Englands umgezogen war.

Neben all diesen Schilderungen findet sich in diesem Brief Kurt Schwitters' aus England an die Gleichmanns in Hannover auch eine Passage, die den Kreis schließt zu dem Beginn meines Vortrags: zu dem Brief Alexander Dorners an Kurt Schwitters vom 1. Juli 1946 und der Frage nach den Gründen dafür, warum Schwitters ihm nicht geantwortet haben könnte, obwohl beide sich gut gekannt und zu Zeiten auch durchaus geschätzt hatten. Gut zwei Wochen nämlich, nachdem Dorner seinen Brief an ihn abgeschickt hatte, also fast unmittelbar wohl, nachdem Schwitters ihn bekommen hatte, am 17.7.1946 findet sich folgende Passage Schwitters' in seinem Brief an Gleichmanns: „Dr. Dorner ist in USA. Aber ich schreibe ihm selten. Hatte er nicht damals im Landesmuseum die kleinen Zettel an den Bildern verdächtiger Maler. Klee war, wie ich mich erinnere, ein ‚typisches Beispiel jüdisch verseuchter Kunst‘. Sie waren ja auch auf Ihrer letzten Kestner-Ausstellung jüdisch verseucht. Ich hoffe, es hat Ihnen nichts geschadet. Ich war laut Dorner gute abstrakte Gestaltung, die nur noch mit nationalsozialistischem Geist gefüllt werden muss. Darauf kann er lange warten.“

Dieses Zitat mag einigen von Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, bekannt vorkommen: es findet sich einleitend in dem Begleitheft dieses Rundganges in der Sammlung des Sprengel Museums Hannover zum Thema *1937. Auf Spurensuche* - mit guten Gründen, wie ich meine:

Zum einen nennt es mit Kurt Schwitters und Otto Gleichmann zwei Künstler, welche, wenn sie auch höchst unterschiedlich arbeiteten, jeweils auf ihre Weise Protagonisten einer wenn auch, im hannoverschen Kunstkontext insgesamt gesehen, nicht unbedingt vielköpfigen, aber doch außerordentlich vitalen und vielfältigen Kunst- und Kulturszene der Avantgarde gewesen waren und die nun, nach dem Untergang der Weimarer Republik, weithin als „entartete Künstler“ galten. So prägend und prägnant war diese Szene der 1920er Jahren gewesen und so engmaschig das unter den ihr Zugehörigen gewebte Netz der Freundschaften und Bekanntschaften, dass, **zweitens**, nach der nationalsozialistischen Machtübernahme einiges unternommen wurde, jene Fäden neu zu knüpfen, die durch Exil und Emigration zerrissen worden waren, über Ländergrenzen, ja über Kontinente hinweg. **Zum dritten** können die Biographien Gleichmanns und Schwitters' repräsentativ für zwei sehr unterschiedliche Lebens- und Karriereverläufe verfehmter Künstler gelten: hier, am Beispiel Kurt Schwitters', die Emigration aus Deutschland, verbunden mit dem Zurücklassen von engen Angehörigen, der

Heimat, mit den Unsicherheiten der neuen Existenzgründung in der Fremde, oft auch dem Verlust der materiellen Vergangenheit – dort etwas, was mit dem unscharfen und ambivalenten Begriff der „inneren Emigration“ belegt wird: das Bleiben in Deutschland, in Hannover, oftmals verbunden mit dem teilweisen oder völligen Verlust der materiellen Grundlagen durch Ausbombung, ein Leben in nach außen passiver Duldung des Staates und seiner Politik, ein Leben, das aber oft von innerer, allenfalls engen Vertrauten gegenüber offener Opposition gegenüber dem Regime geprägt war. Ein Leben schließlich auch, das oft verbunden mit Repressalien seitens der politischen und kunstpolitischen Repräsentanten dieses Systems war, mit Mal-, Publikations- und Ausstellungsverböten, mit der Schaffung eines Klimas, des, so Lotte Gleichmann-Giese, „Terrors und der geistigen Knebelung“.

Erweitert um den Blick auf Künstlerkollegen der 1920er Jahre, die in diesem Schriftwechsel zwischen Schwitters und Gleichmann erwähnt und die in den Austausch zwischen den beiden Malern einbezogen sind, lassen sich andere Entwicklungen nachzeichnen, wie sie zwischen 1933 und bis lange nach 1945 millionenfach im Deutschen Reich und auch weit über dieses hinaus Lebenswege prägten und deformierten: Elf Jahre seines Lebens sei er wider Willen Soldat gewesen, schrieb Buchheister in seinem bereits erwähnten Brief an Dorner, elf Jahre künstlerischer Weiterentwicklung seien ihm durch den Ersten und den Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Buchheister überlebte beide, viele andere verloren ihr Leben.

