



Das volkstümelnde Gesamtwerk von Hanns Scherl im Stile und im Geiste der nationalsozialistischen Heile-Welt- Kunstideologie

Gutachten zum künstlerischen Werk von Hans/Hanns/Johann/Johannes
Scherl (1910-2001), Wittlich, mit Schwerpunkt auf formalästhetische
Fragestellungen

von Norbert Küpper, Kunsthistoriker M. A.

Die Reaktionen von Lesern des Trierischen Volksfreundes auf meine Leserbriefe bewegen mich, diese Gutachten zu den Arbeiten von Hanns Scherl zu verfassen. Die Leser warfen mir vor, aufgrund fehlenden Sachverständes die sogenannte NS-Keule heraus geholt zu haben.

Ich möchte diese Werkanalyse aus dem Blickwinkel eines Künstlers, der gleichzeitig ein akademisch ausgebildeter, examinierter Kunsthistoriker mit Schwerpunkt auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ist, schreiben. Ich möchte mich den Werken unter formalästhetischen Gesichtspunkten nähern und lasse aus diesem Grund ikonographische Deutungen lediglich im Hintergrund anklingen. Meine Fragestellung zielt auf die Qualität und die eventuelle Museumsreife der scherlschen Arbeiten. Ich möchte somit moralische Fragen außen vor lassen. Mit anderen Worten, wenn die Werke von Hanns Scherl die Qualität von Emil Nolde hätten, der bekanntlich glühender Verehrer der nationalsozialistischen Idee war, hätte ich zwar moralische Bedenken, würde sie aber unter künstlerischen Gesichtspunkten akzeptieren.

Zuvor erlaube ich mir einen kurzen Exkurs über das Problem der nationalsozialistischen Kunst und ihre kunsthistorischen Wurzeln im Allgemeinen. Denn in der Kunstgeschichte wurde diese spezifische Kunstrichtung lange Zeit ausgeklammert und oft als solche geleugnet, da sie dem Diktat der Regierung unterstand. Es wurde vermieden, die Werke einem intensiven, kritischen Blick zu unterziehen. Daher rühren meiner Ansicht diese Dispute, wie sie auch in Wittlich aufgekommen sind. Vgl. ganz besonders als Einstieg die Grundlagenliteratur Joachim Petsch, Kunst im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln 1983.

Die Herkunft der faschistischen bzw. nationalsozialistischen Kunst ist nicht einheitlich. In Italien, wo der Faschismus andere Ursachen hatte, schwangen sich anfänglich viele Intellektuelle auf diesen Zug. Dort sind die neuesten Kunstrichtungen, wie der Futurismus, in den Faschismus eingeflossen. In Deutschland hat man sich eher vordergründig auf den Klassizismus von Schinkel berufen. Aber eine substantielle, formale oder inhaltliche Auseinandersetzung fand dabei nicht statt. Man übernahm Versatzstücke, die mit einem künstlich aufgeladenen Pathos übersteigert werden sollten.

Seine Wurzeln hat diese nationalsozialistische Kunstauffassung, so die kunsthistorische Forschung, nach 1850. Die Kunsthistoriker und die Künstler in deren Gefolge versuchten in dieser Zeit das spezi-

fisch Deutsche in der Kunst zu formulieren. In Ermangelung einer großen Auswahl von „guter“ Kunst wurde ein Wunschbild aufgebaut. Die „Deutsche Kunst“ sei die hervorragendste, da sie das Klassische der mediterranen Kunst mit dem mystischen Denken der nordischen Kunst vereint. Aus dieser Haltung erwuchs auch der Dürerkult des 19. Jahrhunderts. Dürer war der Paradekünstler für diese Kunstauffassung bzw. Kunsttheorie, da er sich in Italien längere Zeit zu Studienzwecken aufgehalten hatte. Zu Lebzeiten hatte Dürer keine vergleichbare exponierte Stellung wie Lukas Cranach inne gehabt.

