

**Olaf Sanders**

**Kunststunde**

**Ein Gefüge aus Geschichten und  
Geschichte, Bildern und Filmen zur  
ästhetischen, politischen und  
ethischen Bildung**





# Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339

Herausgeber: Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber

Band 55

Bearbeitet von Torsten Meyer und Josephine Roth (Redaktion),

Hendrike Schoppa (Lektorat),

Nathalie Amling (Satz und Layout)

© 2021 Olaf Sanders. All rights reserved.

Herstellung:

Universitätsdruckerei, Hamburg

ISBN 978-3-943694-34-5

## Editorial

Gegenwärtig tritt die Koppelung von Kunst & Pädagogik, Kunstpädagogik, weniger durch systematische Gesamtwürfe in Erscheinung, als durch eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen, die aufeinander und auf die Geschichte des Faches unterschiedlich Bezug nehmen. Wir versuchen dieser Situation eine Darstellungsform zu geben.

Wir setzen die in Hamburg begonnene Reihe fort mit kleinen Publikationen, in der Regel von Vorträgen, die im Arbeitsbereich Ästhetische Bildung der Universität Hamburg (blaue Hefte), dem Institut für Kunst & Kunsttheorie der Universität zu Köln (rote Hefte) und dem Departement Kulturanalysen und Vermittlung der ZHdK Zürich (gelbe Hefte) gehalten wurden.

Im Rahmen der Bildung und Ausbildung von Studentinnen und Studenten im Bereich der Koppelung von Kunst & Pädagogik als Unterricht, Vermittlung oder Bildung wollen wir Positionen zur Kenntnis bringen, die das Lehren, Lernen und die bildenden Effekte der Kunst konturieren helfen.

Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber

# **Kunstpädagogische Positionen**

Band 55

Herausgegeben von

Andrea Sabisch

Torsten Meyer

Heinrich Lüber

Olaf Sanders

## **Kunststunde**

**Ein Gefüge aus Geschichten und  
Geschichte, Bildern und Filmen  
zur ästhetischen, politischen und  
ethischen Bildung**



## Wellenbilder und Deleuze

Im September 2018 wurde im Museum Kunst der Westküste in Alkersum auf Föhr eine Ausstellung mit dem Titel *Emil Nolde und das Meer* eröffnet. Gezeigt wurden dort viele seiner See-  
stücke in Aquarell und Öl. Manche erinnern in ihrer Komposition an Malereien von Caspar David Friedrich (1774–1841), manche stärker noch an Arbeiten von William Turner (1775–1851), der auch viel aquarellierte. Wieder andere gehören zu einem eigenen Untergenre, dem Wellenbild. Wie schwer es ist, Wellen zu malen, belegt Carl Gustav Carus' (1789–1869) Gemälde *Brandung bei Rügen* (1819), das in der Dauerausstellung des Dresdner Albertinums zu sehen ist. Es wirkt beinahe wie ein Stillleben, weil es die Wellen „einfriert“ und ihnen so die Bewegung nimmt.

Noldes Wellenbildern kann man sich mit Deleuze (und Guattari) nähern, weil die Bilder wirkende Kräfte zeigen, welche in Bewegung setzen oder halten. Meer und Himmel erscheinen auf ihnen wie zwei von abstrakten Maschinen oder mit Wirbeln überzogene Immanenzebenen (vgl. Deleuze/Guattari 1996, 42 und 1997, 343). Deleuze zitiert in *Die Falte Leibniz* „Materietang“ (Deleuze 1995, 14) als Beispiel für ein bewegliches ontologisches Gefüge. Organische und anorganische Falten werden durchzogen von „elastischen[n] Wellenbewegungen“ (ebd. 22); und noch in *Das Bewegungs-Bild* beschreibt er die unwahrnehmbare Welt als „universale Wellenbewegung“ (Deleuze 1997, 87). Noldes Wellenbilder zeigen also etwas, das man am Meeresrand nicht so ohne weiteres sehen kann. Sie zeigen, was unserer Wahrnehmung allzu leicht entkommt. Sie verschieben Grenzen. Ihr Geheimnis liegt im Rhythmus (vgl. Deleuze 1995b, 47), in der mal größeren, mal kleineren Abweichung in der Darstellung glatter Räume wie dem Meer (vgl. Deleuze/Guattari 1997, 664).

In der Reihe *Kunstpädagogische Positionen* hat Eva Sturm (2005) die Bedeutung Deleuzes für Kunstpädagogik und Kunstvermittlung bereits unterstrichen. Sie geht, wie schon der Titel ihrer Habilitationsschrift nahelegt, *von Kunst aus* (2011);

ich gehe hingegen, schon weil ich weder Kunstpädagoge noch kuratorisch tätig bin, eher von Deleuze aus. Deleuze, von dem auch der Begriff „Gefüge (agencement)“ stammt, wirkt fortan im Hintergrund weiter (vgl. Sanders 2020). Ein Gefüge ist weniger fest als eine Struktur und weniger konsistent als ein System oder auch beides als vergleichsweise lockerer Verbund.

Als ich Eva Sturms Bücher zur Vorbereitung auf den Vortrag, der diesem Text vorherging, im weltweiten Netz suchte, stieß ich auf eine ästhetische Figur gleichen Namens, die als Kommissarin auf Langeoog ermittelt. Der Inselkrimi ist ein nachgefragtes Genre, welches von tatsächlichen oder auch sich bloß hinsehenden Urlauber\*innen geschätzt wird, wohl auch, weil auf friesischen Inseln kaum Kapitalverbrechen geschehen. Das Genre lebt von diesem Kontrast, dem auch meine Überlegungen einiges verdanken. Was noch kommt, erscheint mir immer mehr wie eine Sammlung von Fragmenten, die benachbarten Inseln in einem Diskurs-Nordseekrimi nicht unähnlich sind. Dabei ist der „Archipel“ als Diskursfigur (vgl. Lyotard 1989, 217 f.) doch schon eine ganze Weile aus der Mode.

## **Lenz' Deutschstunde und die ambivalente Geographie**

Für mich begann die Auseinandersetzung mit der Lektüre von Lenz' *Deutschstunde*. Der Roman erschien 2018 in einer schön gestalteten Jubiläumsausgabe wieder. Schon 1968, im Jahr seiner Erstveröffentlichung, schaffte er es auf die Spiegel-Bestsellerliste. Seinen hohen, wenn auch gegenwärtig trotz der Neuausgabe sinkenden Bekanntheitsgrad verdankt das Buch auch seinem zeitweisen Einsatz als Oberstufenlesestoff. Ich las das Buch während meiner Schulzeit nicht, erinnerte mich aber an den gleichnamigen Fernsehfilm und kannte die Geschichte daher in groben Zügen. Derartige Verfügungen über alte Geschichten gehören zu den Segnungen des Alters von Menschen, die noch in Geschichten verstrickt und unter Einfluss öffentlich-rechtlichen Rundfunks aufgewachsen sind. Lenz erzählt von Siggj Jepsen, der in den frühen 1950er Jahren

wegen Kunstraubs in einer reformorientierten Jugendstrafanstalt auf einer Nachbarelbinsel von Hahnöfersand einsitzt, wo sich in der Elbe westlich von Hamburg tatsächlich seit 1920 ein Jugendgefängnis befindet. Diese arbeitete anfänglich auch reformpädagogisch und wurde vom Architekten Fritz Schumacher (1869–1947) entworfen, dessen Backsteinbauten das Hamburg-Bild bis heute prägen. Die Nazis entließen Schumacher 1933 als Oberbaudirektor und aus dem Staatsdienst.