Wieder andere gemeinsame Freunde und Bekannte Kurt Schwitters' und Otto Gleichmanns repräsentieren wieder andere durch den Nationalsozialismus aus bisherigen Lebensplanungen gerissene Biographieverläufe. Da war beispielsweise das Ehepaar Ernst und Käthe Steinitz. Gemeinsam mit ihrem Mann, dem Haus- und Leibarzt von vielen Künstlern jener Zeit, führte Käthe Steinitz, Malerin, Mäzenin und Muse, während der 1920er Jahre ein offenes Haus, in dem Schwitters und Gleichmann, Dorner und Buchheister und neben ihnen viele andere Maler und Bildhauerinnen, Journalistinnen und Schriftsteller, Sammler und Verleger Gelegenheit zum Austausch fanden. Die Steinitzens, das Ehepaar und die drei Töchter, verstanden sich als Freidenker. Nach 1933 jedoch fielen sie der Nürnberger Rassegesetzbung anheim. 1935 entschloss sich die Familie zur Auswanderung in die USA. Sechs Jahre später dann, nach dem Freitod ihres Mannes, war Käthe, nun Kate, Steinitz auf die eigene Berufstätigkeit angewiesen; in den mehr als drei Jahrzehnten bis zu ihrem Tod entwickelte sie sich als Bibliothekarin zu einer der anerkanntesten Forscherinnen zur Kunst Leonardo da Vincis.

Auch Käthe Steinitz unternahm einiges, in den USA den Kontakt zu ehemaligen Freunden und Kollegen in Deutschland und Hannover aufrecht zu halten. Ihr Kontakt mit Dorner im

Winter 1940/41 ist dabei zugleich aus einem Grund bedeutsam, der einen **vierten Aspekt** beleuchtet, warum ich den Brief von Kurt Schwitters' an Otto Gleichmann vom 17. Juli 1946 in der Broschüre zu *1937. Auf Spurensuche* des Sprengel Museum Hannover als zentrales Dokument wahrnehme. Rund 10.000 km liegen zwischen Hannover und Los Angeles, 6.000 zwischen Hannover und der Ostküstenkleinstadt Providence, in der Alexander Dorner von 1937 bis 1948 lebte, und weitere 4.000 zwischen Providence und Los Angeles, wohin Käthe Steinitz mit ihren Töchtern gezogen war. Eine große räumliche Distanz, und doch bescherten unbedacht gemachte und undifferenziert ausgewertete Aussagen der Steinitzens an der US-Westküste über Dorners hannoversche Vergangenheit Anfang 1941 dem FBI an der Ostküste, dessen aktuellem Schaffensort, dem Kunsthistoriker und Museumsfachmann große Probleme. Dorner habe während des Nationalsozialismus dunkle Geschäfte mit Bildern gemacht, erzählten die Steinitz-Töchter, beide Mitte 20, amerikanischen Freundinnen, und die erzählten es einem FBI, das daraus das Gerücht entwickelte, dieser Deutsche könne nur ein Spitzel des nationalsozialistischen Regimes sein. Er habe sich an den Bücherverbrennungen in Hannover beteiligt, behaupteten die Töchter, von der Mutter nicht nachdrücklich daran gehindert, weiter, und dass er ein Nazi sei „when it suited his purpose“, wenn es also seinen Absichten entgegen kam.

Schwitters' Kritik an einer – vermeintlichen? tatsächlichen? – Vorgehensweise Dorners, während des Nationalsozialismus im Landesmuseum Hannover avantgardistische Werke als „jüdisch verseuchte Kunst“ zu deklarieren, einerseits, die Behauptungen der Töchter Käthe Steinitz' andererseits, der hannoversche Museumsleiter sei während der 1930er Jahre ein Opportunist und Karrierist gewesen – es scheint an der Zeit, jenen Mann genauer in den Blick zu nehmen, der die Entwicklungen in der Gemäldegalerie des Provinzial- (und ab 1933) Landesmuseums Hannover bis 1937 und damit auch Verlauf und Ergebnisse der Beschlagnahmeaktionen des Sommers dieses Jahres entscheidend prägte.

Seit seinem Dienstantritt 1919 hatte sich Alexander Dorner mit Kompetenz, Selbstbewusstsein und Risikobereitschaft an diesem Haus eine Position geschaffen, die ihm in der Gestaltung der ihm seit Anfang der 1920er Jahre unterstehenden Kunstabteilung weitgehend freie Hand ließ. Seinem entwicklungsgeschichtlich angelegten Konzept folgend, hatte er in den 1920er Jahren sukzessive die 21 Säle und 23 Kabinette seiner Abteilung durch farbige Gestaltung und Neuhängung in so genannte Stimmungs- und Atmosphärräume umgestaltet und damit aus einer bis dahin veralteten und überfüllten Kunstgalerie einen Ort des Experiments gemacht, dessen Gestaltung sich auf der Höhe des damaligen kuratorischen Wissens befand. Der letzte der Atmosphärräume, das Abstrakte Kabinett, das 1926/27 von dem zu dieser Zeit in Hannover ansässigen El Lissitzky geschaffen wurde, festigte international den

Ruf (und Ruhm) dieses jüngsten Museumsdirektors in Europa. Alfred Hamilton Barr, Gründungsdirektor des New Yorker Museum of Modern Art, der Dorner Ende Mai 1935 in Hannover besuchte, sollte das Abstrakte Kabinett rückblickend als „wahrscheinlich den bedeutendsten Einzelraum der Kunst des 20. Jahrhunderts“ bezeichnen.