In der Folgezeit kam auch der Begriff des Kunstwollens auf, der schon auf die faschistische Kunstauffassung hinweist. Der Berliner Kunstkritiker Karl Scheffler verfasste in den 20er Jahren einen kurzen Aufsatz, in dem er dieses Kunstwollen im deutschen Expressionismus in Parallele zu dem Aufkommen der NSDAP setzt. Zwar ist der von ihm kritisierte Max Beckmann nicht zu diesen Anhängern zu zählen, aber der oben erwähnte Emil Nolde ist eine Bestätigung dieser These. Nolde erhielt erst 1936 Berufsverbot.

Joachim Petsch sieht in der NS-Kunst ein Konglomerat widersprüchlicher Aussagen und Konzepte, weil die Partei aufgrund des fehlenden Zuspruchs aus der Arbeiterschaft auf kleinbürgerliche, bäuerliche und industrielle Schichten zielte. So griff man auch auf die Kultur der 20er Jahre zurück, wie die neoklassizistische Architektur oder das Bauhausdesign, auch wenn das Bauhaus später verfehmt war.

Auch die Technik des Holzdruckes und vor allem die Art, wie sie 1936 Hanns Scherl in dem Adolf Hitler gewidmeten Buch des Opferrings verwendete, hat seine Ursprünge in der Adaption von expressiven Tendenzen der 20er Jahre. Es waren gerade die Expressionisten, die diese Drucktechnik wiederentdeckten und die Notwendigkeit zur Vereinfachung schätzten. Sie steigerten diese Vereinfachung in eine „Rohheit“, die in den Arbeitsspuren einen persönlichen Stil zum Ausdruck bringen sollte.

Auch wenn die Adolf Hitler gewidmeten Holzdrucke von Hanns Scherl aus den 1936er Jahren nicht in der Wittlicher Ausstellung 2010 gezeigt werden sollen, halte ich es für wichtig, gerade diese in die Beurteilung einfließen zu lassen. An diesen Arbeiten lassen sich die gestalterischen Fähigkeiten und die Qualität seiner Ausbildung ablesen. Fähigkeiten auf denen auch die späteren Werke aufbauen.

In den Werken von Scherl wird diese Technik gemäß der NS-Ideologie aufgegriffen. Der Holzdruck lässt sich für den Eindruck von Volksnähe vereinnahmen. Dabei ging es Scherl weniger um „expressive Rohheit“, sondern vielmehr um die Betonung des Klassischen, der naturalistischen Anleihen und des Heroischen. Das oben erwähnte Kunstwollen in der deutschen Kunstgeschichte vereint sich hier, oder besser gesagt, möchte hier Bodenständigkeit mit übermenschlichem Heldentum vereinen. Dieser Spagat führt zwangsläufig zu formalen Unzulänglichkeiten, die ich im Folgenden detaillierter aufzeigen werde.

An dem Bild des Wittlicher Rathauses (heute der Sitz des Georg-Meistermann-Museums) aus dem Buch des Opferrings lassen sich diese Unzulänglichkeiten in der Raumdarstellung sehr deutlich aufzeigen. Scherl verwendet hier Vereinfachungen, die sich augenfällig an die bereits vergangenen Entwicklungen des Expressionismus anlehnen. Es handelt sich um kein einheitliches Raumkontinuum. Gleichzeitig möchte er aber nicht auf die perspektivische Darstellung verzichten. Wichtig sind ihm die Aufzählung verschiedener Details wie zum Beispiel die Barockfassade und die Fahnen. Dass er die Kunst des Holzschnittes nicht versteht bzw. nicht beherrscht, die ja gerade in der ausbalancierten Verteilung von schwarzen Flächen und Linien im Verhältnis zu den weißen Flächen und Linien besteht, zeigt sich in der unbeholfenen Linie, mit der er die Rathausfassade vom Nebentrakt abtrennt. Ferner muss er die zwei puppenhaften Menschendarstellungen vor dem Rathaus mit einer merkwürdigen Aureole umgeben, um sie von dem Rathausgebäude abzuheben. Während man im Giebel die sichtbaren Spuren des Schnitzwerkzeuges noch als Schatten der Giebelprofile deuten kann, sind sie in den Sockeln der Säulen jedoch unmotiviert stehen gelassen worden. Es werden hier die Mittel des Expressionismus zitiert, um sie für eine plakative Propaganda nutzbar zu machen.

