



2

Paradigmen der Internationalisierung und ihre kultur- politischen Verflechtungen

ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAYME MAURÍCIO

O professor Grote nas obras do Museu



Em visita às obras do Museu de Arte Moderna do Rio, estiveram há dias o professor Ludwig Grote, delegado da Alemanha à IV Bienal de São Paulo, acompanhado do adido cultural da Embaixada alemã, sr. von Bayme. Presente ainda o representante do "New York Times", que lá se achava para entrevistar a diretora da instituição. Recebido por Niomar Moniz Sodré e Affonso E. Reidy, o professor Grote percorreu detidamente as obras, examinou com atenção o projeto de Reidy, e manifestou o seu entusiasmo pela obra que ali se concretizava. O fato do Museu tentar repetir no Brasil, em condições bem mais desenvolvidas, os objetivos e princípios da Bauhaus e da Escola Superior de Desenho de Ulm, era particularmente grato aos alemães. Louvou o equilíbrio, sobriedade e acerto do projeto de Reidy, o cuidado da construção e do material empregado. Previu para o Museu um futuro fecundo e um desenvolvimento radioso, paralelo ao próprio desenvolvimento do Brasil.

No clichê, um flagrante dessa importante visita.

2.1

Ludwig Grote als Kommissär internationaler Ausstellungen

Seit 1933 hat Deutschland keine Kunstaussstellung mehr gehabt, die sich mit der des „Blauen Reiters“ in München vergleichen könnte. Hier ist wirklich etwas für die Kunst und für die Geistesgeschichte geleistet worden.¹

Die Untersuchungen zum Werdegang Ludwig Grotes (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) fügen sich in ein Themenfeld ein, das sich bisher Fragen der Wiedergutmachung unter den Kriegsländern und der Wiederaufnahme internationaler Beziehungen unter kulturpolitischen Perspektiven widmet. Bisher ausgespart blieben Untersuchungen, die einen Blick auf die Vergangenheitsbewältigung auf personeller Ebene werfen und diese mit den „großen“ Erzählungen der Kunstgeschichte in Bezug setzen. Notwendig erscheinen Darstellungen, die nach den kulturpolitischen Interessen und Funktionen fragen, hinter denen, wie das Beispiel Grote aufzeigt, sowohl offizielle, aber auch persönliche Beweggründe stehen. Viele solcher Fragen sind nur spekulativ zu beantworten, besonders, wenn sie die persönlichen Beweggründe, Notwendigkeiten und Handlungen zur Existenzsicherung einer Persönlichkeit betreffen. Das Gleiche gilt für die Dimensionen der politischen, kulturpolitischen und persönlichen Verflechtungen, die unweigerlich auch Auswirkungen auf die Bildung einer „offiziellen Kunst“ hatten und die es zu entschlüsseln und gerecht zu verorten gilt. Dabei darf es nicht in erste Linie darum gehen, Anklage zu erheben, sondern aus der Detailforschung heraus Hinweise zu jenen Verflechtungen zu ermitteln, die sich im allgemeinen Gedächtnis verfestigen konnten. Im Falle Ludwig Grotes erscheint es nachvollziehbar, dass seine guten Verbindungen zu den jeweiligen Machträgern und zu internationalen Institutionen zumindest in bestimmten Zügen Ausdruck in seinen kunsthistorischen Entscheidungen und Wertsetzungen gefunden haben. Die in diesem

¹ Grohmann, Will: „Der Blaue Reiter. Gedächtnisausstellung im Haus der Kunst, München“, in: Die Neue Zeitung, 7. September 1949, S. 3.

Kapitel angeführten Beispiele künstlerischer und kunstpolitischer Kooperationen zeigen, unter welcher Prämisse ein internationaler Kulturaustausch oftmals vonstattenging. Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München und anderen europäischen Städten (1959/60) (vgl. Kap. 2.3) und die Gedächtnisausstellung Lasar Segall in Nürnberg (1960) (vgl. Kap. 2.4) sind zwar im Kontext der Moderneentwicklung in Europa zu sehen, die sich in der damaligen Zeit international öffnete. Die Entscheidungsträger beider Ausstellungen waren jedoch noch weit entfernt, auch auf inhaltlicher Ebene die wirklich globalen Entwicklungen erfassen zu wollen. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass die Reorganisationen der Betriebssysteme Kunstmuseum und Kunstwissenschaft in Deutschland bisweilen auf sehr persönlich motivierten Kriterien basierten.

Die Arbeit des deutschen Kunsthistorikers Ludwig Grote ist für die Art und Weise, wie Kulturpolitik durch das Zusammenspiel von kunsthistorischer Arbeit, der Förderung bestimmter künstlerischer Positionen in der unmittelbaren Nachkriegszeit und dem Zwang zum Broterwerb beeinflusst wurde, exemplarisch. Grotes Wirken muss im Rahmen aktueller Gegenepistemologien zur bisherigen Geschichtsschreibung der Wiederetablierung der deutschen und der internationalen Avantgarde-Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, die durch die Gründung der documenta und die unterschiedlichen Re-Education-Programme der Besatzungsmächte maßgeblich geprägt wurde, gesehen werden. Trotz prominenter, auch internationaler Aufträge seitens kulturpolitisch bedeutender Institutionen hat Grote überraschenderweise bis vor Kurzem keine große Rolle in den Untersuchungen zur deutschen Kunstgeschichte nach 1945 gespielt. Der Kunsthistoriker erschien fast durchwegs nur in Randnotizen und Fußnoten. Jüngste Anstrengungen haben Grote im Kontext bisher untersuchter Werdegänge anderer deutscher Kunstwissenschaftler, Museumsleiter und Kunsthändler, die vor, während als auch nach dem Zweiten Weltkrieg in ihren Berufen tätig waren, verortet.² Da Grote in die Kulturpolitik in Brasilien involviert

2 Dieses Kapitel ist ein veränderter Wiederabdruck von Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und die Moderne 1933-1959: Paradigma einer Internationalisierung“, in: RIHA Journal, 0180, 10. Oktober 2017, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70267> (letzter Zugriff: 25.3.2022); vgl. auch Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021. Weiter genannt seien Hoffmann, Meike/

war, erweist sich seine Nachkriegsbiografie als zusätzlich geeignet, die bisher vernachlässigte Perspektive der unmittelbar nach dem Krieg beginnenden Internationalisierungsbestrebungen der jungen Bundesrepublik in die aktuelle Revision der eurozentrisch geprägten Moderne unter globalen Vorzeichen einzubeziehen. Ein solcher Blickwinkel ergänzt die bisherigen Forschungen zum Kunsthandel und zur Kunstwissenschaft an den Universitäten während des Nationalsozialismus, zur Kulturdiplo-matie nach 1945 und zur Aufbauphase der Museen in den 1950er Jahren, insbesondere zu den zahlreichen in Deutschland veranstalteten Kunstausstellungen der vormalig verfemten Moderne.³ Dieses Kapitel erhellt einen ausgewählten Teil des umfangreichen Nachlasses von Ludwig Grote, der jüngst vom Deutschen Kunstarchiv verzeichnet wurde.⁴

Eine Untersuchung der Tätigkeiten Ludwig Grotes in den 1950er Jahren muß auch seine zahlreichen politischen Verflechtungen ab 1933

Kuhn, Nicola: Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895-1956. Die Biographie, München 2016; Haug, Ute: „Getreuer Statthalter in schwerer Übergangszeit“: Carl Georg Heise und die Hamburger Kunsthalle von 1845 bis 1955“, in: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin: de Gruyter 2013, S. 72-81; Rudert, Konstanze (Hg.): Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, München: Hirmer 2012; Beaucamp, Eduard: Werner Schmalenbach (Ein Gespräch), Köln: Walther König 2011.

3 Zum Überblick über den Forschungsstand vgl. Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger Michael H.: „Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven“, in: dies. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar: VDG 2005, S. 9-36. Neuere Schriften vgl. J. Friedrich/A. Prinzing: So fing man einfach an, darin vor allem Fuhrmeister, Christian: „Statt eines Nachworts: zwei Thesen“, S. 234-239; Steinkamp, Maïke: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (=Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Band 5), Berlin: De Gruyter 2010; Schieder, Martin: Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959, Berlin: De Gruyter 2005; Schieder, Martin (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: De Gruyter 2006. Eine frühe Untersuchung legte Heinrich Dilly vor: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, München: dtv 1988.