Die Entwicklung der Kunstabteilung zu einem Hort der Innovation und der Moderne spiegelt sich in den Ankaufsakten und Inventarbüchern des Landesmuseums: Bis Anfang 1933 kaufte Dorner neben rund 40 Werken progressiverer lokaler und regionaler Malerinnen und Maler, darunter Arbeiten von Otto Gleichmann, Carl Buchheister, Kurt Schwitters und Käthe Steinitz, auch knapp 30 Arbeiten von Künstlern an, die heute zu den Protagonisten der klassischen Moderne gehören: Neben Werken von Heckel, Nolde und Schlemmer findet sich in den Akten auch Ernst Ludwig Kirchners *Kranker in der Nacht*, jenes Gemälde, das, 1937 beschlagnahmt und anlässlich der Ausstellung *Entartete Kunst* im selben Jahr in München gezeigt, sich Dank des Rückkaufs durch das Land Niedersachsen seit 1977 wieder in Hannover befindet. Weitere Arbeiten, die in den Inventarlisten jener Jahre auftauchen, stammten von Kandinsky, Lissitzky, Moholy-Nagy und Baumeister. Von einigen, etwa Piet Mondrians *Komposition mit Gelb, Zinnober, Schwarz, Blau und verschiedenen grauen und weißen Tönen*, deren Übernahme in die Sammlung im Dezember 1924 eingetragen wurde, ist bekannt, dass es sich um die ersten Erwerbungen in Deutschland und zugleich die ersten für eine öffentliche Sammlung weltweit überhaupt handelte.

Freilich weist der Mondrian-Eintrag im Inventarbuch des Landesmuseums auf ein weiteres Charakteristikum der Arbeit Alexander Dorners hin. Ein Zeitgenosse urteilte rückblickend, Dorner sei „nicht der übliche Typus des Museumsdirektors, geschweige denn des Beamten schlechthin“ gewesen. Und weiter: „Sein Beruf führte ihn naturgemäß mit Künstlern und Kunsthändlern zusammen, und es war nicht seine Art, hier immer streng zwischen gut und böse, ‚erlaubt‘ und ‚nicht-mehr-erlaubt‘ zu unterscheiden.“ „Ankauf vom Künstler geschenkt“ ist im Inventarbuch im Fall des Mondrian-Eintrags zu lesen, ferner „ist nicht von etatmäßigen Mitteln erworben“ sowie, von fremder Hand, die Ankaufssumme: „500,-“. Wie in so vielen ähnlichen Fällen aus der Ära Dorner stellt sich also die Frage: Wurde das Werk nun geschenkt oder angekauft und, wenn letzteres, aus welchen Mitteln? Dorner verfügte neben den Haushaltsmitteln über vielfältige weitere Quellen. Dazu zählten Stiftungskonten, die verschiedene Mäzene einrichteten und die vor allen Fällen bei größeren Ankäufen aktiviert wurden. Zudem betätigte sich die Kunstabteilung während seines Direktorats mit Erfolg im Kunsthandel: Werke wurden nicht nur ge-, sondern auch verkauft, zudem vermittelt, getauscht, in Kommission genommen. In mehreren Fällen behielt der Direktor zudem Provisio-

nen für sich oder transferierte die Summen auf Sonderkonten, die ihm ermöglichten, in der Ankaufspolitik freie Hand zu behalten.

Oder handelte es sich bei dem Mondrian um eine Leihgabe, die eigentlich – aber eben längst nicht immer – im Inventarbuch doch gar nicht auftauchen sollte? Immerhin brachte Dorners Ruf als Förderer der Moderne es mit sich, dass ihm von Händlern und Galeristen, aber auch von zeitgenössischen Künstlern Arbeiten leihweise überlassen wurden. Der Museumsleiter sah offenbar kein Problem darin, diese mit und ohne Rücksprache mit den Künstlern an andere Museen weiter zu verleihen, bei Gelegenheit auszutauschen, die Künstler mit Ankaufsversprechungen hinzuhalten und im Übrigen zu hoffen, dass sie über die Zeit vergaßen, dass er noch Arbeiten von ihnen hatte. Dies alles, verbunden mit einer bestenfalls nachlässigen Aktenführung, ergab ein Dickicht, das zu durchblicken Außenstehenden nahezu unmöglich war und auch dem Direktor selbst nicht immer leicht gefallen sein wird.