Hahnöfersand liegt gegenüber von Wedel, der Ernst Barlach-Stadt; und Sigggi beobachtet schon auf der zweiten Seite des Romans Krähen, die einzeln auch von dort aus auf die fiktive Insel oder womöglich auch auf eine reale Insel mit einer fiktiven Jugendstrafanstalt herübergeflogen kommen. Dies lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Hahnöfersand hat Nachbarinseln, Neßsand und Hanskalbsand; und die wirkliche Jugendstrafvollzugseinrichtung ähnelt der fiktiven sowohl in der Anlage als auch im Hinblick auf deren anfängliche Konzeption auffällig. Aber Sigggi sitzt nicht auf Hahnöfersand ein, der Insel, die „die seegehenden Schiffe“ (S. 9) zuerst passieren, wie er in seiner Bezugnahme auf den dortigen Jugendknast feststellt. Dort müsse man seine Zeit nur absitzen, anstatt auch noch für das mit vergleichsweise großer Wahrscheinlichkeit rückfallfreie Leben oder auch einen Beruf zu lernen. „Und auf die Prognose kommt es der Pädagogik an.“ (Bernfeld 1967, 145) Der Eindruck von Ambivalenz entsteht bei Lenz, weil etwas zugleich etwas ist und nicht. Gilles Deleuze und Félix Guattari (1997) erfinden für derartige Zusammenhänge die logische Figur des Entweder-und-oder.

Lenz beginnt seinen Roman damit, dass Sigggi als Ich-Erzähler berichtet, dass sie ihm gerade eine Strafarbeit gegeben hätten. Sie, das sind sein Deutschlehrer Dr. Korbjuhn und Direktor Himpel, der Anstaltsleiter. Sigggi hatte nach der titelgebenden Deutschstunde, in der ein Aufsatz zum psychoanalytische Bände sprechenden Thema „Die Freuden der Pflicht“ geschrieben werden sollte, ein leeres Heft abgegeben. Dies geschah nicht etwa aus Renitenz, wie Korbjuhn vermutet, sondern weil er, wie er seinem Lehrer und dem Direktor erklärt, zu viel zu schreiben

und in der Stunde noch nicht einmal einen Anfang gefunden habe. Himpel entscheidet daraufhin, Sigggi die Zeit zu geben, die er brauche, um den Aufsatz in aller Ruhe zu schreiben und nebenbei auch einzusehen, dass Aufsätze geschrieben werden müssten. So artikuliert sich die reformpädagogische Orientierung doppelt: als Verständnis und Zwang. Sein „Lieblingswärter“ Joswig hatte ihn in großer Sorge in seine Einzelzelle gebracht. Die Sorge um Sigggi entsprang der Erfahrung, dass Isolation ganz andere Folgen zeitigen kann als die vorgeblich pädagogisch intendierten. Sein Zellenvorgänger Philipp Neff war nach nur zwei Tagen Strafarbeit bei einem Fluchtversuch in der Elbe ertrunken. In seiner Zelle wird Sigggi in den folgenden Monaten viele Aufsatzhefte füllen mit der Geschichte seines Vaters Jens Ole Jepsen, der in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs das über den renommierten Expressionisten Max Ludwig Nansen verhängte Malverbot zu überwachen hatte, weil er als Polizeiposten im nordfriesischen Rugbüll, einem fiktiven Ort auf dem Gebiet der Gemeinde Neukirchen – »am nächsten dran« war.

## **Nansen, Hansen, Nolde**

Hinter Max Ludwig Nansen verbirgt sich vor allem Emil Hansen aus dem dänischen Nolde, der sich als Maler Emil Nolde (1867–1956) nannte, aber natürlich nicht nur. In den Vornamen Max Ludwig klingen auch noch Ernst-Ludwig Kirchner (1880–1938) und Max Pechstein (1881–1955) mit, beide wie Nolde Brücke-Künstler. Nolde lebte und arbeitete in der erzählten Zeit und überhaupt die meiste Zeit seines Lebens im nördlich von Husum und Niebüll gelegenen Seebüll, wo die Ada und Emil Nolde Stiftung heute das Nolde-Museum betreibt. Seebüll heißt im Roman Blekenwarf. Lenz verlegt es dichter an die See und Schwochows in ihrer Roman-Verfilmung noch dichter.

## Die Freuden der Pflicht als geschichtetes Gefüge

Das Aufsatzthema „Die Freuden der Pflicht“ inspirierte mich zu einem Seminar an der Helmut-Schmidt-Universität, an der ich seit 2016 lehre. Als Universität der Bundeswehr hat diese Universität besondere Studierende. Soldat\*innen, so meine Vermutung, müssten sich doch durch das altertümliche Aufsatzthema ansprechen lassen – und ich versprach mir, etwas über die *jouissance* zu lernen, den Genuss, den Pflichterfüllung aus Lacan'schem Blickwinkel auch bereiten kann (vgl. Lacan 1991). Zudem war noch Christian Schwochows Spielfilm angekündigt, der ab dem 3. Oktober 2019 im Kino lief, sodass der Roman mit dem zweiteiligen Fernsehfilm von Peter Beauvais aus dem Jahr 1971 und dem Kinofilm *Deutschstunde* (D 2019) ein intermediales Gefüge bildet, das – erweitert um Noldes Bilder – Prozesse ästhetischer Bildung ermöglicht oder sogar zu diesen einlädt.

Im Gefüge „Deutschstunde“ sedimentieren vier Zeitschichten. Über die letzten Kriegsjahre schieben sich schon im Roman die frühen 1950er Jahre und durch den Roman sowie den Fernsehfilm indirekt die Zeit um 1968. Durch den Spielfilm und die Neulektüre setzt sich auch noch eine Gegenwartsschicht ab, die durch eine weitere Ausstellung und deren instruktiven zweibändigen Katalog angereichert wird (Fulda 2019 und Soika/Fulda 2019). Von April bis September 2019 war im Hamburger Bahnhof in Berlin die Ausstellung *Emil Nolde – eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus* zu sehen. Diese Ausstellung gilt als eine der bundesweit erfolgreichsten Ausstellungen des Jahres 2019. Seither ist unübersehbar – und weder von Kunsthistoriker\*innen noch Feuilleton-Leser\*innen wissentlich zu ignorieren –, dass Nolde ein überzeugter Antisemit und organisierter Nationalsozialist war, der im September 1934 als dänischer Staatsbürger der Nationalsozialistischen Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN) beitrug, die 1935 in der NSDAP-N, N steht weiterhin für Nordschleswig, aufging. Wissen hätte man es länger schon können. Der Ausstellung war 2017 eine gut dokumentierte Tagung in der Hamburger

Akademie der Künste vorausgegangen (vgl. Ring 2019). Was bekannt war, wurde lange nicht (an)erkannt.