4 <http://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/neuerzeichnung-des-nachlasses-von-ludwig-grote> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

in den Blick nehmen.⁵ Im Zentrum stehen dabei seine beruflichen Beziehungen zu den Kunsthistorikern Eberhard Hanfstaengl (* 1886 in Saargemünd; † 1973 in München), Carl Georg Heise (* 1890 in Hamburg; † 1979 in Hamburg) und Werner Haftmann (* 1912 in Glowno/Russisches Kaiserreich; † 1999 in Gmund), zu Bundespräsident Theodor Heuss (* 1884 in Brackenheim; † 1963 in Stuttgart), zum damaligen Staatssekretär für schöne Künste im Bayerischen Staatsministerium Dieter Sattler sowie dem Generalsekretär der Ständigen Konferenz der Kultusminister, Walter Keim. Die Analyse des Netzwerks und der Austauschprozesse⁶ zeigt interessanterweise durch einen zusätzlichen Blick auf die Archivebene der Moderne bzw. „in Nabsicht“,⁷ die sich durch eine Evaluation der zahlreichen Quellen auftut, eine vor allem methodologische Problematik auf: Die Divergenz zwischen beruflichen und privaten Äußerungen, die unterschiedliche Öffentlichkeitsbereiche abbilden. Da in ihnen Aussagen zu Grotes beruflicher Positionierung in der damaligen Zeit und folglich auch zur politischen Situation zu finden sind, öffnen sie ein wichtiges und bisher weitgehend unterproblematisiertes Feld der Interpretation und kunsthistorischen Analyse. Sie hinterlassen wenig überraschend ein widersprüchliches Bild eines Protagonisten, der sich offenbar gekonnt nur im Hintergrund zu den damaligen Debatten geäußert hat und stets auf Sicherung seiner beruflichen Position bedacht

5 Das Jahr 1933 erscheint einschneidend, da Grote wie viele zu diesem Zeitpunkt im Rahmen des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums von seinen Pflichten als Landeskonservator entbunden wurde. Als vergleichbar bedeutsames Datum könnte 1927 angeführt werden, da er in diesem Jahr Direktor der Gemäldegalerie im Palais Reina in Dessau wurde und nebst anderen Pflichten auch für die Organisation von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst verantwortlich war.

6 Zur Einführung siehe Rees, Joachim: „Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze“, in: Kritische Berichte, 40, 2, 2012, S. 32-47; Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke Anna: „Universalität der Kunstgeschichte? Editorial“, in: Kritische Berichte 40, 2, 2012, S. 3-5; Kippenberg, Hans G./Mersmann, Birgit (Hg.): *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity. Concepts for the Study of Culture*, Bd. 6, Berlin: De Gruyter 2016, S. 50-69.

7 Dies ist ein Behelfsbegriff, vgl. den Vortrag der Autorin „Modernismen in Nabsicht: Alfredo Volpi und Giorgio Morandi“ auf der Tagung „museum global? Multiple Perspektiven auf die Kunst, 1904-1950“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 20.-22.1.2016.

war.⁸ Grote agierte zurückhaltender als beispielsweise der Kunstkritiker und Kunsthistoriker Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin), der sich mit den Nationalsozialisten auch praktisch zu arrangieren wusste.⁹ Die historische Einordnung Grotes hat sich in der Zwischenzeit geändert und die Einschätzung des Kunsthistorikers Hans-Ernst Mittig (* 1933 in Hamburg; † 2014 in Berlin), der eine genaue Festlegung der Position Grotes während und nach dem Zweiten Weltkrieg für nicht möglich und vor allem auch nicht von Nöten hielt,¹⁰ ist heute nicht mehr haltbar. Im Folgenden gilt es, die Widersprüche zwischen offenen und verdeckten Stellungnahmen und politischen Haltungen nochmals zu benennen und für den Diskurs der transnational-kritischen Kunstgeschichtsschreibung der Zweiten Moderne in Bezug zu setzen. Dabei ist der Frage nachzugehen, in welchem Ausmaße diese Positionierungen innerhalb der bestehenden bzw. sich neu formierenden persönlichen Verbindungen die Entwicklung der deutschen Moderne nach 1945 mitbestimmt haben. Die entweder den Regeln der Provenienzforschung gehorchende oder stark biografisch geprägte Forschung der jüngsten Zeit hat es eher versäumt, den unterschiedlichen Schwerpunkten, die sich durch Quellen regionaler, nationaler und internationaler Relevanz sowie durch die privaten und beruflichen Verstrickungen auftun, im übergeordneten Kontext der unterschiedlichen Moderneerzählungen gebührend Gewicht zu verleihen.

8 Dieser Meinung ist auch Heise, Helga: „Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie unter Ludwig Grote“, in: Michels, Norbert (Hg.): Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996, S. 51–79, hier S. 76.

9 Schieder, Martin: „Der Kritiker ist für die Kunst! Will Grohmann und die Moderne, 1914–1968“, in: Krähenbühl, Regula (Hg.): Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker (1893–1979), Zürich 2011, S. 205–222; Schieder, Martin: „To be on the spot. Will Grohmann und der Nationalsozialismus“, in: K. Rudert: Im Netzwerk der Moderne, S. 35–41.

10 Mittig stellt fest, dass nur ausnahmsweise bewiesen werden kann, „was in einem einzelnen Anpasser, Mitläufer, Akteur damals vorgegangen ist“. Ziel solcher Untersuchungen sei nicht, „den Einzelnen noch posthum bloßzustellen, sondern eine Hypothese zu dem Verhalten von Gruppen zu prüfen [...]“. Vgl. Mittig, Hans-Ernst: „Ohn' Ursach ist das nicht getan'. Zur Sozial- und Berufspsychologie von Künstlern und Kunsthistorikern“, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln: Walther König 1999, S. 292–306.

Biografien Grotes im Kontext der politischen Entwicklungen

Ludwig Grote wurde 1893 in Halle an der Saale geboren und starb 1974 in Gauting bei München.¹¹ Zwischen 1912 und 1922, unterbrochen durch die Teilnahme am Ersten Weltkrieg, studierte er in Jena, Braunschweig, Halle-Wittenberg und München Archäologie, Architektur und Kunstgeschichte. Von 1924 bis 1933 war er Landeskonservator von Anhalt, ab 1927 im Nebenamt Direktor der von ihm gegründeten Gemäldegalerie in Dessau. Im gleichen Jahr heiratete der Vierunddreißigjährige Gertrud Maud Schmitt (* 1906 in Bad Sobernheim; † 1996 in Krailling).¹² In der Funktion als Landeskonservator war Grote Berater des dortigen Bürgermeisters Fritz Hesse (* 1881 in Dessau; † 1973 in Bad Neuenahr) und führte mit „großem Elan“¹³ die Verhandlungen für den Umzug des Bauhauses. Als Leiter der 1927 eröffneten Anhaltischen Gemäldegalerie konnte er namhafte Persönlichkeiten aus Kultur und Politik begrüßen, so den Reichspräsidenten von Hindenburg, den Generaldirektor der preußischen Museen zu Berlin Dr. von Falke, den Direktor des Bauhauses

11 Vgl. Heuss, Theodor: „Ludwig Grote“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 7, 1963, S. 7; von der Osten, Gert: „Ludwig Grote“, in: Kunstchronik, 27, 1974, S. 231-237; Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: Das Münster, 27, 1974, S. 214-215; Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1974, S. 6-7; Bernoulli, Christoph: „Ludwig Grote“, in: Schadendorf, Wulf (Hg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München: Prestel 1975, S. 7-8; Schiedlausky, Günther: „Die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Kriege. Das Museum unter der Leitung von Ernst Günther Troche und Ludwig Grote“, in: Deneke, Bernhard/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, München: Deutscher Kunstverlag 1978, S. 263-312; Michels, Norbert (Hg.): Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927-37, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996; H. Heise: Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie; Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Band 1, München: De Gruyter Saur 1999, S. 251-255; Joos, Birgit: „Das Tagebuch des Kunsthistorikers Ludwig Grote aus dem Jahre 1947“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2010, S. 306-307; Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee (Edition Bauhaus; 53), Leipzig: Spector Books, 2021.