Es gibt freilich eine Reihe von Hinweisen darauf, dass Dorner die Fährten seiner Ankaufs- und, vor allem, seiner Leihgabenpolitik bewusst irreführend gelegt hat. Dies gilt insbesondere für zwei Fälle, die seinen Name in den letzten Jahren international in Restitutionsdiskussionen auftauchen ließen und die mithin auch heute, 2007, mehr als sechzig Jahre nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus und siebzig Jahre nach der Aktion *Entartete Kunst*, verdeutlichen, dass die Aufarbeitung dieser Phase lokaler Kunstgeschichte, die immer auch nationale und vielfach internationale Geschichte repräsentiert, mitnichten abgeschlossen ist. Der erste Fall rankte sich um Restitutionsforderungen von Angehörigen der Familie Kazimir Malevichs an verschiedene renommierte internationale Museen. Im Zentrum steht die *Suprematistische Komposition* von 1923/25, die im Mai 2000 in New York für knapp 18 Mio Dollar versteigert wurde. Malevichs Arbeiten waren dem Abteilungsdirektor 1930 zur Aufbewahrung im damaligen Provinzialmuseum übergeben worden. Anlässlich des bereits erwähnten Besuchs Alfred Barrs vom Museum of Modern Art im Jahr 1935 hatte Dorner in der Überzeugung, sie damit vor dem Nationalsozialismus retten zu können, diesem eigenmächtig zahlreiche Werke übergeben und dann selbst zwei Jahre später zwei Malevich-Werke in die USA mitgenommen.

Der zweite Fall hat mit jenen dreizehn Leihgaben der Sophie Küppers zu tun, die zunächst mit dem Gründer der hannoverschen Kestner-Gesellschaft und nach dessen Tod mit El Lissitzky verheiratet war. 1926 übergab sie die Werke an Alexander Dorner. Unter ihnen fand sich die in den letzten Jahren immer wieder in die Schlagzeilen geratene *Improvisation No. 10* von Wassily Kandinsky. Zwischen El Lissitzky, dem Schöpfer des Abstrakten Kabinetts, seiner Frau, die kunsthändlerisch tätig war (sie hatte auch den Mondrian-Ankauf vermittelt),

und Dorner bestand eine engerer Kontakt, der sich in Briefen und Notizen, u. a. auch Leihgaben betreffend, spiegelt. Auch über das Werk von Kandinsky und seinen möglichen Verkauf tauschte man sich aus. Dieser kam dann aber nicht zustande. Nach dem Wegzug der Lissitzkys nach Russland blieb das Bild in Hannover. Im Inventarbuch heißt es dazu aus dem Jahr 1930 zunächst „Ankauf von Frau S. Lissitzky-Küppers, Moskau“, dann „Irrtümlich eingetragen, war nur Leihgabe“ und weiter „beschlagnahmt 1937“. Nachweisbar ist jedenfalls, dass das Bild im Juli 1937 vom Präsidenten der Reichskammer für bildende Künste, Adolf Ziegler, neben einunddreißig weiteren für die Ausstellung *Entartete Kunst* im Sommer 1937 in München ausgesucht wurde.

Tatsache ist ferner auch, dass die Kunstabteilung des Landesmuseums überproportional zu dieser Ausstellung beigetragen hat. Insgesamt 278 als „entartete Kunst“ bezeichnete Arbeiten gingen der Kunstabteilung des hannoverschen Landesmuseums in drei Beschlagnahmeaktionen vom April bis zum August 1937 verloren. Anlässlich der letzten und umfangreichsten am 17. August waren es allein 243, darunter 27 Gemälde, 73 Handzeichnungen, 103 Holschnitte, Lithographien und Drucke und 3 Plastiken aus provinziellem Besitz sowie 17 private Leihgaben – u. a. der gesamte, wie erwähnt sehr umfangreiche Bestand von Kunst der Klassischen Moderne, darunter Arbeiten der erwähnten hannoverschen Künstlerinnen und Künstler; Werke von Kurt Schwitters und Otto Gleichmann wurden in München dann auch ausgestellt.

Es ist bezeichnend, dass der derzeitige Leiter der Kunstabteilung, der ehemalige Mitarbeiter Dorners Ferdinand Stuttmann, sich im Urlaub befand, als die dritte Aktion durchgeführt wurde: Niemand in der Kunstabteilung hatte mehr mit einer weiteren Beschlagnahmung gerechnet. Eine rechtliche Grundlage gab es bekanntlich zu diesem Zeitpunkt, im Sommer 1937, noch nicht. Stuttmann zeigte sich gleichwohl zur Kooperation bereit und hielt auch seine Mitarbeiter zu einem möglichst spannungsfreien Verhältnis mit den NS-Kulturbehörden an. Kein Widerstand regte sich in Hannover gegen die Beschlagnahmeaktionen, und auch als Stuttmann zwei Jahre später, im Sommer 1938, zur Laufzeitmitte der Wanderausstellung *Entartete Kunst*, die Möglichkeiten einer Rückerstattung oder Entschädigung für die Verluste auslotete, geschah dies eher zögerlich und jedenfalls nicht sehr nachhaltig.