Selbst der Maler Nansen gibt sich bei Lenz NSDAP-nah, auch wenn er dann mit einer Farbballergie (braun) begründet, nicht mehr mitzumachen, wodurch er eine von Adorno (1998 [1966], 679) in Erinnerung gerufene Bildungsfigur aktualisiert. Das war bei Nolde anders. Sein Antisemitismus richtete sich vor allem gegen Max Liebermann (1847–1935) und dessen Kunst, die er für zu jüdisch, zu französisch und zu impressionistisch hielt. Der Bauernsohn und Autodidakt Nolde verübelte Liebermann dessen Agieren als Präsident der Berliner Secession, die Nolde schließlich ausschloss. Noch der Katalog der Föhler Ausstellung folgt implizit dem Rat des Tübinger Rhetorikers und öffentlichen Intellektuellen Walter Jens, der in seiner Seebüller Rede zu Noldes 100. Geburtstag 1967 geraten hatte, Noldes Werk vor dem Künstler Nolde (und seiner Frau) zu schützen (in Reuther 2014). Dass auch Jens Parteimitglied gewesen war, erfuhr die Öffentlichkeit erst 2003. Jens konnte sich erst nicht erinnern und habe sich dann, wie sein Sohn vermutet, in die Demenz geflüchtet.

Mein Seminar war kein Erfolg und verlief alles in allem recht zäh, weil das Gefüge zu umfangreich oder komplex war und auch kaum noch ältere Romane gelesen werden. Auch ältere Filme fügen sich nur noch schwer in die Rezeptionsgewohnheiten, und selbst der neue Film spricht trotz seines Versuchs, den Stoff ästhetisch für die Gegenwart zu erschließen, eher das ältere Kinopublikum an, das dann bestenfalls noch Kinder oder Enkel mit ins Kino bringt. In der Medieninflation könnte mediale Literarität verloren gehen.

Die Studierenden der Helmut-Schmidt-Universität unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Mediensozialisation nicht von ihren Kommiliton\*innen an Landesuniversitäten. Ob und — falls ja — wie sie die Pflicht genießen, darüber weiß ich heute kaum mehr.

## Kunstpölitik

Für die Zeit der Ausstellung im Hamburger Bahnhof wurde die Bundeskanzlerin gebeten, Noldes Gemälde *Brecher* (1936) zur Verfügung zu stellen, das in ihren Räumen im Bundeskanzleramt hing. Dass Angela Merkel das Bild nach Ausstellungsende nicht weiter leihen wollte, sorgte für weitere kritische Pressestimmen. Für einen kleineren Skandal hatte gesorgt, dass das Bild überhaupt so lange so repräsentativ hing. Man stelle sich nur eine jüdische Politikerin oder einen jüdischen Politiker statt des katholischen US-amerikanischen Außenministers John Kerry, den ein bekanntes Pressefoto zeigt, unter dem Bild des antisemitischen deutschen Malers vor. In politischen Repräsentationsräumen lässt sich, auch wenn sie noch so sachlich möbliert sind, nicht mit Jens' Schutzempfehlung arbeiten. Dort hätten schon vor der Berliner Ausstellung andere Regeln als in Museen oder Ausstellungshallen gelten müssen. Dass die Kanzlerin auch das Nicht-Wieder-haben-Wollen unkommentiert ließ, wirkt verglichen mit dem eigentlichen Fauxpas, schon beinahe wieder souverän, diese Art von Souveränität allerdings zugleich aus der Zeit gefallen wie die Queen in der Netflix-Serie *The Crown* (2016–). Als Lehrstück in sensibler Diplomatie auf der Höhe der Zeit taugt es sicher nicht. Christian Schwochow führte auch bei zwei sehenswerten Episoden von *The Crown* Regie, darunter die großartige sechste Folge der dritten Season *Tywysog Cymru*.

Die Geschichte der Wertschätzung Noldes durch die bundesrepublikanische Politik beginnt schon mit Theodor Heuss, dem ersten Bundespräsidenten, der Nolde-Bilder als Leihgabe erbat. Sie setzt sich fort mit Helmut Schmidt, der im Bonner Kanzleramt zur Besprechung ins Nolde-Zimmer lud. Das Zimmer hieß so, weil dort mehrere Nolde-Bilder hingen. Schmidt lobt die *Deutschstunde* in einem Brief an Lenz schon im Dezember 1968 für die Darstellung seiner „norddeutschen Heimat und ihrer Menschen“ (zitiert nach Fulda 2019, 238), welche Lenz wirklich gut gelungen sei. In diesem Brief bekennt er auch: „Seit meinem sechzehnten Lebensjahr ist Emil Nolde für mich,

gemeinsam mit Ernst Barlach, der größte deutsche Künstler dieses Jahrhunderts; seine Einreihung in die NS-Ausstellung sogenannter entarteter Kunst löste bei mir als damals Siebzehnjährigen den Bruch mit dem Nationalsozialismus aus.“

Siebzehn war Schmidt, der am 23. Dezember 1918 geboren wurde, 1935. Zur Eröffnung der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* im Juli 1937 war er bereits 18 Jahre alt. Wenn er sich nicht einfach nur falsch erinnert, müsste er Noldes Arbeiten schon in einer ihrer Vorläuferausstellungen gesehen, darüber gelesen oder sie zumindest nachträglich mit diesen in Verbindung gebracht haben. Zu sehen waren sie vorher vielerorts. Die erste Ausstellung mit dem Titel *Entartete Kunst*, die in der Folge noch an anderen Standorten gezeigt wurde, fand schon im September 1933 im Dresdner Rathaus statt. Obwohl in Dresdner Museen einige Arbeiten Noldes hingen und Nolde auch Feinde im örtlichen Kunstbetrieb hatte, scheint es mir nicht sehr wahrscheinlich, dass seine Arbeiten so früh schon als „entartet“ präsentiert wurden. Ob seine Kunstwerke in der Dresdner Schau und ihren Folge-Ausstellungen zu sehen waren, wäre zu recherchieren. Dagegen spricht, dass für Noldes Bilder seinerzeit in der Berliner Nationalgalerie noch ein eigener Saal eingerichtet war. Die Neue Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais wurde erst im Juli 1937 endgültig geschlossen. 1933 hatte es sogar noch so ausgesehen, als würde Nolde als herausragender Vertreter des nordischen Expressionismus im Kielwasser Edvard Munchs (1863–1944) zum „größten deutschen Künstler“ aufsteigen – und zwar aufgrund namhafter Fürsprecher wie Göbbels, Göring oder von Schirach. Das Regime, das er selbst so sehr begrüßte und schätzte, hätte einen Karrieresprung ermöglichen können. Nun unterliegen Karrieren der Kontingenz: Ein Wutanfall Hitlers bei einer Auswahljury Sitzung soll am 5. Juni 1937 dafür gesorgt haben, dass Noldes Gemälde nicht mehr in der ersten *Großen Deutschen Kunstausstellung* im Münchner Haus der – damals noch: Deutschen – Kunst gezeigt wurden, sondern stattdessen in der viel populäreren Ausstellung *Entartete Kunst*, die am 19. Juli nur einen Tag nach der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in den fußnah gelegenen Hofgartenarkaden ihre Pforten