12 Gertrud Maud Grote war ausgebildete Konzertpianistin. E-Mail Christian Grote an die Autorin, 5.2.2018.

13 H. Heise: Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie, S. 57.

Walter Gropius (* 1883 in Berlin; † 1969 in Boston) und den Direktor der Nationalgalerie Ludwig Justi (* 1876 in Marburg; † 1957 in Potsdam).¹⁴ Noch 1929 veranstaltete Grote im Anhaltischen Kunstverein eine Gedenkausstellung über den aus Dessau stammenden Philosophen Moses Mendelssohn (* 1729 in Dessau; † 1786 in Berlin) sowie im Januar 1930 die „Ausstellung moderner Bildwirkereien 1930“, die maßgeblich von Gunta Stölzl (* 1897 in München; † 1983 in Männedorf), der Leiterin der Webereiwerkstatt des Bauhauses, unterstützt wurde.¹⁵ Grotes zahlreiche Bemühungen und auch Annäherungen an das neue Regime um den Erhalt des Bauhauses und seiner Dessauer Stellung waren erfolglos und endeten mit seiner vorzeitigen Pensionierung im Mai 1933.¹⁶ Anklagepunkte des Untersuchungsausschusses der NSDAP waren seine Ankaufspolitik sowie seine Förderung des Bauhauses.¹⁷

Wie viele Kunsthistoriker seiner Zeit hielt sich Grote über seine Tätigkeit zwischen 1933 und 1945 zurück.¹⁸ In einer tabellarischen Biografie schreibt er lediglich: „1933 Entlassung durch die Nationalsozialisten. Bis 1951 freiberuflich als Kunstschriftsteller tätig.“¹⁹ In den wenigen Erwähnungen seines Schaffens wird nebst den Museumspositionen vor allem seine freie Tätigkeit für das ab 1946 von Peter A. Ade (* 1913 in Düsseldorf; † 2005 in München)²⁰ geleitete Haus der Kunst in München hervorgehoben. Das ehemalige „Haus der Deutschen Kunst“,

14 Ebda.

15 Ebda., S. 72-74.

16 Zum Versuch Grotes, das Dessauer Bauhaus zu einer „deutschen“ Angelegenheit zu mache, vgl. Eger, Christian: „Politik der Entpolitisierung – Ludwig Grotes Einsatz für ein deutsches Bauhaus“, in: P. Bernhard/T. Blume: Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, S. 93-104.

17 Grote versuchte, die Anklage gegen ihn zu entschärfen, da die Ankäufe wesentlich mit Bürgermeister Fritz Hesses Zustimmung erfolgt seien. Ebda., S. 78.

18 Wie beispielsweise auch Will Grohmann, vgl. M. Schieder: *To Be On the Spot*, S. 35.

19 Lebenslauf Ludwig Grote, in Maschinenschrift. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (in der Folge: DKA), NL Grote, Ludwig, 1128.

20 Zu Peter A. Ades Wirken am Haus der Kunst vgl. Remig, Sophie-Marie: *Die Last der Mauern: Das Münchner Haus der Kunst nach 1945 und die Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit unter der Ära von Peter A. Ade, Christoph Vitali und Chris Dercon*, Karlsruhe: Hochschule für Gestaltung 2014; Ade, Peter A.: *Picasso, Kokoschka und all die anderen. Meine abenteuerlichen Jahre für die Kunst*, München: Nymphenburger 2001.

1937 von Hitler eröffnet, war vom Krieg weitgehend verschont geblieben und diente unter anderem der Staatsgalerie Moderne Kunst unter Eberhard Hanfstaengl als Ausstellungsort. Hanfstaengl initiierte Ausstellungen internationaler, kurz davor von den Nationalsozialisten noch als „entartet“ eingestufte Kunst, für deren Ausführung er Ludwig Grote beauftragte.²¹ Neben „Max Beckmann zum Gedächtnis 1884–1950“ (1950), „Oskar Kokoschka 1907–1950“ (1950) und „Toulouse-Lautrec. Das grafische Werk. Sammlung Ludwig Charell“ (1951) waren es vor allem die Ausstellungen „Der Blaue Reiter 1908–1914“ (1949; Basel 1950) und „Die Maler am Bauhaus“ (1950), die Grote großen Ruhm einbrachten.

Mit der von Grote mit fast dreihundert Werken eingerichteten Gedächtnisausstellung des „Blauen Reiters“ sei, so der bayerische Staatssekretär Dieter Sattler anlässlich der Eröffnungsrede, das ehemalige „Haus der deutschen Kunst“ entnazifiziert worden.²² Für Eberhard Hanfstaengl war die Ausstellung sogar wichtiger Impulsgeber für seine kommissarische Arbeit für die Biennale in Venedig.²³ Zu einer Ausstellung „Meisterwerke deutscher Kunst“ in der Londoner Royal Academy,

21 Die Aktenkonvolute zu den von Grote organisierten Ausstellungen befinden sich aus diesem Grund nicht im Archiv des Künstlerbundes im Haus der Kunst München e.V., sondern im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Die Ausstellungstätigkeit der Staatsgalerie Moderne Kunst im Westflügel des Hauses endete erst mit der Eröffnung der dritten Pinakothek im Jahre 2000. Bambi, Andrea Christine: „Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953“, in: J. Friedrich/A. Prinzing: So fing man einfach an, S. 157–165, hier S. 158. Grote hat sich in seinen Lebensläufen als Initiator dieser Ausstellungen vorgestellt („1949–1951 Initiator und Veranstalter grosser internationaler Kunstausstellungen in München: Der Blaue Reiter, Die Maler am Bauhaus, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Die Lithographien von Toulouse-Lautrec“). GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Corrigenda, 5.2.2018: Ludwig Grote hat für die Ausstellungen für die Staatsgalerie kein Honorar bezogen. E-Mail Christian Grote an die Autorin, 4.2.2018.

22 W. Grohmann: Der Blaue Reiter, S. 3; Brantl, Sabine: Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München: Allitera Verlag 2007, S. 115.

23 Völz, Franziska: „Biennale Venedig und documenta – versteckte Beziehungen? Zu Konzepten, Künstlern, Organisatoren“, in: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte, Wiesbaden: Springer 2015, S. 229–256, hier S. 243.

für die Grote als „technischer Leiter“ diskutiert wurde,²⁴ wie zu einer Van Gogh-Ausstellung²⁵ kam es aus finanziellen Gründen nicht. Man darf annehmen, dass diese Projekte, die Grote nach dem Krieg wieder mit wichtigen Entscheidungsträgern der Kultur in Verbindung brachten, wesentlich für seine 1951 erfolgte Ernennung zum Ersten Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg waren. Dort verantwortete Grote den Wiederaufbau des Museums. Nebst seiner Tätigkeit als Direktor organisierte er jährlich vier Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst für die Fränkische Galerie, die heutige Kunsthalle Nürnberg. Grote hatte sich den zusätzlichen Arbeitsbereich der zeitgenössischen Kunst explizit in seinen Berufungsverhandlungen ausbedungen.²⁶ 1962 ging Grote in den Ruhestand.