Gerade auch in den Menschendarstellungen sind diese technischen Mängel deutlich zu erkennen. Dort kommen ungewollte perspektivische und körperproportionale Verzerrungen hinzu, die, sobald man sie entdeckt hat, neben den formalästhetischen Mängeln nicht einer gewissen Komik entbehren. So zum Beispiel das auf dem Acker arbeitende Bauernpaar, das par excellence im Sinne der NS-Ideologie zum Archetypus der „Blut-und-Boden-Kunstkultur“ gehört. Auf dem Bild mit dem Bauernpaar muss man sich unwillkürlich fragen, ob die rechte Hand des Bauern aus der Achselzone des linken

Arms „wächst“. Dieser bzw. sein Unterarm führt auf jeden Fall nicht zur verdeckten Schulter. Auch die perspektivisch angedeuteten Füße überzeugen nicht. Bei dieser eigentümlichen Körperhaltung müsste der Bauer vornüber fallen. Schon doppeldeutig ist dann noch die Darstellung des Hosenschritts.

Im Bild mit der Familie vor dem Grab von „Jungbauer Philipp Klas“ lässt sich eine gewisse Angst vor der Darstellung von Gesichtern ablesen. Das einzige vollständige Gesicht, das des Mädchens, ist puppenhaft und zudem unbeholfen, verdreht und unproportioniert auf den Hals gesetzt. Die Mutter hat gar kein Gesicht, Vater und Sohn nur ansatzweise. Bei der Mundpartie des Sohnes könnte man von einer Binnen- und Außenkontur der schwarzen Linie reden. Picasso hat mit solchen Möglichkeiten gespielt. Hier steht dieses Element ohne irgendeine formalästhetische Entsprechung und zeugt nur davon, dass Hanns Scherl lediglich Versatzstücke und Chiffren zusammen gesetzt hat, um eine sprachlich gefasste Idee oder Botschaft zu verbildlichen.

Die Unfähigkeiten bei den Menschendarstellungen lassen mich vermuten, dass Hanns Scherl über keine qualifizierte Ausbildung im Zeichnen vor lebenden Modellen verfügt. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass es der NS-Diktatur gerade in der Kunst um ein neues Menschenbild ging. Seine Unfähigkeit verbirgt er hinter einer inkonsequenten Adaption expressiver Stilelementen, die erst nach 1936 verboten waren.

Ähnlich unbeholfen ist die Steinskulptur des St. Sebastian (1934-35) von der Wittlicher St.-Markus-Kirche. Den in einer steifen, plump symmetrischen Haltung dargestellten Körper belässt Scherl grob angedeutet. Er übernimmt die Proportionsvorstellung der NS-Ideologie mit einer Überbetonung des Brustkorbes und Schulterpartie. Die einzelnen Körperteile ergeben jedoch keine in sich stimmige Einheit, sondern wirken wie zusammengesetzt. Dies erkennt man gut an der Lendenpartie, wenn man die Figur von der Seite betrachtet. Der Übergang vom Bein zur Becken-Leib-Partie ist völlig unklar formuliert. Auf diesen kraftbetonten Körper ist ein schematischer Kopf mit trotzigen Augen und kämpferischer Stirn zu sehen, die als Einheit dem nordisch-arischen, rassistischen Menschentypus entsprechen sollen. Dabei wirkt der Kopf wie aufgesetzt bzw. aufgeschraubt, ohne dass er eine homogene Einheit mit dem Körper eingeht. Völlig unpassend in Form und Proportion ist der Sockel, dem Scherl keine Aufmerksamkeit schenkt, der aber zum Gesamteindruck natürlich mit beiträgt. In seiner Wirkung willkürlich ist der schlichte, nach vorne abgerundete Quader in seinem Volumen und stellt zudem keine überzeugende Verbindung zur Kirchwand her.