Zu diesem Zeitpunkt war Alexander Dorner, wie erwähnt, nicht mehr in Hannover. Knapp ein halbes Jahr nach seiner Entlassung aus den Diensten des Landesmuseums Hannover, ausgesprochen wegen „erheblicher Dienstvergehen“, neun Tage nach Eröffnung der Ausstellung *Entartete Kunst* in München, am 28. Juli 1937, hatten seine Frau und er in Le Havre den Dampfer bestiegen, der sie in an die US-amerikanische Ostküste bringen sollte. Bis zu sei-

nem Tod zwei Jahrzehnte später sollte Dorner von einer Emigration, ja einer Flucht in höchster Gefahr vor der Verfolgung durch die Gestapo sprechen, und auch im Freundes- und Bekanntenkreis kursierten im Sommer 1937 Gerüchte von seiner Verhaftung. Gleichzeitig war Zeitgenossen und Zeitgenossinnen wie Kurt Schwitters, Carl Buchheister, Otto Gleichmann und Käthe Steinitz aber auch bekannt, dass der Museumsleiter während der vorangegangenen gut vier Jahre sehr eigene Wege gesucht und gefunden hatte, seine Arbeit in Hannover fortzusetzen.

Ein unpolitischer Zeitgenosse war Dorner auch während der Weimarer Republik nicht gewesen. Unter Freunden und Bekannten galt er als latent „links“, viele nahmen an, er sei SPD-Mitglied, wofür sich allerdings kein Beleg finden lässt. Umso mehr stellt sich die Frage, wie sich Dorners Haltung nach der Machtübernahme deuten lässt, einer Zeit, die zunächst einmal von seinem Versuch eines NSDAP-Beitritts gekennzeichnet war, und zwar zum 1. April 1933. Später sollten sich Kollegen erinnern, Dorner habe das Parteiabzeichen in diesen Wochen bereits „übereifrig“ und ostentativ getragen. Umso mehr dürfte es Alexander Dorner überrascht haben, dass sein Antrag auf NSDAP-Mitgliedschaft ohne Angabe von Gründen abgelehnt wurde.

Nachweislich stand Dorner zu diesem Zeitpunkt bereits unter Beobachtung und unter wachsendem Druck, und zwar von mehreren Seiten. Kurz nach der Machtübernahme waren beispielsweise Leserbriefe in lokalen Tageszeitungen erschienen, die die Entlassung des Direktors gefordert hatten. Wer weiter „solche Erzeugnisse des Irrsinns und der Perversität“ wie Ernst Ludwig Kirchners *Kranker in der Nacht* in diesem Museum zeige, möge mit dem „eiserne[n] Besen, der jetzt so herrlich in deutschen Landen arbeitet“, aus der Stätte seines Tuns hinaus gefegt werden, hieß es hier.

Dorner aber wollte, das machen Dokumente aus dieser Zeit sehr deutlich, die Tätigkeit in seiner Galerie auf jeden Fall so lange wie möglich weiterführen. Dafür jedoch konnte er im eigenen Haus auf keine Unterstützung hoffen. Spannungen vor allem zwischen ihm und dem nominellen Ersten Direktor des Vierspartenhauses verstärkten sich nun nach der Machtübernahme noch. Immer wieder gingen Briefe bei den Behörden ein, die seine politische ebenso wie seine moralische Integrität unterminierten. So tief saß Dorners Bitterkeit ob der während der 1930er Jahre erlittenen Schmähungen und Verleumdungen, dass er diesen Ersten Direktor, Karl Hermann Jacob-Friesen, rückblickend bezichtigte, eigenhändig das Abstrakte Kabinett abgerissen zu haben, etwas, was nachweisbar falsch ist: tatsächlich bestand das Kabinett noch, als Dorner aus Museumsdiensten entlassen wurde; es wurde erst im Zusammenhang mit den Beschlagnahmeaktionen 1937, also nach seinem Weggang, demontiert.