Biografische Revisionen I: Die Biennalen von São Paulo

In keiner der wenigen biografischen Notizen zu Grote findet sich der Hinweis, dass der Kunsthistoriker nach dem Krieg nicht nur Mitglied des Ausschusses für Auslandsausstellungen des Auswärtigen Amtes war, sondern auch Kommissär der deutschen Ausstellungen für die 1951 gegründete Biennale in São Paulo.²⁷ Ein Schreiben der Ständigen Konfe-

24 Grote, Ludwig: „Zum Plan einer Deutschen Ausstellung in London“, in: Kunstchronik, 2, 1950, S. 161-163; Brief von Dr. Keim, Ständige Konferenz der Kulturminister der Länder der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, an Hr. Salat, Dienststelle für auswärtige Angelegenheiten, Bonn, 23.10.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

25 Brief von Dr. Keim, Ständige Konferenz der Kulturminister der Länder der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, an Dr. Braaksma, Holländische Diplomatische Mission, 27.11.1950, in Abdruck an Ludwig Grote. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

26 „Aus organisatorischen Gründen, fruchtbarer Wechselwirkung und sinnvoller Abstimmung muss ich Wert darauf legen zugleich mit dem Germanischen Nationalmuseum mit der Oberleitung der Städtischen Galerie in Nürnberg betraut zu werden.“ Brief von Ludwig Grote an Theodor Heuss, 25.8.1951. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

27 Grote war zudem Vizekommissär der deutschen Ausstellungen auf der Biennale von Venedig 1954 und 1956, die von Eberhard Hanfstaengl organisiert wurden. Vgl. Völz 2015, 246. In der von seiner Frau Gertrud Grote überarbeiteten Bibliografie sind die Ausstellungen unter dem Eintrag „Tätigkeit für internationale Ausstellungen, Mitarbeit an den Biennalen von São Paulo“ erwähnt: Grote, Gertrud Maud/Schadendorf,

renz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland vom 9. August 1951 an Ludwig Grote bestätigt den Vorschlag des Auswärtigen Amtes, Grote für die Ausführung der Biennale in São Paulo zu beauftragen – jedoch mit klar definierten Auflagen: namentlich „in engstem Einvernehmen mit den Kultusministerien der Länder“ zu agieren sowie genaue Pläne und Vorbereitungen bekannt zu geben.²⁸ In dieser Funktion war er für die Organisation der Ausstellungen sowie die Auswahl der Werke verantwortlich.²⁹ Diese Tätigkeit erweist sich als paradigmatisch für die Kulturvermittlungsarbeit in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Inhaltlich entspricht dieser Auftrag nicht nur dem persönlichen Gusto Grotes, der als Spezialist der deutschen Kunst seit dem Mittelalter galt. Er war auch mit dem Ziel verbunden, die von den Nationalsozialisten verfolgten deutschen Künstler wieder in einen internationalen Ausstellungskontext zu führen. Zudem lag ein solcher Auftrag im Arbeitsbereich des damals noch selbständig arbeitenden Grotes, der sich zu dieser Zeit auf „Internationale Ausstellungen“ spezialisierte.³⁰ Ohne im Vorfeld einen Bezug zu Brasilien gehabt zu haben, wurde er vom Auswärtigen Amt, eventuell im Rahmen seiner Teilnahme am Ausschuss für Auslandsbeziehungen, für dieses Nebenamt angefragt.

Es bestand gegenseitig ein großes Interesse, dass auf der neu gegründeten Biennale in São Paulo auch Werke deutscher Kunst zu sehen waren.³¹ Nebst den Sonderausstellungen zu Paul Klee, dem Bauhaus und der Brücke entsprach Grotes Künstlerauswahl weitgehend derjenigen, die auf den ersten beiden documentas gezeigt wurde.³²

Wulf (Hg.): Bibliographie Ludwig Grote 1893–1974, München: Eigenverlag 1986, S. 34.

28 GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

29 Grote war für vier der ersten fünf Biennale-Beteiligungen verantwortlich.

30 Grote firmierte in den damaligen Korrespondenzen mit dem Zusatz „Internationale Kunstausstellungen“. Vgl. bspw. Brief von Ludwig Grote an Prof. Preiser, Kulturabteilung der Deutschen Botschaft, Rio de Janeiro, 14.8.1951, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

31 Vgl. die ausführliche Studie zum Kulturaustausch zwischen Brasilien und Deutschland im Rahmen der Biennale São Paulo: Merklinger, Martina: Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949–1954), Bielefeld: transcript Verlag 2013.

32 Eine genaue Analyse der ausgewählten Künstlerinnen und Künstler im Vergleich zu den Beteiligungen an den Biennalen in Venedig und der

Unter den 71 von Grote verantworteten Künstlerbeteiligungen an den vier Biennalen in Südamerika waren nur 22 Künstler und eine Künstlerin, die nicht auch auf den ersten beiden documenta-Ausstellungen gezeigt wurden.³³ Dabei ist festzuhalten, dass rund die Hälfte der von Grote für die Bauhaus-Sonderausstellung 1957 in São Paulo ausgewählten Künstler nicht auf einer documenta gezeigt wurden.³⁴ Dies entspricht zum einen der spezifischen Fachkenntnis Grotes über das Bauhaus, zum anderen der von Werner Haftmann angelegten Ausrichtung der ersten Kasseler Schauen.³⁵

documenta steht noch aus. Grote zeigte folgende Kunstschaaffenden:

I. Biennale von São Paulo 1951: Willi Baumeister, Heinz Battke, Alexander Camaro, Werner Gilles, HAP Gieshaber, Karl Hartung, Karl Knappe, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Karl Schmidt-Rottluff, Johanna Schütz-Wolff, Hans Uhlmann, Theodor Werner, Woty Werner, Fritz Winter.

II. Biennale 1953: Paul Klee (Sonderausstellung), Hubert Berke, Georg Brenninger, Josef Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Bernhard Heiliger, Werner Heldt, Karl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Heinz Trökes, Ernst Weiers, Conrad Westpfahl.

IV. Biennale 1957: Bauhaus: Meister und Schüler (Sonderausstellung): Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Bayer, Max Bill, Lyonel Feininger, Theodor Lux Feininger, Wilhelm Imkamp, Johannes Itten, Gerhard Kadow, Wassily Kandinsky, Ida Kerkovius, Paul Klee, Fritz Levedag, Gerhard Marcks, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt, Andor Weininger, Fritz Winter; Theater-Biennale: Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett.

V. Biennale 1959: Expressionisten der Brücke (Sonderausstellung): Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff; Hermann Bachmann, Hubert Berke, Manfred Bluth, Joseph Fassbender, Rupprecht Geiger, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay, Hans Platschek, Emil Schumacher, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler, Hann Trier, Heinz Trökes, Gerhard Wind.

Die dritte Biennale wurde von Walter Passarge, damals Direktor der Kunsthalle Mannheim, eingerichtet. Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012, Ostfildern: Hatje Cantz 2013.

33 Aus der Auswahl für 1951 waren dies Karl Knappe, Johanna Schütz-Wolff und Woty Werner, aus der Auswahl für 1953 Georg Brenninger, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Otto Pankok, Ernst Weiers, Conrad Westpfahl, für 1959 (Sonderausstellung Brücke) Hermann Bachmann und Manfred Bluth.

34 Alfred Arndt, Herbert Bayer, Theodor Lux Feininger, Wilhelm Imkamp, Johannes Itten, Gerhard Kadow, Ida Kerkovius, Fritz Levedag, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, Joost Schmidt, Andor Weininger.

35 Zu den Länderbeteiligungen, vor allem dem Anteil an deutschen Künstler an der documenta s. Grasskamp, Walter: „Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback – documenta as an

Nachdem für die 1. Biennale von den brasilianischen Organisatoren des Museu de Arte Moderna/MAM in São Paulo und dessen Direktor Francisco Matarazzo Sobrinho (* 1898 in São Paulo; † 1977 in São Paulo), nach einer „kleinen Auswahl der neuesten Werke der deutschen Künstler“ gefragt wurde, die es „gestatten würde, in diesem Weltteil die Richtung und Ziele der neuen deutschen Kunst vorzustellen“,³⁶ wurden an Grote für die 2. Biennale bereits konkretere Wünsche herangetragen. Von 1953 an sollte eine Sonderausstellung eines einzelnen Künstlers mit einer Auswahl weiterer Künstler ergänzt werden, vor allem um die Biennale übersichtlicher zu machen. Im Rahmen dieses neuen Konzepts äußerten die brasilianischen Organisatoren den Wunsch, das Werk Paul Klees ins Zentrum des deutschen Beitrags zu stellen.³⁷ Dieser Wunsch wurde vom Auswärtigen Amt aufgenommen und an Ludwig Grote weitergegeben, mit der Begründung:

Die zunehmende Wirkung seines Werks, das durch die unglückselige vergangene politische Entwicklung für Deutschland fast verloren schien, wird, falls dieser Plan gelingen sollte, für das deutsche kulturelle Ansehen im Ausland von entscheidender Bedeutung sein.³⁸

Aufgrund seiner Tätigkeit für das Germanische Nationalmuseum war es Grote erst im Jahre 1957 möglich, zur 4. Biennale und zur Einrichtung der Ausstellung zum Bauhaus nach Brasilien zu reisen. Zuvor musste die Koordination des Aufbaus in Brasilien dem am Museu de Arte de São Paulo/MASP tätigen deutschen Kunsthistoriker Wolf-

„International Exhibition“ (1955-1972)“, in: On Curating, 33, <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/becoming-global-from-eurocentrism-to-north-atlantic-feedbackdocumenta-as-an-international-exhibition-1955-1972.html> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

36 Brief von Francisco Matarazzo Sobrinho an Dr. Frahne, Kulturabteilung, Auswärtiges Amt Bonn, 29.6.1951. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

37 Zusätzlich zeigte Grote Werke von Hubert Berke, Georg Brenninger, Josef Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Bernhard Heiliger, Werner Heldt, Karl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Heinz Trökes, Ernst Weiers und Conrad Westpfahl. Vgl. auch Kap. 2.2 in diesem Band.