öffnete. Er war nicht der erste Wutanfall Hitlers, der sich gegen Noldes Arbeit richtete. Es ist schon einer aus dem Oktober 1933 dokumentiert. Aufgrund seiner großen Präsenz in deutschen Museen, vor allem im Essener Folkwang-Museum, stieg Nolde in den späten 1930er Jahren zum meistbeschlagnahmten Künstler der Nazizeit auf. Noldes Einfluss und Netzwerk waren aber noch immer groß genug, um seine Gemälde aus den auf die Münchner Schau folgenden Feme-Ausstellungen wieder entfernen zu lassen. Ab 1939 waren sie nicht mehr zu sehen, sehr zum Verdruss einiger von Noldes Freund\*innen, die vor allem wegen seiner Bilder in diese Ausstellungen gingen, welche die ausgestellten Werke auf bewusst nachlässige Weise präsentierten.

Sein Ausschluss aus der Reichskammer bildender Künstler im August 1941 kam einem Berufsverbot gleich. Ein Malverbot aber gab es nie. Nolde verdiente auch 1941 noch gut. Im Ausland wurden seine Arbeiten teuer gehandelt, dort verkauften auch die Nazis beschlagnahmte Bilder. All dessen ungeachtet hielten die Noldes dem Regime die Treue. Sie schickten kunstinteressierten Wehrmachtssoldaten Rundbriefe, die so sinnstiftend gewirkt haben sollen wie Nietzsches *Zarathustra* in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs.

Schmidts Kunstgeschmack folgt also durchaus dem Geist der Zeit und wendet sich zugleich gegen ihn. Er hielt noch zu Nolde, als dieser im Nazi-Regime, dem er sich – wie gesagt – auch weiterhin andiente, „offiziell“ in Ungnade gefallen war. Man muss sich treu bleiben, wird Siggis bilder-verbrennender Vater nach Kriegsende sagen. Schmidt fädelte später über den US-Außenminister Kissinger die erste große Nolde-Ausstellung in den USA ein, wo man Nolde bis dahin Schmidt zufolge doch viel zu wenig gekannt habe. Die Ausstellung fand 1980/81 im New Yorker Guggenheim-Museum statt, wogegen seinerzeit schon jüdische Stimmen protestierten.

Auch in Schmidts Arbeitszimmer hing ein Wellengemälde Noldes, allerdings nicht Brecher wie bei der Bundeskanzlerin, sondern *Meer III* (1947).

Alles in allem ist die bundesrepublikanische Politik der Noldes'schen Nach-kriegslegende bereitwillig gefolgt, und *Die Zeit* (#9/2021, 7) korrigiert Schmidts „politischen Moment“ kurzerhand auf das Jahr 1937. So wird Geschichte geglättet.

## Flunkerei über ungemalte Bilder

An der Nachkriegslegende hat Nolde selbst mitgestrickt, indem er seine autobiographischen Schriften „anpasste“. Das Verb »anpassen« verschleiert eine gehörige Portion Opportunismus. So deutete er das Berufsverbot in ein Malverbot und die beiden Kaffeebesuche eines kunstinteressierten Husumer Gestapo-Beamten, der sich im Nachgang brieflich bedankte, in Kontrollbesuche um, wie sie bei anderen Künstlern durchgeführt worden sein könnten, wenn man sie nicht ohnehin ins Exil gezwungen hatte. In diesem Zusammenhang wäre z.B. an Otto Freundlich zu erinnern, dessen Arbeiten unter dem verheißungsvollen Titel *Kosmischer Kommunismus* 2017 im Kölner Museum Ludwig wiederzuentdecken waren und dessen heute verschollener *Großer Kopf* auf dem Titel des Ausstellungsführers zur Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* zu sehen ist. Freundlich wurde 1943 im französischen Exil verhaftet, deportiert und im Vernichtungslager Sobibor ermordet. Sein Todesdatum ist nicht bekannt, weil in Sobibor über den industriellen Massenmord nicht einmal Buch geführt wurde.

Im Zentrum von Noldes Legende stehen die sogenannten »ungemalten Bilder«, eine größere Menge kleinformatiger Aquarelle, die mehrere Mappen füllten und die Nolde zum Teil auch überarbeitete. Die Legende, die auch von seinen Assistenten und dem späteren ersten Leiter des Noldemuseums Joachim von Lepel sowie dem Kunsthistoriker Werner Haftmann konsistent weiter ausgeschmückt wurde, besagt, dass Nolde diese kleinen Bild-Ideen in einem abgelegenen Teil seines Hauses aquarellierte, um nicht durch den Geruch von Ölfarbe auf seinen Verstoß gegen das Malverbot aufmerksam zu machen. Nun konnte Nolde gegen ein Verbot, das es nicht gab,

nicht verstoßen. Das Berufsverbot wirkte im Wesentlichen als Ausstellungsverbot und führte zu einem Mangel an Material, weil Nolde keine Bezugsscheine mehr für Malutensilien erhielt in der immer stärker durch Mangel geprägten Kriegswirtschaft. Verstärkt aquarelliert hatte er aber auch früher schon, wie etwa 1935 auf seiner längeren Sylt-Reise, nachdem die mitgeführten Leinwände aufgebraucht waren, oder auf Hallig Hooge, wo er 1919 schon kleine Grotesken im Stil der ungemalten Bilder schuf. Letztlich waren ungemalte Bilder zumeist nur noch nicht in Öl gemalte Bilder, also eine Art Bilderspeicher, aber eben nicht nur für die Zeit nach dem Berufsverbot, sondern beinah während Noldes gesamten Schaffens. Schon Lenz macht aus den ungemalten Bildern unsichtbare.