Angesichts einer Atmosphäre ständiger Zwietracht und Bespitzelung am Arbeitsplatz war Alexander Dorner wesentlich auf die Unterstützung seiner Vorgesetzten in den städtischen und provinziellen Behörden angewiesen. Solange keine konkreten kunstpolitischen Richtlinien seitens der neuen Regierung vorlagen, solange nationalsozialistische Kunstfunktionäre in Hannover gegenüber den alteingesessenen bürgerlichen Honoratioren, mit denen Dorner seit langem auch gesellschaftlich verkehrte, noch das Nachsehen hatten – so lange konnte Alexander Dorner in Hannover seine Arbeit fortsetzen – wenn auch alles andere als unbehellig: Immer vehementer hatte der Galerieleiter nach 1933 seine Ausstellungspolitik zu rechtfertigen.

Nachdem er einige wenige, besonders strittige Werke demonstrativ hatte abhängen lassen, entwickelte er für das Verbleibende ein Konzept, das darin bestand, vor allem die der Moderne gewidmeten Räume durch geänderte Beschriftungen und begleitende Texte neu zu kontextualisieren. Im Mai 1933 und dann noch einmal Ende 1933 wurden so überall neue Labels angebracht. Der „positive“ Expressionismus eines Emil Nolde oder Christian Rohlfes, „von einem solch tiefen Natur- und Heimerlebnis durchblutet“, zeigte danach noch „die Bindung zum Volksganzen“. Im „negativen“ Expressionismus aber, wie ihn etwa Kirchner und Heckel repräsentierten, manifestierten sich „die bindingslose Isolierung des Künstlers, das Verfallen in eine passive Nervenspalterei“ und damit all die „Gefahren, die die ganze Periode des liberalistischen Individualismus bedrohen: kulturelles Chaos, erzeugt durch die Bindungslosigkeit des Einzelnen und die Isolierung vom Volksganzen“. „Für den deutschen Menschen der Zukunft“, so Dorner in einem Vortrag aus der Mitte des Jahres 1933, aus dem dann der ab 1934 in der Galerie verteilten Führer „Neue Wege des Kunstmuseums“ wurde, dürfe „die Welt nicht aussehen wie ein bunter Teppich, auf dem man lustwandelt, sondern wie eine weite Marschstraße mit einem fernen, aber doch klaren Ziel“. Er blieb die Antwort schuldig, wie dieses Ziel aussah, gab sich aber umso überzeugter davon, dass „die nationalsozialistische Bewegung“ einen wesentlichen Beitrag zu seinem Erreichen leiste, nämlich, einen „klaren Trennungsstrich“ zum vorangegangenen „kulturellen Chaos“ zu schaffen.

In diesem Prozess kam der abstrakten Kunst große Bedeutung zu, sie wies für Dorner den „Weg zu einer neuen deutschen Volkskunst“, sie war es, die „mit dem Fleisch des Lebens zu einem neuen Organismus verschmelzen“ werde. Konsequenterweise nahm das Abstrakte Kabinett auch nach 1933 für die Umsetzung der Dornerschen pädagogisch-kulturpolitischen Prämissen eine zentrale Rolle ein, und das, obwohl gerade für diesen Raum Pläne lokaler NSDAP-Kunstfunktionäre existierten, ihn zu einer „Schreckenskammer“ zu machen. Nach Vorbild anderer deutscher Museen hätte hier also eine Sammlung von als besonders ab-

schreckend gewerteten Beispielen „entarteter“ Kunst installiert werden sollen. In Hannover indes geschah derlei nicht. Hier setzte Alexander Dorner mit Billigung seiner Vorgesetzten Anfang 1934 sein ganz eigenes Konzept um. Fortan wurde im Abstrakten Kabinett El Lissitzkys in drehbaren Werbetroddeln die „Auswirkung der abstrakten Kunst auf die Erscheinungen des täglichen Lebens“ verdeutlicht. Es wurde dargelegt, inwiefern eine Buchgestaltung durch die Typographie und die „frei im Raum“ stehenden Köpfe Paul von Hindenburgs und Adolf Hitlers „das neue und freie Lebensgefühl“ spiegelten, und ein Werbeblatt für den Roman „Das dritte Reich“ des Rechtsintellektuellen und Antiliberalisten Arthur Möller van den Bruck sollte belegen, dass der Charakter des Raumes, in Dorners Worten, „nach außen hin durchaus im gedachten Sinne verändert“, seine Bedeutung aber „nicht verloren“ sei.

Es gab viele Zeitgenossen, die dies anders sahen, die Dorners Vorgehen als Versuch einer „ästhetischen Rettung“ unter Preisgabe künstlerischer und nicht zuletzt politisch-ideologischer Überzeugungen werteten. Denn dass der Museumsleiter nicht nur von Vertretern des nationalsozialistischen Regimes observiert wurde, sondern auch bei den alten Bekannten der nationalen und internationalen Avantgardeszene der 1920er Jahre unter kritischer Beobachtung stand, das verdeutlichen zahlreiche Schriftwechsel, etwa von Kandinsky aus Frankreich an Josef Albers in die USA, von Max Bill aus der Schweiz an den sich vorübergehend in den USA aufhaltenden Sigfried Giedion. Und immer auch waren die Hannoveranerinnen und Hannoveraner in diesen Austausch eingebunden, jene, die emigriert waren, ebenso wie jene, die noch hier lebten. Schließlich war Helma Schwitters im Sommer 1933 durch die Räume des Landesmuseums gegangen und hatte das, was sie da an den Wänden zur Kunst der Avantgarde hatte lesen müssen, notiert und an ihren Mann und gemeinsame Freunde und Bekannte weitergegeben. Und vor eben diesem Hintergrund nun ist der Kurt Schwitters' Brief an Otto Gleichmann vom Juli 1946 zu werten, in dem Schwitters seiner Reserve Dorner gegenüber Ausdruck verliehen hatte.