38 Brief von Dr. Wolf, Auswärtiges Amt, an Ludwig Grote, 17.6.1953. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

gang Pfeiffer (* 1912 in Dresden; † 2003 in Itanhaém) überlassen werden. Der Ernennung Pfeiffers gingen zahlreiche Verhandlungen voraus, da dieser als Mitarbeiter des MASP der Biennale-Leitung des Museu de Arte Moderna/MAM in Rio de Janeiro nicht genehm war.³⁹ Grote hatte zunächst den ihm aus Studienzeiten bekannten Georg Hoeltje (* 1906 in Duisburg; † 1996 in Hannover)⁴⁰ bzw. als zweite Wahl Theodor Heuberger (* 1898 in München; † 1987)⁴¹ vorgeschlagen. Pfeiffer, Hoeltje sowie Heuberger waren deutsche Auswanderer, die zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen Umständen nach Brasilien übergesiedelt waren: Heuberger 1924, Hoeltje 1939 und Pfeiffer 1948. Pfeiffer war bis 1948 vermutlich Assistent am heutigen Von der Heydt-Museum in Wuppertal gewesen und hatte Deutschland nicht aus politischen, sondern aus beruflichen Gründen verlassen.⁴²

Biografische Revisionen II: Die dunklen Jahre und Momente der „Selbstpurifizierung“⁴³

Als ehemaliger Direktor der Gemäldegalerie in Dessau, 1933 vom Staatsdienst entlassen, erscheint Grotes politische Positionierung auf den ersten Blick für lange Zeit keine Fragen offen gelassen zu haben. Am 7.12.1946, gut ein halbes Jahr nach Inkrafttreten des „Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“ wurde er bereits offiziell vom Öffentlichen Kläger bei der Spruchkammer München

39 Die folgenden Ausführungen basieren auf den Recherchen über emigrierte Kunsthistoriker in Brasilien bei Merklinger 2013, S. 82-85, 134-137.

40 Obwohl Hoeltje 1938 einen Ruf an das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn erhielt, verließ er Deutschland. Merklinger 2013, S. 134-135.

41 Heuberger war ein Initiant des deutsch-brasilianischen Kulturaustauschs. Er gründete die Gesellschaft Pró-Arte (1932) und das Magazin „Revista Intercâmbio“ (1933). Er war auch Gründer von Schulen in São Paulo (1952) und Teresópolis (1966). Amaral, Aracy: „Theodor Heuberger: a presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro“, in: dies. (Hg.): Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger, São Paulo 1982, S. 97-104, zit. nach M. Merklinger: Die Biennale São Paulo, S. 83.

42 Pfeiffers Tätigkeit für den Kunstschutz im besetzten Frankreich unter Franz Graf Wolff-Metternich ist bisher unerforscht. M. Merklinger: Die Biennale São Paulo, S. 136-137.

43 Der Begriff stammt von Ch. Fuhrmeister: Statt eines Nachworts: zwei Thesen, S. 234.

entnazifiziert.⁴⁴ Mit seinem Posten am Germanischen Nationalmuseum konnte Grote 1951 an seine erfolgreiche Zeit in Dessau anknüpfen. Theodor Heuss, erster Bundespräsident der Republik, schrieb ihm persönlich, um ihn als Direktor für Nürnberg zu gewinnen, nachdem der damalige Direktor Ernst Günter Troche (* 1909 in Stettin; † 1971 in Stockholm) kurzfristig seine Stellung aufgegeben hatte.⁴⁵ Grote hatte zunächst offenbar mit einer Kandidatur gezögert, sagte jedoch dann zu, nicht ohne sich die „Oberleitung“ der Städtischen Galerie in Nürnberg zu sichern, die ihm ermöglichen sollte, weiterhin „Ausstellungen moderner Kunst“, wie er schreibt, zu veranstalten.⁴⁶

Grotes militärische und schriftstellerische Laufbahn von 1933 bis 1945 wurde erst kürzlich umfassend rekonstruiert. In Bezug auf seine militärischen Posten ist bekannt, dass er im Oktober 1941 in die Wehrmacht eingezogen und im Mai 1942 zum Oberleutnant d.R.z.V. befördert wurde. Im Mai 1944 wurde er „ehrenvoll“ wegen einer Herzmuskelschwäche entlassen, stellte im November 1944 aber noch einen Antrag auf Tragen der Uniform, „insbesondere bei Ausübung des Dienstes im Volkssturm“. Im Februar 1945 wurde er für den Volkssturm einberufen, wegen einer Lungenentzündung beantragte er Entlassung. Er begründete dies unter anderem damit, für die schwer beschädigte Kunsthandlung Zinckgraf in München wertvolle Kunstgüter sichern zu müssen. Dies sei aus „kulturpolitischen Gründen“ sehr wichtig, unter anderem auch, weil es den Sonderauftrag des Führermuseums in Linz betreffe.⁴⁷

44 Laut Postkarte: „Auf Grund der Angaben in Ihrem Meldebogen sind Sie von dem Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946 nicht betroffen.“ GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Eine Entnazifizierungsakte zu Ludwig Grote besteht nicht, auch weil Verfahren mit Aktenbildung nur bei Personen stattfanden, die der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen angehört hatten. Schreiben von Robert Bierschneider, Staatsarchiv München, an die Autorin, 5.7.2016. Eine SA-Mitgliedschaft wurde von Gertrud Maud Grote bestätigt und war „relevant genug, um von ihm [Grote] 1945 unterschlagen zu werden.“ Ch. Eger: Politik der Entpolitisierung, S. 102.

45 G. Schiedlausky: Die Zeit des Wiederaufbaus, S. 282.

46 Brief von Ludwig Grote an Theodor Heuss, 25.8.1951, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

47 Brief von Grote an die 2. Kompanie des Volkssturms, Rathaus Rottach, datiert Oberach, 21.II.45. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Grote hatte, noch in Berlin-Zehlendorf wohnend, im Januar 1940 zugesagt, als „freier wissenschaftlicher Mitarbeiter“ für die zur gleichen Zeit neu gegründete Galerie Zinckgraf zu arbeiten.⁴⁸ Offenbar stand er auch im Februar 1945 noch in deren Diensten. Friedrich Heinrich Zinckgraf (* 1878 in München; † 1954 in München) war langjähriger Mitarbeiter der Galerie Heinemann in München. Durch Kapitalbeschaffung war es Zinckgraf möglich gemacht worden, die Galerie seiner jüdischen Arbeitgeberin⁴⁹ Franziska Heinemann (* 1882; † 1940 in USA) mit einem „ausgesprochen unfairen“ Angebot ab 1940 zu übernehmen, folglich zu arisieren.⁵⁰ Bereits im ersten Brief an Grote, der die Anstellung ebenfalls auf Beginn des Jahres 1940 festlegte, forderte Zinckgraf den noch in Berlin weilenden Kunsthistoriker auf, „bei Lange die zur Auktion kommenden Sachen an[zu]sehen und mir kurz darüber [zu] berichten [...], ob Sie glauben, dass etwas qualitativ Geeignetes für mich dabei ist.“⁵¹ Durch das Auktionshaus Hans W. Lange in Berlin wurden zahlreiche Werke aus jüdischen Sammlungen im Auftrag von Finanzbehörden versteigert.⁵² Von 1939 bis 1943 wurden im Rahmen des „Sonderauftrag Linz“, der Einrichtung eines „Führermuseums“,⁵³ auch Ankäufe über Lange,

48 Eberhard Hanfstaengl, dem diese Position zuerst angeboten wurde, hat sie Ludwig Grote vermittelt. Altregistratur Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Personalakte Hanfstaengl, zit. nach A.Ch. Bambi: „Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit, S. 163.