## Schichtig kiesen

Auch der Roman *Deutschstunde* stellt das Malverbot ins Zentrum des Geschehens und nimmt es zum Anlass für ein Duell zwischen dem Maler Max Ludwig Nansen und Jens Ole Jepsen, dem „Polizeiposten Rugbüll“, der das Verbot aus Berlin zu überbringen und zu überwachen hat. Zur Vorgeschichte gehört, dass Jens und Max aus Glüserup stammen, und der acht Jahre ältere Max Jens als Kind vor dem Ertrinken aus dem örtlichen Hafenbecken gerettet hat. Jens steht also in Max' Schuld; und da Berlin von Rugbüll und Blekenwarf aus sehr weit weg erscheint, könnte die Geschichte auch mit dem Überbringen des Verbots enden. Das legt Max Jens auch nah; der allerdings findet, dass man auch mal quitt sein müsse, und ist nicht bereit, zukünftig ein Auge zuzudrücken, sondern nimmt den Überwachungsauftrag als seine Pflicht an und in einer Serie von Kränkungen immer ernster. Er nötigt seinen Sohn Sigggi, sein Erfüllungsgehilfe zu werden und steigert sich so tief in die Pflicht hinein, dass er auch nach Kriegsende noch Bilder von Nansen verbrennt. Sein Sohn Sigggi kommt schließlich zu dem Schluss, dass er, der Nansens Bilder immer nur vor seinem Vater retten wollte, stellvertretend für diesen einsitze,

obwohl er doch nach dem Willen des Vaters in den höheren Polizeidienst hätte eintreten sollen. Siggis findet für die Praxis seines Vaters das Bild, das er „eine Flamme an der Leine“ (S. 15) führe, die sich nach Lösung des Halsbandes auf die Suche schicken lasse wie bei der Polizeiarbeit. Als Flammen bezeichnete man einst auch Schäfer-hundrüden.

Nachdem die flügellose Mühle – ein beliebtes Motiv von Nansen und Nolde und Siggis Versteck für allerlei Dinge – abgebrannt war, steigert sich auch Siggis Stellvertreter-Pflicht zum Wahn. Hier wirkt nicht nur ein Trauma intergenerativ weiter, sondern Siggis hatte von seinem Vater Jens auch die Fähigkeit des „schichtig Kiekens“ geerbt. Schichtig kieket man in die Zukunft. Und Siggis rettet Bilder, die er in der Zukunft brennen sieht. Mit auf Staffeleien im Watt brennenden Bildern beginnt Schwowchows Kinofilm. Allegorisch soll das wirken, ein rückblickender Vorausblick ist es zumindest, samt Eskalation. Die Unterrichtsmaterialien, die der Verleih zur Verfügung stellt, enthalten einen Link zu dieser Szene. Das Problem des „schichtig Kiekens“ spart der Fernsehfilm weitgehend aus und der Spielfilm ganz. Im Roman sieht Siggis Vater Asmus Asmussen, den Autor des Buches *Meeresleuchten*, der zur Besatzung eines Vorpostenboots gehört, im hellen Vorausblick nach einem Fliegerangriff inmitten seiner Kameraden tot im Meer treiben. Der fiktive Autor des fiktiven Buches fehlt in beiden Filmen. Im Fernsehfilm fragt Gastwirt Timmsen lediglich am Rande der Feier anlässlich des 60. Geburtstags von Doktor Busbeck, dem Kölner Galeristen Nansens, nach den Erfolgsaussichten für die von ihm geplante Eierlikörfabrik. Nolde hatte seine Erfolgsaussichten klar im Blick.

Max sagt nach Zustellung des Malverbots zu Jens über das Bild, das er malt: „Aber ein bißchen Gift ist nötig – zur Klarheit.“ (S. 41)

## Filmvergleich

Perspektiven und Blickrichtungen der beiden Filme unterscheiden sich stark. Das verdeutlicht schon der Vergleich zweier Stills. Bei der Übergabe des Briefes, dessen Lektüre das Malverbot in Kraft setzt, stehen sich Max und Jens im Spielfilm gegenüber (Abb. 1). Max malt zudem mitten im Watt und nicht „unten am Graben“ wie in Romanvorlage und Fernsehfilm, wo Jens durch das Gartentor von Max getrennt bleibt und beide auf das Bild auf der Staffelei gucken, dass man im Film nicht sieht (Abb. 2).



Abb.1



Abb.2

Der Spielfilm setzt auf größere Weite. So gucken Sigggi und sein Vater einmütig den Deich hinab in Richtung der Malhütte am seeseitigen Deichfuß, und auch am Ende der Züchtigung greift Sigggi nach der Hand des Vaters (Abb. 3), wohingegen sich der Vater den Sohn im Fernsehfilm in der Enge des Kinderzimmers direkt vornimmt (Abb. 4).



Abb.3



Abb.4

Die Weite der Einstellungen widerstreitet bei den Schwochows der Engführung der Geschichte. Der Spielfilm spart nicht nur die Episode des „schichtig Kiekens“ aus, sondern reduziert auch das Figurenensemble radikal. Verzichtet der Fernsehfilm

neben Asmus Asmussen z.B. noch auf Jobst, den von Sigggi ge-  
hassten kleinen Bruder von Jutta, die seit dem Tod ihrer Eltern  
beim Maler und seiner Frau leben, fehlt im Spielfilm auch Jutta,  
weshalb Siggis große Schwester Hilke im Garten des Malers  
schaukelt und Sigggi inzestuöse Gefühle für sie hegt statt bloß  
einen ersten Anflug von Verliebtheit für die nur etwas ältere  
Jutta. Der verbleibende Cast rückt auch enger zusammen. So  
erfahren wir im Spielfilm auf Max Geburtstag – Doktor Busbeck  
fehlt auch –, dass Max und Jens einst um Gudrun konkurrierten,  
die sich dann für Jens entschieden habe, weshalb zwei Gemälde  
von Max Nansen im Haus der Jepsens hängen, das auch als  
Polizeistation dient. Zu Beginn des Spielfilms hängt Jens die  
Bilder, welche „in Berlin“ für krank erklärt wurden, ab. Sie sind  
als Abwesende danach durch ihre Umrisse an den Wänden von  
Wohnstube und Schlafzimmer präsent. Auch im Fernsehfilm  
wird ein Bild mit ähnlichem Effekt abgehängt, das Hitler-Porträt  
im Dienstzimmer nach Kriegsende. Max erzählt auf seinem  
Geburtstag, dass Ditte, die Sängerin, erst später in sein Leben  
getreten sei und alles geändert habe. Ditte nötigt Jens dann zu  
einem Geburtstagsduett für Max. Sie singen das in der Jugend-  
bewegung populäre und von den Nazis verfemte ostpreußische  
Volkslied *Zogen einst fünf wilde Schwäne*. Die provinzielle  
Geburtstagsgesellschaft stimmt ein, bis der einarmige Postbote  
Okko Brodersen die Szene stört und einen weiteren Brief aus  
Berlin zustellt. Im Roman hängen im Schlafzimmer von Siggis  
Eltern Porträts von Theodor Storm und Lettow-Vorbeck einander  
gegenüber (vgl. S. 109). Paul von Lettow-Vorbeck war nach  
einigen Auslandseinsätzen als Offizier im Stab von Lothar von  
Trotta am Völkermord an den Herero und Nama in der Kolonie  
Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia, beteiligt und  
befehligte später als Generalmajor die Schutztruppe für Deutsch-  
Ostafrika, heute größtenteils Staatsgebiet von Tansania. Nach  
dem Krieg wurde er ein erfolgreicher, wenn auch weniger  
bedeutender Schriftsteller als der Husumer Realist Storm es  
einige Jahrzehnte zuvor schon war. Dass Max' Bilder der letzten  
fünf Jahre beschlagnahmt werden sollen, sprengt die Geburts-  
tagsfeier. In Roman und Fernsehfilm besprechen Max und Jens