Mit seiner Körperhaltung und dem Gesichtsschema drückt die Skulptur des St. Sebastian eine Kampfbereitschaft aus. Er scheint in seiner leicht nach vorne strebenden Haltung auf seine Widersacher loszustürmen zu wollen, wenn ihn denn nicht imaginären Fesseln an seinen Händen zurück hielten. Dies widerspricht den traditionellen Sebastiarstellungen der Kunstgeschichte wie das berühmte Beispiel von Mantegna zeigt. Mantegnas Sebastian erträgt ohne Wehklagen und Rachegefühle das Leid, von Pfeilen durchbohrt zu sein. Ein wichtiges Attribut, das Scherl erstaunlicher Weise einfach weglässt. Mich überrascht, dass die kirchlichen Kunstsachverständigen nach 1945 keine Einwände erhoben haben. Vielleicht sollte man den diesjährigen Träger des Georg-Meistermann-Preises Herrn Kardinal Lehmann einmal auf diesen Umstand aufmerksam machen.

Um jegliche Deutungsmissverständnisse in der damaligen Zeit zu vermeiden, wurde über dem Kopf von St. Sebastian ein doppelbahniger Schriftzug in einer überdimensionierten Halbgloriole angebracht. Mit Hilfe der zeitgenössischen NS-Schrifttypographie war, wie verschiedene Fotodokumente belegen, zu lesen: „Dem Christen steht nichts besser an als Held sein wie St-Sebastian“. Der Heldenbegriff war *der* zentrale Begriff und das entscheidende Paradigma der NS-Ideologie. Erst Anfang der 70er wurde dieser Schriftzug entfernt. Selbst ohne Schriftzug wird aus dieser Kämpfer- und Heldenfigur kein heiliger Sebastian.

Abschließend kann man über die Kunst Scherls eindeutig sagen, dass sie dem NS-Regime in ihrer Thematik von bäuerlicher Idylle und Heldentum diene. Demzufolge ist sein Arbeiten und Wirken als „künstlerische“ Mittäterschaft im Sinne und im Geiste der NS-Kunst doktrin zu definieren. Die formalen Qualitäten der Arbeiten sind aber so gering, dass sie nur für eine Provinz am Rande des Reiches in Frage kamen.

Es stellt sich nun aber die Frage, ob sich die Kunst von Hanns Scherl nach 1945 wesentlich geändert hat? Ob sich aus einem Saulus ein Paulus entwickelt hat? Auch hierbei möchte ich mehr die künstlerisch formalen Kriterien berücksichtigen. Also die Frage, ob sich der Künstler qualitativ entwickelt hat?

Dazu möchte ich zunächst die Figurengruppe „Die Familie in Trier“, 1981-85, betrachten. Die Trierer Kunsthistorikerinnen Stefanie Flintrop und Cornelia Kneer (in: "Frauenbilder, Stadtbilder. Kunsthistorische Spurensuche in Trier", hg. v. Cordula Bischoff, 1. Aufl., Trier 1995, s. S. 213ff.) haben in Bezug auf die scherlsche Familiendarstellung das dahinter liegende Familienbild in einen sehr überzeugenden Aufsatz untersucht. Schlüssig legen sie dar, dass dieses Familienbild von Scherl nichts mit einem heutigen Familienleben zu tun hat, sondern ein konservatives, in die NS-Zeit zurückreichendes Konzept widerspiegelt.

Aber auch formalästhetisch ist kein persönlicher Fortschritt des Künstlers zu erkennen. Es ist keine einheitliche Figurengruppe, sondern eine willkürliche Zusammensetzung von Versatzstücken. Kompositorisch werden die Figuren durch nichts zusammengehalten. Die Armhaltung der Mutter entfaltet keine ausreichende kompositorische Wirkung. Augenfällig wird dies an dem Sohn. Eigentlich ist der Sohn nur eine schlechte Variation zur Haltung der Tochter. Durch seine Positionierung auf der Schräge kommt die an sich schon schlechte Formfindung völlig ins Wanken und wird kompositorisch nicht aufgefangen. Das ausdrucksarme Gesicht ist maskenhaft und ist zudem fast identisch mit dem der Tochter.