49 Franziska Heinemann leitete die Galerie gemeinsam mit ihrem Sohn Fritz (1905-1983).

50 Das Kapital wurde durch den Reichsbankpräsidenten Dr. Hjalmar Schacht (1877-1970) vermittelt. Zur Geschichte der Galerie Heinemann/Zinckgraf und deren Arisierung vgl. Heuß, Anja: „Friedrich Heinrich Zinckgraf und die ‚Arisierung‘ der Galerie Heinemann in München“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, Nürnberg 2012, S. 85-94; Jooss, Birgit: „Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, Nürnberg 2012, S. 69-84. Siehe auch „Friedrich H. Zinckgraf (Nekrolog)“, in: Die Weltkunst, Jg. 24, 15.6.1954; Joos, Birgit: „Ludwig Grote und die Galerie Zinckgraf (ehemals Heinemann) in den Jahren 1940-1946“, in: P. Bernhard/T. Blume: Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, S. 117-129.

51 Brief von Friedrich Zinckgraf an Ludwig Grote, 17.1.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

52 Rudolph, Sabine: Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz, Berlin: de Gruyter 2007, S. 213.

53 Enderlein, Angelika: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat: Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin:

jedoch auch über andere Galerien wie diejenige von Carl Nicolai (1878-1958) in Berlin-Tiergarten abgewickelt. Carl Nicolai, der vorwiegend mit Kunst des 19. Jahrhunderts handelte und mit dem Grote ebenfalls in Kontakt stand, taucht wiederholt in den Akten zu den Beschaffungen für das Führermuseum in Linz auf. Zusammen mit Wolfgang Gurlitt (* 1888 in Berlin; † 1965 in München) war er in den 1910er Jahren Prokurist der „Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt“ in Berlin-Charlottenburg. Seiner Frau gegenüber äußerte Grote, von Nicolai einen „grösseren Provisionsbetrag“ im Rahmen der Vermittlung eines Hodler-Bildes erhalten zu haben.⁵⁴ Den Käufer benennt er mit „CGH-Mann“. Offenbar handelt es sich dabei um den Industriellen Walter Bauer (1901-1968),⁵⁵ einen Bekannten Carl Georg Heises (* 1890 in Hamburg; † in Hamburg). Bauer war Mitglied der oppositionellen Bekennenden Kirche und wurde 1944 nach dem Hitler-Attentat wegen Hoch- und Landesverrats festgenommen. Heise wurde im Gegensatz zu Grote in diesem Geschäft keine Provision zudedacht.⁵⁶ Dieser erwähnt den Hodler-Verkauf kurz

de Gruyter 2006, S. 148. Nach der verheerenden Niederlage von Stalingrad benötigte Hitler etwas Positives, worüber berichtet werden konnte. Von 1939–1942 wurden 1.200 Gemälde zusammengetragen.

54 Das Bild gilt aktuell als verschollen. Es könnte sich um ein Werk handeln, das in einem von Arnold und Anneliese Borsig initiierten Privatdruck, der dem Unternehmer Walter Bauer gewidmet ist, aufscheint. Das dort abgebildete Werk wurde 1940 Hodler zugeschrieben, dessen Echtheit wird heute jedoch angezweifelt. Der Hinweis zu diesem Werk stammt von Dr. Monika Tatzkow. E-Mail-Korrespondenz von Paul Müller, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, mit der Autorin, 20.12.2016.

55 Eschenburg, Theodor: „Ohne Amt und Mandat. Walter Bauer, der politisch stets im Stillen wirkte, wird sechzig Jahre alt“, in: *Die Zeit*, 3.11.1961, online: <http://www.zeit.de/1961/45/ohne-amt-und-mandat> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

56 „[...] Heute erhielt ich zu meiner Ueberraschung von Nicolai wieder einen grösseren Provisionsbetrag – er hat für den CGH-Mann das Hodlerbild gefunden und überweist mir prompt den Betrag. Etwas habe ich H. gegenüber ein schlechtes Gewissen, und will ihn nochmals davon in Kenntnis setzen. Oder soll ich ihm einfach für Allendorf einen Betrag zuschicken. Spreche ich nicht vorher mit ihm, kann er es leichter akzeptieren, bzw. [...] dann weiss er ja nicht, die Zusammenhänge [sic]. Nicolai nimmt auch diesmal wieder an, dass H. einen Teil erhält, obwohl ich ihn schon das erstemal darauf hingewiesen habe, dass dies nicht der Fall ist. Jetzt werde ich ihn mit der Bestätigung ausdrücklich nochmals aufklären.“ Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 2.6.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

darauf in einem Brief: „viel zu teuer: 10.000 RM“ sei das Werk gewesen.⁵⁷ Dass auch Heise gelegentlich als Vermittler fungierte, zeigt eine andere Stelle in der Korrespondenz mit Grote. Heise beabsichtige, dem gleichen Käufer die Holzskulptur „Der Wartende“ (1924) von Ernst Barlach (* 1870 in Wedel; † 1938 in Rostock) zu vermitteln, für das jedoch der Kunsthändler Bernhard A. Böhmer (* 1892 in Ahlen; † 1945 in Güstrow) einen für ihn zu hohen Preis von RM 8.500 fordere.⁵⁸ Über Böhmer, der neben Karl Buchholz (* 1901 in Göttingen; † 1992 in Bogotá), Hildebrand Gurlitt (* 1895 in Dresden; † 1956 in Oberhausen) und Ferdinand Möller (* 1882 in Münster; † 1956 in Köln) im engsten Kreis um Adolf Hitlers Führermuseum tätig war, äußerte Heise sich Grote gegenüber nur bedeckt; er sei froh, wenn er „jede Beziehung zu ihm abbrechen“ könne.⁵⁹

57 Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 8.6.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Die Bewertung moderner Kunst während des Zweiten Weltkriegs war seit der Weltwirtschaftskrise in den 1920er Jahren und der nationalsozialistischen Kulturpolitik in einen kompletten „Strukturwandel“ geraten. Generell lagen Richtpreise französischer Kunst eher höher, die der deutschen, im Ausland noch wenig bekannten Werke eher tiefer. Vgl. Frey, Stefan: „Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland?“, in: E. Blume/D. Scholz: Überbrückt. Ästhetische Moderne, S. 275-289, hier S. 278.

58 Bernhard Böhmer hat das Werk (Höhe 64 cm), das 1938 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in der Staatlichen Kunstsammlung Karlsruhe beschlagnahmt und erfolglos in der Luzerner Auktion der Galerie Fischer am 30.6.1939 angeboten wurde, an den auch im Briefwechsel zwischen Grote und Heise erwähnten Walter Bauer aus Berlin/Fulda verkauft. Vgl. Provenienz bei <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 22.3.2022). Böhmer konnte auch Barlachs in Holz ausgeführte Version von „Das Wiedersehen“ (1926, Höhe 90 cm), das auch Ferdinand Möller vermitteln wollte, laut handschriftlicher Notiz zu RM 16.000 verkaufen. Schöddert, Wolfgang: „Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945“, in: M. Steinkamp: Werke und Werte, S. 61-81, hier S. 74.