Dorner hatte weder Kurt Schwitters noch Otto Gleichmann, weder Carl Buchheister noch Käthe Steinitz als Schöpfer „jüdisch zersetzender Kunst“ bezeichnet. Aber er, einer von ihnen, nicht selbst ein Künstler, aber ein wichtiger und geschätzter Vermittler ihrer Kunst und ihrer Botschaften, einer, der noch wenige Jahre zuvor verlässlicher Anwalt ihrer Anliegen gewesen war, war nach ihrer Überzeugung dem gemeinsamen Gegner Nationalsozialismus zu nahe gekommen, hatte ihre gemeinsame Sache verraten, weil er zu wenig riskiert habe und von den eigenen Möglichkeiten zu sehr überzeugt gewesen sei.

Bei einigen von ihnen, Käthe Steinitz etwa oder auch Sigfried Giedion, jenen, die sich vor diesem Gegner Nationalsozialismus auf Zeit oder für immer in die USA gerettet haben, mag

das Erschrecken und die Abscheu vor Dorners Rücksichtslosigkeit und Blindheit dazu beigetragen haben, dass sie jenen Informationen vermittelten, die nun danach trachteten, sich Dorners zu entledigen. Denn der hatte am renommierten Kunstmuseum in Providence, jenem Ort, an den ihn die Fürsprache Walter Gropius', Alfred Hamilton Barrs und anderer deutscher und amerikanischer Freunde und Bekannter Anfang 1938 geführt hatte, nur anfänglich Erfolg. Mit seiner kompromisslosen und von seinen amerikanischen Kollegen als „typisch deutsch“ und undemokratisch wahrgenommenen Arbeitsweise hatte er zunehmend für Verdross gesorgt. Auf der Suche nach Wegen, sich dieses Inbegriffs eines deutschen Herrenmenschen zu entledigen, war der Blick seiner Vorgesetzten ein gutes Jahr nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, zu einer Zeit also, als sich an vielen Orten in den USA eine deutliche antideutsche Stimmung entwickelte, auf das FBI und das War Department gefallen, die sich an Berichten ehemaliger Weggefährten aus hannoverschen und deutschen Tagen sehr interessiert zeigten. Ihre Gespräche mit u. a. Käthe Steinitz und ihren Töchtern sowie Sigfried Giedion und seiner Frau führten zu Zeitungsartikeln über den angeblichen Nazispitzel Alexander Dorner in lokalen Zeitungen, aber auch in der *New York Times*, und die wiederum belegten für die Entscheidungsträger vor Ort, dass dieser Leiter eines so renommierten wie elitären Kunstmuseums wie jenes in Providence nicht länger haltbar war. Im Herbst 1941, acht-einhalb Jahre nach seiner Entlassung in Hannover und sechzehn Jahre vor seinem Tod, bedeutete die Nichtverlängerung seines Arbeitsvertrages das Ende der Karrierepläne Alexander Dorners in den USA.

Denn auch in Zukunft wollte man sich diesen Mann zumeist fern halten, dessen Vergangenheit nie ganz von aus Unkenntnis und Desinteresse genährten Gerüchten und Halbwahrheiten geklärt wurde. Das sah in Deutschland nicht anders aus: Zwar hat Alexander Dorner selbst offenbar nie eine Rückkehr in seine alte Heimat erwogen. Dort aber wartete man auf einen wie ihn auch nicht unbedingt, einen, der vor und nach 1933 immer wieder versucht hatte, auf möglichst allen Stühlen zu sitzen und sich damit, sicher unbeabsichtigt, zwischen viele mögliche Fronten begeben hatte. Über seinen Tod im November 1957 hinaus reichten die Vorbehalte. Keine deutsche Einrichtung wollte sich seines umfangreichen Nachlasses annehmen, weshalb seine Witwe diesen in die USA gab.