die bevorstehende Beschlagnahmung der Bilder der nur letzten beiden Jahre noch unter sich. Die Neuigkeit soll das Fest für Busbeck nicht stören. Im Spielfilm muss sowieso nur gesungen werden, weil auch Hilkes Verlobter Addi fehlt, der im selben Hamburger Hotel arbeitet wie sie und auf der Feier für Busbeck zur Polonaise mit dem Akkordeon aufspielt unter den abschätzigen Blicken von Siggis Mutter Gudrun. Jens hätte sich gern ein Lied von ihm gewünscht und hatte sich Max' Bilder erst nach Zustellung des Malverbots in dessen Atelier genauer angesehen. Er hatte dabei noch recht ungläubig, beinah fragend festgestellt, dass *das* nun krank sein solle. Für Gudrun hingegen, die Siggis als „mütterliche Säulenfigur“ (S. 51) durch „ihre anmaßende Starre“ (S. 69) charakterisiert, steht die Krankheit außer Frage. Sie stellt sie noch nach dem Krieg bei der Betrachtung von Max' *Wellentänzerin*, einem Akt ihrer Tochter Hilke, fest. Max ist Patenonkel ihrer Kinder. Siggis nennt er nach dem Ruf des Strandläufers Witt-Witt. Wie Hilke im Spielfilm nach dem Krieg für den Maler tanzt, ließe sich auch als Anspielung auf Noldes zweite, viel, viel jüngere Frau Jolante deuten.

Heide Schwochow (2019a), die Drehbuchautorin und Mutter des Regisseurs, sagt in einem in den Unterrichtsmaterialien abgedruckten Interview, sie habe allgemeiner erzählen wollen, auch für andere Kriege gültig. Im Interview erklärt sie außerdem, warum sie Siggis Mutter Gudrun, bei Lenz „eine grauselige Figur“ (ebd., 10), im Spielfilm anders angelegt, die Mühle durch ein verlassenes Haus ersetzt und den Maler ferner von Nolde gestaltet habe. Letzteres verlängere im Grunde nur Lenz eigenes Vorgehen, der auch schon von der historischen Figur abweiche. Christian Schwochow wählt für die Darstellung des Malers in jedem Fall eine andere Strategie als bei *Paula* (2016), seinem Film über die Malerin Paula Modersohn-Becker, an der er meines Erachtens „näher dran“ bleibt.

Mich überzeugen die Verdichtungen und Verschiebungen im Spielfilm *Deutschstunde* nicht. Als der Film nach Ende der Berliner Nolde-Ausstellung in die Kinos kam, wirkte seine Gegentendenz ins Allgemeine ausweichend. Implizit stärkt sie die Legende, als folgte das Drehbuch, an dem die Schwochows drei Jahre

gearbeitet hatten, womöglich gegen den eigenen Willen, aber trotzdem bewusst, denn beide kannten Noldes Verstrickungen, der berühmten Anweisung des Zeitungsmannes Maxwell Scott aus John Fords *The Man Who Shot Liberty Valence* (USA 1962): „When the legend becomes fact, print the legend.“

Nolde war Antisemit, obwohl in seiner Wohnumgebung kaum Jüd\*innen gelebt haben dürften, wie sie aus dem Haus im Spielfilm vertrieben oder deportiert worden sein sollen. In Nordfriesland lebten Anfang der 1930er Jahre nicht einmal siebzig Menschen jüdischen Glaubens, die meisten von ihnen in Friedrichstadt, der einst größten jüdischen Gemeinde Dänemarks, wo es noch eine Synagoge gab, die 1938 in der Reichspogromnacht brannte. Ob in dem verlassenen Haus eine jüdische Familie gelebt hat, klärt der Film nicht auf. Es könnte auch einen anderen Vertreibungs- oder Deportationsgrund geben. Siggie erfährt auf Nachfrage nur, dass es die ehemaligen Bewohner\*innen es dort, wo sie nun seien, besser hätten. Ich habe einfach aus dem Zeitkontext geschlossen, dass es eine jüdische Familie gewesen sein muss, die in dem großen Haus auf der Warft – man sieht es wie die Mühle meist von schräg unten – gelebt hat, was allerdings unglaublich wirkt und zudem ein Stereotyp bedient, das wiederum nicht intendiert gewesen sein muss, aber dann wohl doch in Kauf genommen wurde. Der „Aspekt der Judenverfolgung“, führt Heide Schwochow (2019a, 11) aus, sei „erst im letzten Jahr der Drehbuchentwicklung entstanden“. Ich bin also einem mentalen Bild auf den Leim gegangen, wie es Hitchcock oft triftiger inszenierte. Bei den Schwochows wirkt es wie schlechte Didaktik. Die flügellose Mühle war funktionslos. Gerade deshalb konnte sie neue Funktionen erfüllen. „Etwas Niedliches“ (Schwochow 2019a) war eine aufgegebenen Mühle in den 1940er Jahren sowieso wahrscheinlich noch nicht.

Die Schwochows kannten Noldes Nazi-Geschichte schon zu Beginn ihrer Drehbucharbeit. Christian Schwochow (2019b) verweist auf eine Nolde-Ausstellung aus dem Jahr 2014. Im Herbst und Winter 2013/14 fand im Wiener Belvedere die Ausstellung *Emil Nolde – In Glut und Farbe* statt, auf welche die Wiener Zeitung unter dem tollen Titel „Der entartete Antisemit“

(Borchardt-Birbaumer 2013) hinwies. Siggis Mutter aber soll nicht von der Nazi-Ideologie durchdrungen sein. Sie nennt Addi in Buch und Fernsehfilm einen „Zigeuner“ (S. 50), dessen Koffer sie nach Busbecks Geburtstagsfeier packt, weil Addi dort einen epileptischen Anfall hatte und sie, wie sie auch sagt, keinen Kranken im Haus haben wolle (S. 106). Kranke Bilder gab es dort ja nicht; und Busbeck gilt ihr auch nur als „ein besserer Zigeuner“ (S. 225), der einen schlechten Einfluss auf den Maler habe. Noch nach dem Krieg verbietet sie Sigggi mit behinderten Kindern zu spielen, für die im ehemaligen Gasthaus ein Heim eingerichtet wurde. Diese Episode spart auch der Fernsehfilm aus. Gudrun erinnert zudem Jens immer wieder an seine Pflicht und sorgt so dafür, dass er die Vergehen des Malers und auch den schwerverletzten und seit seiner Selbstverstümmelung flüchtigen älteren Sohn „nach Husum“ meldet. Jens hatte noch versucht, seinen Sohn Klaas, nachdem er von Tieffliegern angeschossen wurde, in die Obhut des Landarztes zu geben, und ruft erst in Husum an, nachdem dieser dies aufgrund der Schwere der Verletzung seines Sohnes ablehnt. Im Spielfilm, wo der Polizeiposten den verwundeten Klaas wegen der Personalknappheit im Cast noch in der eigenen Schubkarre nach Hause fahren musste – Hilde Isenbüttel ist zwar dabei, aber ihr französischer Gefangener, Zwangsarbeiter und Geliebter, fehlt –, wird zum Anrufgrund, dass der Maler als Zeuge der Situation, wie der Polizist vermutet, seinen Vorteil ziehen werde. Im Buch kehrt später noch Hildes Mann versehrt aus dem Krieg zurück. Im Spielfilm bricht die gute Mutter – wie es das Stereotyp gebietet – zusammen, als der Sohn vom Krankenwagen abgeholt wird. Alle wissen, dass Klaas wahrscheinlich erst gesund gepflegt und dann verurteilt und wahrscheinlich auch hingerichtet werden wird. Der Spielfilm lässt sein Schicksal offen. Der Polizeiposten schrubbt manisch das Godard'sches Rot aus der Schubkarre, denn so viel Blut kann sein Sohn beim besten Willen nicht verloren haben.