59 Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 16.7.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Heise hatte auch zu Ferdinand Möller Kontakt, wie der Schriftwechsel mit Grote verrät. Möller hatte kurz vorher Heise das Werk Ernst Ludwig Kirchners „Das Wohnzimmer“ (1923) aus dem Bestand des Lübecker Behnhauses verkauft. Obwohl dieser Ankauf finanziell an Heises Grenzen ging, wie er an Grote schrieb, war es der Gedanke, „dass das Bild sonst wohl für immer unerreichbar geworden wäre“, der ihn zu diesem Ankauf bewogen hatte. Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 16.7.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Die Provenienz des Werks „Das Wohnzimmer“ ist in der Datenbank Entartete

Grote hat vermutlich gehofft, durch die Vermittlungstätigkeiten nebst einem Zubrot auch eine Anstellung bei Nicolai zu finden, um die ihm eher unliebsame Stelle in der Galerie Zinckgraf aufgeben zu können. In der privaten Korrespondenz mit seiner Frau Gertrud Maud Grote im Juni 1940 vermischt Grote private und berufliche mit weltgeschichtlichen Beobachtungen und Urteilen. Seinen Münchener Posten beschreibt er als eine Tätigkeit, mit der er zwar seine Arbeit mit Kunst weiterführen sowie ein angemessenes Auskommen haben konnte.⁶⁰ Vor allem war es aber seine Stellung als „Angestellter“, die ihm zu schaffen machte, hatte er doch vorher höhere Positionen inne gehabt. Sein Aufgabengebiet war rein wissenschaftlich, Zinckgraf würde ihn, so Grote, „nach wie vor nicht bei Ankäufen und anderen Dingen heranziehen.“⁶¹ Grote war 1940 von den deutschen Kriegserfolgen angetan. Er formulierte, dass der „siegreiche Friede“ das Land international voranbringen würde.

Die vergangene Woche war dramatisch – erst die italienische Kriegserklärung, die mit grossen Umzügen gefeiert wurde, und dann gestern die Besetzung von Paris mit ihren nicht abzusehenden Folgen. Was haben sich die Engländer und Franzosen eigentlich gedacht als sie diesen Krieg angingen?? [...].⁶²

Trotzdem hoffte er, der Krieg würde bald zu Ende sein, „dann hören all die lästigen Hindernisse auf“.⁶³ Für Deutschland konstatierte er eine Steigerung der Achtung durch das Ausland.

Ein Volk, das so etwas fertig bringt wie diesen Krieg zu gewinnen, hat eine solche Kraft bewiesen und solchen Willen, dass ihm ein

Kunst einsehbar, http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html (letzter Zugriff: 22.3.2022). Das Bild wurde 1957 von der Hamburger Kunsthalle angekauft.

60 Grotes Einkommen während der Kriegsjahre mit „einem recht üppigen Monatsgehalt von 750 Reichsmark“ war höher als es in einem Beamtenstatus gewesen wäre. B. Jooss: Ludwig Grote und die Galerie Zinckgraf, S. 118.

61 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 15.6.1940, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

62 Ebda.

63 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 20.6.1940, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Anspruch auf einen Anteil der Weltherrschaft zusteht. Die Grösse Hitlers wächst ins Legendäre, Ueberdimensionale. [...] Unseren Kindern wird jetzt ein grosses Tor in die Zukunft geöffnet.⁶⁴

In einem Brief drei Tage später zeigte Grote sich überzeugt, dass der Krieg zu Ende gehen und Deutschland einen „glorreichen Sieg“ davontragen würde. „Wie konnten England und Frankreich nur glauben, dass sie uns besiegen konnten, wo sie es doch 1914-18 mit Hilfe der Russen nicht geschafft haben.“⁶⁵ Grotes Briefe an seine Frau beinhalten wiederholt Kommentare zu seiner Arbeit bei Zinckgraf, den aktuellen Geschehnissen an der Front sowie seinen alltäglichen Beschäftigungen. Darin berichtet er auch von seiner Lektüre des anti-liberalen und anti-demokratischen Ernst Jünger (* 1895 in Heidelberg; † 1998 in Riedlingen), der heute für einige Wissenschaftler zu den Wegbereitern des Nationalsozialismus gehört:⁶⁶

Gestern habe ich mir aus Anlass des Monatswechsels zwei Bücher von Jünger gekauft: Das abenteuerliche Herz, und Der Kampf als inneres Erlebnis. Das letztere habe ich auf einen Satz durchgelesen. Es ist 1922 erschienen, eines seiner Bücher, in denen sich J. mit dem Kriegserlebnis auseinandersetzt. Grossartig geschrieben, er tritt näher an einen heran als in den späteren Büchern. Furchtbar in den Beschreibungen des Grabenkrieges und der Materialschlacht. Man erkennt wie dieses Erlebnis der Blutmühle, das sie alle durchgemacht haben, die heute das deutsche Heer führen, sie getrieben hat unablässig nachzudenken und zu arbeiten, dass auf keinen Fall wieder die Fronten erstarren dürfen.⁶⁷

Diese wenigen Schlaglichter auf die Quellen belegen, dass Grote nicht nur bis 1945 durch die „kunstschriftstellerische Tätigkeit“ bei Zinckgraf, sondern auch durch gelegentliche Provisionszahlungen zu

64 Ebda.

65 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 23.6.40, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

66 „Ernst Jünger“, in: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart: Klett-Cotta 2007, S. 932.

67 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote 30.6.40., GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Einkommen gelangte. Es liegen bisher keine Quellen vor, bis wann genau Grote für Zinckgraf arbeitete, sicher jedoch bis Februar 1945.⁶⁸ 1949 organisierte er die erste Ausstellung für das Haus der Kunst als freier Ausstellungsorganisator, und zwar über den „Blauen Reiter“, und mindestens seit 1948 stand er in einem guten Verhältnis zum Regiergungsdirektor des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, Dr. Dr. Keim. Grotes Handeln zielte von da an darauf ab, eine feste Stellung zu bekleiden, die er durch geschickte Verhandlungen mit den Ministerien zu erreichen versuchte.

So setzte sich Keim 1950 dafür ein, dass Grote als künstlerischer Leiter ins Haus der Kunst aufgenommen würde, jedoch war auch diese Anstellung für Grote ein Kompromiss, da er dem dortigen Peter A. Ade unterstellt werden sollte. Grote äußerte sich nicht nur dazu sehr direkt („Denn dass ich Herrn Ade unterstellt werde, kommt doch nicht in Frage“⁶⁹), sondern betonte auch seine berufliche Bedeutung („Sie werden mich nicht für grosssprecherig halten, wenn ich sage, dass jemand von meiner Bedeutung berufen werden müsste“⁷⁰). Er nutzte auch die Gelegenheit, sich über Mitstreiter und Gegner auszulassen („Im Gegenteil werden die Klassizisten alles daran setzen mich fernzuhalten. In letzter Zeit sind hier Dinge vorgegangen, die mich sehr deprimiert haben: einmal die Rede von H. in Tuntenhausen und Tutzing⁷¹, dann der Präsident Hausenstein⁷² und die Preiskrönung des Grossnazis Roderich F.⁷³

68 Wie aus dem zitierten Brief vom 21. Februar 1945 an die 2. Kompanie des Volkssturms in Rottach hervorgeht, war Grote zu dieser Zeit noch, unterbrochen durch seinen Wehrdienst, mit der Galerie Zinckgraf verbunden bzw. stand in deren Diensten.

69 Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

70 Ebda.

71 Mit „H.“ könnte Grote den CSU-Mitbegründer Alois Hundhammer (1900-1974) gemeint haben, der von 1946 bis 1950 bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus war. 1945 gründete Hundhammer den Katholischen Männerverein Tuntenhausen, wo er wiederholt moralische Vorträge über Kultur hielt. „Nachruf Alois Hundhammer“, in: Der Spiegel, 5.8.1974, online <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41651730.html> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

72 Es könnte sich hier um Wilhelm Hausenstein (* 1882 in Hornberg; † 1957 in München) handeln, der ab 1950 Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste war.