Erst gute zehn Jahre später allerdings, im Sommer 1968, führte die Beharrlichkeit, mit der Lydia Dorner sich für die Erinnerung an ihren Mann stark gemacht hatte, gepaart mit der materiellen Unterstützung guter Freunde zur Rekonstruktion des Abstrakten Kabinetts im Niedersächsischen Landesmuseum – heute erinnert hier im Sprengel Museum Hannover, das das Kabinett übernommen hat, nur ein knapper Hinweis an Alexander Dorner, der dieses na-

tional und international viel beachtete Experiment vor mehr als einem Vierteljahrhundert erst denkbar und möglich gemacht hatte.

Für den, der sich auf die Suche danach begibt, welche Spuren die kunstpolitisch relevanten Entwicklungen nach der nationalsozialistischen Machtübernahme allgemein gehabt und wie sich die Vorbereitungen der Ausstellung *Entartete Kunst* im Besonderen hier in Hannover niedergeschlagen haben, entsteht ein Bild, dessen zentrale Elemente ich so zusammen fassen möchte: **Erstens:** Eine Zeit des Experimentierens, die hier, gerade hier, wo bis 1918 so vieles an künstlerisch-kulturellen Entwicklungen bewusst zurück gehalten worden war, sich in einem fast zeitgleichen, ja manchmal fast spielerisch konkurrierenden Aufblühen unterschiedlicher Strömungen und Richtungen vor allem in der bildenden Kunst spiegelt, findet in den Jahren 1933 bis 1936 ein jähes Ende. Für das nächste halbe Jahrhundert verschwindet Hannover als Ort der Pflege zeitgenössischer Kunst weitgehend von der Landkarte. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass jene Institution, die deutlich eine Ausnahme von dieser Regel bildet, die Kestner-Gesellschaft war. Sie hatte schließlich schon früh, im Herbst 1936, in dem Willen ihre Pforten geschlossen, nach eigener Aussage aufzuhören, „solange sie noch einen guten Ruf hat, und nicht zu warten, bis sie langsam Stück für Stück abgewürgt wird“.

Zweitens: Der materielle Verlust, den Stadt und Land tragen, war, wenn er auch bis heute nicht exakt beziffert ist, immens: allein was den heutigen Wert der 278 im Zuge der Beschlagnahmeaktionen 1937 verloren gegangenen Werke ist ungeheuer, hinzu kommen u. a. die durch Kriegsschäden in den Museen der Stadt, aber auch – nie zu vergessen – in den privaten Sammlungen entstandenen Verluste auch an so genannter „entarteter“ Kunst.

Drittens: Auch unter den Angehörigen der künstlerisch-kulturellen Avantgarde zerstörten nationalsozialistische Repressionspolitik, zerstörten Terror und Kontrolle Lebensentwürfe und Karrierepläne: innere Emigration, Entlassung, Berufsverbot, Vertreibung, Verlust materieller und immaterieller Werte, Kriegsdienst, Verletzung, Tod, Selbstmord – einige nur der Aspekte, auf die ich am Beispiel einzelner Angehöriger der Avantgarde Hannovers kurz Bezug genommen habe.

Viertens: Zu keiner Zeit während der 1920er Jahre hatte diese künstlerische Moderne auf breiterer gesellschaftlicher Zustimmung und Unterstützung geruht, immer standen die Vertreter der künstlerischen Moderne und ihre Anhänger in der Kritik vieler anderer in der Stadt. Vielleicht war gerade deshalb ihr Zusammenhalt untereinander stark, waren ihre Netzwerke inner- und außerhalb Hannovers tragfähig. Nun, nach der Machtübernahme, spiegelte sich

auch in Hannovers Kunstszene das komplexe System von Mitwirkung und Distanz, Unterwerfung und Verweigerung, von Karrieresprung und Karriereende, Aufstieg und Emigration. Hinzu kam, dass die Kontakte infolge von Flucht und Emigration schwieriger und die Inhalte des Ausgetauschten aufgrund der Distanz und der unsicheren Informationslage weniger verlässlich und spekulativer werden. Das Netzwerk wurde brüchiger, Vertrauensverluste hinsichtlich der Glaubwürdigkeit und Integrität einzelner Mitglieder waren oftmals irreparabel. Das Beispiel des Lebens- und Karriereweges Alexander Dorners ist, wie ich meine, gut geeignet, dies zu verdeutlichen.

Von „dieser unglaublichen Zeit geistiger Verstümmelung“ schrieb Carl Buchheister 1946 an Alexander Dörner und von der „drückende(n) Zeit... geistigen Knebelung“ Lotte Gleichmann-Giese im gleichen Jahr an Kurt Schwitters, und beide hofften, diese Zeit sei nun, nach Kriegsende, vorbei. Was die Auseinandersetzung mit jenen betraf, die die kunst-, gesellschafts- und parteipolitischen Realitäten die vorangegangen dreizehn Jahre lang gestaltet und bestimmt hatten, aber auch mit jenen, die in allem, was sie taten, von und in diesen Realitäten gefangen gewesen waren, war auch in Hannover diese Zeit noch lange nicht vorüber.