In Buch und Fernsehfilm ermöglichen die Wirren gegen Ende des Krieges Klaas eine weitere Flucht. Nach dem Krieg lebt er mit Jutta als Fotograf in Hamburg, wo Sigggi Bilder von Nansen

aus einer Ausstellung gestohlen hat, weshalb er dort auch einsitzt. Nach seiner Entlassung besucht er Klaas und Jutta in der Stadt, wo auch sein Vater einst zum Polizisten ausgebildet wurde. Hamburg sparen die Schwochows ganz aus. Ihre gefilmte Welt endet in Husum, das auf dem Dienstweg nach Berlin liegt und hierarchisch ferner wirkt als geographisch.

Der Spielfilm zeichnet die Figuren weniger ambivalent und insgesamt stereotyper als der Fernsehfilm oder das Buch. Jens ist ein pflichtversessener Polizei-posten, Max ein guter Maler, ihre Frauen sind hysterisch und nicht verbohrt und aufgebracht (Gudrun) oder verzweifelt (Ditte). Die größere Allgemeinheit und das kleinere Ensemble senken das Komplexitätsniveau für meinen Geschmack zu stark. Verdichtung ist unausweichlich und interessant ist auch, dass die Schwochows etwas ganz anderes wollten, nämlich widersprüchlichere Figuren als bei Lenz. Nichtsdestotrotz ist ihr Film nicht nur schlecht.

## **Wunschmaschine**

Der Spielfilm wirkt wie eine Wunschmaschine.

Als der Polizist Jens Jensen nach Kriegsende von Britischen Soldaten verhaftet wird, sehen wir eine Reihe von Stand- und Wanduhren, die zeigen, wie die Zeit vergeht. Jahre müssen vergangen sein, bis Siggis Vater aus der Haft zurückkehrt, denn Sigggi ist groß geworden. In beiden Filmen wird Sigggi von zwei Schauspielern gespielt, die Sigggi als Zehn- bis Zwölfjährigen in der Zeit der Erzählung und als Zwanzig- oder Einundzwanzig-jährigen in der Rahmenhandlung darstellen. Die Uhren verticken im Spielfilm also rund sieben Jahre. Wer hätte sich nicht gewünscht, dass auch engagierte Nazi-Mitläufer Zeit bekommen zur Buße oder Reue? Im Fall von Jens Jensen hat die Zeit allerdings nichts bewirkt. Da scheint es plausibler die neue Zeit mit einem Schnitt beginnen zu lassen, in dem die Internierung verschwindet. In einer Art dialektischem Bild wechseln im Fernsehfilm lediglich die Uniform(farbe) und das abgehängte Hitler-Bild in den Modus „abwesend anwesend“. Der Fernsehfilm lässt offen,

ob der Vater Tage, Wochen oder Monate fort war. Im Roman erfahren wir: „Drei Monate hatte es keinen Polizeiposten Rugbüll gegeben“ (S. 445). Diese Kontinuität stellt der Spielfilm auf andere Weise her: Der launige Gestapomann verhört Sigggi später als Kriminalbeamter, der lediglich den schwarzen Ledermantel gegen einen Trenchcoat getauscht hat und seine Karriere nahezu bruchlos fortzusetzen scheint. Die Kleinen hängt man, denkt man, obwohl das oft gar nicht geschah. Dass Sigggi dort, wo er Nansens Bilder vergraben hat, von seinem Vater und dem guten Onkel Max überwältigt wird, wäre auch eine tiefere Analyse wert.

## **1968 und die Gefühlsstruktur**

Dass die Jungen für die Alten büßen, wie Sigggi dem Psychologen Wolfgang Mackenroth gegenüber anmerkt, und deren Verhalten in der Nazizeit offen in Frage stellen, ist ein typisches 68er Motiv. Christian Schwochow (2019b) erklärt Sigggi darüber hinaus zu einem Vorläufer der RAF, was nicht nur im Hinblick auf dessen Selbstverletzung zu Beginn des Films – er drückt sich die Füllhalterfeder in die Hand –, sondern auch auf Schmidt als Kanzler im Deutschen Herbst 1977 weitere interes-sante Deutungshorizonte eröffnet, im Filmzusammenhang aber nur wenig Plausibilität gewinnt. Auf mich wirkte der Knast, in dem Sigggi seinen Aufsatz schreibt, mit den milchigen Scheiben eher wie ein Stasi-Gefängnis oder Jugendwerkhof. Auch die rasierten Schädel der Gefangenen legen eher Assoziationen zu einem Straflager als einem reformorientierten Jugendgefängnis nah. Hier kommt nun ein oben unterschlagener Satz aus dem Ford-Western ins Spiel, der auf eine Ost-West-Verwerfung hinweist: „This is the West, sir.“ Dort druckt man die Legende, im Osten weicht man ihr aus. Für Deleuze und Guattari bildet der amerikanische Westen als Teil des amerikanischen Rhizoms einen glatten Raum (vgl. Sanders 2015). Der Osten war 1968 viel näher dran am demokratischen Sozialismus, das sah sogar Dutschke so bei seinem Pragbesuch. Später fuhren dort sowjetische

Panzer auf und erstickten den Prager Frühling, was auch in der DDR, wo die Zeichen viel weniger auf Aufbruch standen, nachbebte und vielleicht sogar Anfang vom Ende war. Eine Aufarbeitung der Nazizeit in den Familien stand in der DDR seinerzeit nicht an und galt offiziell als erledigt. Die Assoziationen zu 68 unterscheiden sich in Ost- und Westdeutschland noch heute deutlich und diese Differenz sieht man meines Erachtens auch dem Spielfilm an. Die Gewalt wird privatisiert. Der Vater verbrennt die Hand des Sohnes, der sich gegen dessen ausdrückliches Verbot getraut hatte, beim Maler zu malen, im Spielfilm auf der Herdplatte. Im Fernsehfilm malt Sigggi nur für sich, wie Kinder es ebenso so tun.