73 Roderich Fick (* 1886 in Würzburg; † 1955 in München) war ein deut-

[...] Dann droht Sedelmayer⁷⁴, dann die Geschichte mit Ellingen, die ich dort im Detail bei einem Vortrag erfuhr⁷⁵), um dann auch einen Weggang anzudrohen.⁷⁶ Auch sprach Grote von der Arbeit für eine neue Kulturpolitik⁷⁷ sowie seinen vorzüglichen persönlichen Verbindungen.⁷⁸

Als Direktor des Germanischen Nationalmuseums bleibt seine ambivalente Stellung während der Kriegszeit kein Thema. Im Dokumentarfilm „Bildersturm im Dritten Reich“ unter der Regie von Helmut Dotterweich aus dem Jahre 1963 skizziert Grote die Beschlagnahme

schers, der NSDAP zugehöriger Architekt, der durch Hitler einen Lehrstuhl für Architektur an der TU München erhielt und neben Paul Ludwig Troost, Albert Speer und Hermann Giesler für diesen auch in mehreren Aufträgen tätig war, u.a. als Generalplaner für die „Führerstadt“ Linz. Nach dem Krieg wurde er als „Mitläufer“ eingestuft. Schmitt-Imkamp, Lioba: Roderich Fick (1886-1955) (= Hitlers Architekten. Historisch-kritische Monografien zur Regimearchitektur im Nationalsozialismus, Band 3), Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2014.

74 Hans Sedlmayr (* 1896 in Hornstein/Österreich-Ungarn; † 1984 in Salzburg) war neben Otto Pächt (* 1902 in Wien; † 1988 in Wien) Hauptvertreter der „Neuen Wiener Schule“ und Verfasser der kulturpessimistischen Schrift „Verlust der Mitte“ (1948). Durch seine Mitgliedschaft in der NSDAP ist er einer der umstrittensten Kunsthistoriker seiner Zeit. Schneider, Norbert: „Hans Sedlmayr (1896–1984)“, in: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1990, S. 267–288.

75 Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Es ist der Autorin bisher nicht bekannt, welchen Vortrag Grote in Ellingen hörte.

76 „So gewinne ich mehr und mehr den Eindruck, dass meines Bleibens auf die Dauer hier nicht möglich ist. [...] Dieser Entschluss bedeutet für mich Resignation im vollsten Sinne des Wortes, denn ich weiss, dass ich im Kulturleben noch einiges leisten kann. – Vielleicht bemühe ich mich anderswo um eine Tätigkeit“. Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

77 „Es ist schon ein Plan aufgetaucht und an mich herangetragen worden. Eine Stadt möchte eine aktive Kunstpolitik machen! [...] Vielleicht haben Sie die Möglichkeit beim Bund die Schaffung eines Kunstwartes anzuregen, damit in Zukunft die Entgleisungen bei Marken und Plakaten usw. nicht mehr vorkommen.“ Ebda.

78 „Heuss hatte in München eine diesbezügliche Besprechung mit Pretorius [sic!]“. Ebda. Wahrscheinlich handelt es sich hier um den Illustrator, Grafiker und Bühnenbildner Emil Pretorius (* 1883 in Mainz; † 1973 in München). Adolf Hitler zählte Pretorius zu den wichtigsten Bühnenbildnern seiner Zeit. Von 1947 bis 1961 war Pretorius Mitglied des Bayerischen Senats. Von 1948 bis 1968 amtierte er als Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007, S. 464.

von Bildern aus der Anhaltischen Gemäldegalerie und ergänzt, dass es eine „Genugtuung [für ihn sei], dass alle [seine] Bilder sich jetzt an prominenter Stelle befinden, zum Beispiel im Museum of Modern Art in New York oder in der Guggenheim Foundation in New York“.⁷⁹ Grote war folglich bei der Beschlagnahme noch im Amt, da er diese selbst miterlebte. Die von Grote „für die Staatliche Gemäldegalerie erworbenen Gemälde moderner Meister [wurden] auf Veranlassung von [Reichsstatthalter und Gauleiter] Loeper hinter dem Schaufenster eines Ladens in der Fürstenstraße ausgestellt.“⁸⁰ Die Ausstellung fand somit auch vor seiner Entlassung im Mai 1933 statt.⁸¹

Die Untersuchungen zum Werdegang Ludwig Grotes fügen sich in ein Themenfeld ein, das sich bisher Fragen der Wiedergutmachung unter den Kriegsländern und der Wiederaufnahme internationaler Beziehungen unter kulturpolitischen Perspektiven widmet. Bisher ausgespart blieben jedoch Untersuchungen, die einen Blick auf die Vergangenheitsbewältigung auf personeller Ebene werfen und diese mit den „großen“ Erzählungen der Kunstgeschichte in Bezug setzen. Notwendig erscheinen Untersuchungen, die nach den kulturpolitischen Interessen und Funktionen fragen, hinter denen, wie das Beispiel Grote aufzeigt,

79 Im Folgenden der ganze Wortlaut von Grotes Beitrag: „Bei uns in Dessau war die Geschichte so, dass eines Tages eine Kommission anrückte von Stadtverordneten, voran ein Mehlhändler, dazu noch eine Reihe anderer besonders musisch begabter Leute, und verlangten, dass ich die modernen Bilder ihnen ausliefere. Da sie mit den Mitteln der Stadt bezahlt worden waren, konnte ich ihnen das nicht verwehren und so nahmen sie diese und fuhren in das Büro, in die Redaktion der Nazi-Zeitung von Dessau, um dann dort die Bilder aufzustellen und dazu zu schreiben, so werden die öffentlichen Mittel verschleudert. [...] Nun, ich habe die Genugtuung, dass alle meine Bilder sich jetzt an prominenter Stelle befinden, zum Beispiel im Museum of Modern Art in New York oder in der Guggenheim Foundation in New York.“ Der Film wurde am 15.2.1988 im BR Fernsehen ausgestrahlt. Dauer: 60 Min.

80 Hesse, Fritz: *Erinnerungen an Dessau*, Bd. 1: Von der Residenz zur Bauhausstadt, und Bd. 2: Aus den Jahren 1925 bis 1950, Bad Pyrmont 1963–1964, zit. nach Ziesché, Margit: „Die Anhaltische Gemäldegalerie in der Zeit des Nationalsozialismus. Die Jahre 1933 bis 1937“, in: N. Michels: *Verrat an der Moderne*, S. 80–117, hier S. 104–105.

81 Grote wurde am 31.5.1933 entlassen. Ebda., S. 104–105. Vgl. auch Kremer, Elisabeth: „Die erste Ausstellung zur ‚entarteten Kunst‘ in Deutschland: Ludwig Grotes Rolle nach der Schliessung des Bauhauses durch die NSDAP“, in: P. Bernhard/T. Blume: *Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee*, S. 105–116, hier S. 108.

sowohl offizielle, aber auch persönliche Beweggründe stehen. Viele solcher Fragen sind nur spekulativ zu beantworten, besonders, wenn sie die persönlichen Beweggründe, Notwendigkeiten und Handlungen zur Existenzsicherung einer Person betreffen. Das Gleiche gilt für die Dimensionen der politischen, kulturpolitischen und persönlichen Verflechtungen, die unweigerlich auch Auswirkungen auf die Bildung einer „offiziellen Kunst“ hatten und die es zu entschlüsseln und zu verorten gilt. Im Falle Ludwig Grotes erscheint es nachvollziehbar, dass seine guten Verbindungen zu den jeweiligen Machträgern und zu internationalen Institutionen wie dem Stedelijk Museum zumindest in bestimmten Zügen Ausdruck in seinen kunsthistorischen Entscheidungen und Wertsetzungen gefunden haben. Die in diesem Beitrag angeführten Beispiele künstlerischer und kunstpolitischer Kooperationen haben gezeigt, unter welcher Prämisse ein internationaler Kulturaustausch oftmals vonstattenging. Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München von 1959 und die Gedächtnisausstellung Lasar Segall in Nürnberg von 1960 sind zwar im Kontext der Moderneentwicklung in Europa zu sehen, die sich in der damaligen Zeit international öffnete. Die Entscheidungsträger beider Ausstellungen waren jedoch noch weit entfernt, auch auf inhaltlicher Ebene die wirklich globalen Entwicklungen erfassen zu wollen. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass die Reorganisationen der Betriebssysteme Kunstmuseum und Kunstwissenschaft in Deutschland bisweilen auf sehr persönlich motivierten Kriterien basierten.



Sonderausstellung Paul Klee
2. Biennale São Paulo, 1953