Maskenhaft sind auch die Gesichter der im Gleichschritt gehenden Eltern. Masken oder Fratzen sind in der bildenden Kunst nicht untersagt, aber in einem Werk, das sich vordergründig um Naturalismus bemüht, sind sie als willkürlicher Stilbruch zu bezeichnen. Ein Stilbruch hinter dem sich, meiner Meinung nach, ein künstlerisches Unvermögen verbirgt. Auch der Mantel des Vaters, der einem Kleinbürger aus dem 19. Jahrhundert gleicht, überdeckt anatomische Unklarheiten wie die Arm-Schulter-Partie.

Ein Stilbruch liegt auch in der Bearbeitung der Kleidung der Mutter im Vergleich zu der des Vaters. Formal stehen die verschiedenen artikulierten Faltenwürfe von Vater und Mutter in keiner stimmigen, stilistischen Beziehung. Auch unter dem Aspekt der Mode korrespondieren die Kleidungsstücke nicht. Warum ist der Oberkörper der Mutter halb entblößt? Und damit sind wir dann auch bei dem, sicherlich nicht gewollten, optischen Zentrum der Plastik. Die Brüste wirken wie auf den Brustkorb der Frau „montiert“. Sie passen in keiner Hinsicht zum Rest der Figur. Sie fallen aber gerade dadurch ins Auge. Rein visuell und wirkungsästhetisch gesehen, sind nicht die Familie, sondern die Brüste das Thema dieser Plastik! Es hat den Anschein, dass Hanns Scherl in diese Figur etwas hinein gearbeitet hat, was er sich bei der real nicht gemachten Arbeit vor dem Aktmodell ersehnt hätte. Vor diesem Hintergrund ist unverständlich, wie eine große Kommune wie Trier in 1980er Jahren eine solche Arbeit von minderer Qualität in Auftrag gegeben hat.

Bei der Skulpturengruppe „Der Schweinehirte“ (1977-79) blitzt das nationalsozialistische Bildprogramm noch viel deutlicher durch. Bei einer Ausstellung in der Universität Trier im Februar 2010 wurde schon auf den extrem muskulösen Oberkörper hingewiesen, der den jungen Mann eher als einen Helden auszeichnet denn als einen, der gerade mal Schweine hütet. Bildhauerisch ist es Scherl auch hier nicht gelungen, den rechten Arm in eine überzeugende Beziehung zur Schulter zu setzen. Viel zu starr ist der Arm im Ellbogen gebeugt. An der Figur mildert Scherl den „arischen“ Gesamtausdruck durch den Einsatz eines Versatzstückes: der Kopf entspricht dem Bildschema eines jungen Manns aus den 70er Jahren.

Ebenso hat der Bronzesculptur kein Blick für die Proportion eines Schweines. In Belgien wurden zwar in den 70er Jahren Schweine mit einer zusätzlichen Rippe gezüchtet, aber das Bronzeschwein vor dem Jüngling hat wohl eher drei zusätzliche Rippen. Der Bauch ist viel zu lang und unprofiliert. Und beim rechten Schwein zeigt die Schulternackenteilung deutliche anatomische Defizite. Dies überascht natürlich, wenn man bedenkt, dass Herr Scherl aus der „Säubrenner“-Stadt Wittlich kommt.

Darin liegt auch die Crux dieser Trierer Skulpturengruppe. Wo sieht man in Zeiten der Massentierhaltung noch Schweine, geschweige denn einen Schweinehirten in der Öffentlichkeit herumlaufen? Schon im Nationalsozialismus wurde von den Künstlern eine Bauernidylle propagiert, die in dieser Zeit schon nicht mehr bestand. Scherls Plastik aus den 70er Jahren steht noch immer in der Tradition der 1933er Jahre, nur das er aus Modegründen die Frisur abgeändert hat.

Zuletzt möchte ich den „Unterhaltungswert“, der von den Scherl-Liebhabern immer wieder ins Feld gebracht wird, anhand des Portalreliefs des barmherzigen Samariters von der St.-Markus-Kirche prü-

fen. Das Relief ähnelt einer Puppenspielbühne. Dieser Eindruck wird durch die viereckigen Bäume unterstützt, die wie eine Staffage hinter einander stehen. Dazwischen erblickt man einen grotesk verzerrten Priester und einen Levit. Rechts erkennt man auch noch ein Bein des flüchtenden Räubers. Die Geschichte wird hier wie ein Bauernschwank erzählt. Aber das wirklich Amüsante in diesem Werk ist folgende, zentrale Szene: Der arme entblößte Mann liegt gar nicht auf dem Boden, sondern schwebt in einer verdrehten Haltung zwischen den Bäumen. Dadurch wirkt die Aktion des Samariters vielmehr wie der Bodenwurf eines Judokämpfers, der seinem Opfer zuvor auch noch das rechte Fußgelenk gebrochen hat. Denn bei dieser Haltung könnte man nie die Fußsohle sehen. Da dieser Eindruck von Scherl bestimmt nicht gewollt war, denn diese unbeholfene Darstellung verdreht die Geschichte ins Gegenteil, kann man von einem deutlichen Zeugnis seiner fehlenden künstlerischen Qualität sprechen.

Abschließend möchte ich mit dem Werk von Hanns Scherl den anfangs erwähnten Begriff des Kunstvollens nochmals aufgreifen. Dieser Begriff ist meiner Meinung nach für die ganze NS-Kunst sowie für andere Diktaturen zutreffend. Es wird Kunst für einen bestimmten Zweck „gewollt“. Bei Hanns Scherl hat dieser Begriff noch eine weitere Bedeutung. Denn „Wollen“ bedeutet nicht „Können“. Ich stimme Herrn Dr. Dieter Ahrens, ehemaliger Museumsdirektor aus Trier, in seinem Urteil zu, dass Hanns Scherl sich in keiner Weise als Künstler weiterentwickelt hat. Er hat keinen persönlichen Stil hervor gebracht, sondern hat Versatzstücke, entsprechend seinem Vermögen, dilettantisch verbunden. Er verfehlt häufig sogar das Thema. Weiter gehend lässt sich sagen, dass dieses Werk nicht als volkstümlich, sondern als volkstümelnd zu bezeichnen ist. Eine gegenwärtige volkstümliche Kunst darf nicht einem starren Idylle-Begriff verpflichtet sein, sondern muss die Änderungen in Brauchtum und Alltagsleben aufgreifen.

Meiner Meinung nach eignen sich die Werke von Scherl nur für eine Sehschule ad negativum. Dies würde man am besten in Form eines Lernbuches mit entsprechenden Gegenbeispielen ausführen. Denn in Form einer Ausstellung würde ein solches Unternehmen zu teuer. Sicherlich kann man auch eine Ausstellung in den Kreissparkassen akzeptieren, die diese Werke wohl zu einem großen Teil finanziert haben. Aber auch dann sollte man die lebenslange Bindung des Bildners Hanns Scherl an die nationalsozialistische Kunstanschauung der 1933er Jahre dem Besucher offen vermitteln und nicht verschweigen.

Auf jeden Fall ist ein Museum für moderne Kunst, wie das Wittlicher Georg-Meistermann-Museum der falsche Ort. Denn bei Scherls Werken hat es sich niemals um eine „moderne Kunst“ im formalen, inhaltlichen oder terminologischen Sinne gehandelt. Diese Feststellung gilt unabhängig von Qualität und Biographie.

In Zeiten knapper Kassen betrachte ich das städtische Ansinnen der Scherl-Ausstellung im Wittlicher Georg-Meistermann-Museum zusätzlich als einen Schlag ins Gesicht von zahlreichen, hervorragenden Künstler/innen, die täglich immer mehr um die kleinste Unterstützung für Ausstellung kämpfen und oft genug sogar selbst dafür zahlen müssen. Die Stadt Wittlich demontiert mit diesem Ausstellungsvorhaben ohne finanzielle Not einen nationalen Museumsort für moderne Kunst, indem der Begriff der „moderne Kunst“ der Beliebigkeit zugeführt bzw. missachtet wird.

Köln, den 20. April 2010
Norbert Küpper, Kunsthistoriker M.A.
Meisterschüler von Prof. Werner Schriefers, ehem. „Kölner Werkschule“