Der Spielfilm verlegt den Meeresrand an den Strand. Er zeigt uns schöne Meer-Landschaften. Die Kamera nimmt sich Zeit und fängt das Licht und seine Stimmung ein, auch das Sounddesign zeigt Wirkung. Es gibt sogar tatsächlich ein Gewitter, das in der Drehzeit des Fernsehfilms wohl nicht stattgefunden hat. Hier ist der Spielfilm, der Werktreue für sich beansprucht, tatsächlich werktreuer. Durch die Glätte seiner Machart wirkt der auch in Dänemark gedrehte Spielfilm aber doch wie ein historischer Inselkrimi. Spielt er nicht sogar auf einer (Halb-)Insel? Wer wünscht sich da nicht hin zum Sammeln von Möwen-Skeletten. Durch Siggis Kadaversammlung zieht etwas Morbidität ein, während der Fall in den Sand lockt: „Wie das Land, so das Jever“ assoziiere ich die alte Reklame. Durch die Schönheit wandert länger schon kaum noch jemand zur Freiheit, sondern stattdessen deutlich häufiger tiefer in den Verblendungszusammenhang.

Lenz beschreibt Jens' friesische Art zu warten. Die Schwochows, die eine enge Bindung an die Insel Rügen haben, kennen die norddeutsche Mentalität. Trotzdem fahren sie Dialekt und lokale Eigenheiten weit zurück, was eine allgemeine Tendenz ist, die sich im *Tatort* seit Jahrzehnten beobachten lässt. Trotz der Klasse ihrer Hauptdarsteller Tobias Moretti (Max) und Ulrich Noethen (Jens) waren die Darsteller des Fernsehfilms noch „näher dran“ an der erzählten Zeit, die sie selbst erlebt hatten, was ihnen ermöglichte, den autoritären Habitus authentisch

und mit weniger Pathos auszudrücken. Sie kannten die Gefühlsstruktur von Nazi- und westdeutscher Nachkriegszeit und verkörperten sie.

*Die Zeit* nannte Schleswig-Holstein 1965 noch ein „braunes Naturschutzgebiet“ (vgl. Marti 2011). Und die Defa produzierte 1957 den Kurzfilm *Urlaub auf Sylt* (DDR), in dem Annelie und Andrew Thorndike die Vorgeschichte Westerländer Bürgermeisters Heinz Reinefarth erzählen, der als SS-Gruppenführer als „Schlächter von Warschau“ für die blutige Niederschlagung des Warschauer Aufstands verantwortlich war. Die dokumentarischen Archivaufnahmen sind unterlegt mit Musik von Paul Dessau und die dargestellten Verbrechen, Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit, stehen in starkem Kontrast zur Sylter Urlaubsidylle. Reinefarth blieb noch bis 1963 als Bürgermeister im Amt. Er wurde 1958 außerdem in den Schleswig-Holsteinischen Landtag gewählt, was in Polen für Empörung sorgte (vgl. ebd. 184). Ab 1967 arbeitete Reinefarth wieder als Anwalt. Seine Auslieferung an Polen wurde 1950 „aus Sicherheitsgründen“ abgelehnt, weil er sich schon 1947 vom Counter Intelligence Corps der U.S. Army hatte anwerben lassen (vgl. ebd. 176). Der Nordseekrimi ist auch ein Spy Thriller aus der Zeit des Kalten Krieges. Zum „braunen Naturschutzgebiet“ passt die karge eingedeichte Koog-Landschaft rund um Seebüll besser als dänischer Strand und Dünen.

Der zweiteilige Fernsehfilm nimmt sich mehr Zeit als der Spielfilm und wirkt aus der Distanz zu seiner Entstehungszeit heute fremder. Er trennt Rahmen- und erinnerte Handlung strenger. Seine beiden Teile lassen sich unabhängig voneinander schauen. Im Zentrum des ersten Teils steht das Duell von Maler und Polizist, im Zentrum des zweiten die Entwicklung von Siggis Wahn. Jeder Teil beginnt mit einer Rahmen-Sequenz, auf die dann erst eine kurze Erinnerung folgt und nach einer zweiten Rahmen-Sequenz eine lange, bevor der jeweilige Teil mit einer dritten Rahmen-Sequenz endet. Auch der Fernsehfilm verdichtet und enthält Fehler. So fängt Siggis schon an zu erzählen, obwohl er vorgibt, den Anfang noch nicht gefunden zu haben. Das Buch wäre eine Miniserie wert.

## Watt im Abspann

Am besten gefällt mir am Spielfilm ohnehin sein Abspann – und zwar nicht nur, weil der Film danach zu Ende ist, sondern weil Darius Ghanai für die Titelsequenz *Material* aus dem verschollenen Kurzfilm *Urkräfte am Werk* (D 1937) von Alfred Ehrhardt nutzt. Wie Ehrhardts neu-sachlicher Foto-Zyklus *Das Watt* (1933–36), zeigen die Bilder das Wirken der Gezeiten und deren Werk im Watt: Wellenbildungen.

Die Kanzlerin guckt, Kokoschkas vergleichsweise unproblematisches Adenauerbild im Rücken nun wohl bis zum Ende ihrer Amtszeit auf eine weiße Wand, wo sich die abgehängten Brecher sicher nicht abzeichnen wie die abgehängten Bilder in den Filmen. Ein Ziel der Wiener Nolde-Ausstellung war zu zeigen, wie Nolde Kokoschka beeinflusst hat. Auch hier heißt es, weiter zu denken.

Das alles passt nicht in eine „Kunststunde“. Aber wenn auch der Weg zur Freiheit nicht mehr allein durch die Schönheit führt, so führt der Weg zum Politischen mit Schiller doch weiterhin durch das Ästhetische. Insofern fällt das skizzierte Rhizom im schulischen Fächerkanon, da es auch ums Visuelle oder Multimediale geht, am ehesten ins Fach Bildende Kunst. Dass auch die Kunsterzieherbewegung, man denke nur an Bücher wie Langbehns *Rembrandt als Erzieher* (1890, zunächst anonym: „Von einem Deutschen“), auch eine völkisch-nationale Wurzel hat, wäre dabei auch wieder mitzudenken. Diese Assoziation drängt sich schon dadurch auf, dass Nolde sich auch als neuer Rembrandt sah.

Derzeit branden neue Wellen braunen Brackwassers an. Bisher unbetrachtete Sedimente zeichnen sich ab.

Unter dem Titel *Aus dem mythischen Dunkel* berichtet die TAZ vom 7. Januar 2020 über *about: documenta*, eine neue Dauer Ausstellung in der Neuen Galerie in Kassel sowie eine Konferenz zur „Politische[n] Geschichte der documenta“ im Deutschen Historischen Museum in Berlin im Oktober 2018. Die Konferenz fand im Vorgriff auf eine Ausstellung im Jahr 2021 statt. An ihr nahm auch Bernhard Fulda teil, von dem die Katalog-Texte zu

*Emil Nolde* — eine deutsche Legende stammen. Als Gegen-schau zur Ausstellung *Entartete Kunst* – eine weitere deutsche Legende – wird die documenta nach dieser Ausstellung wohl nicht mehr taugen und die Kassler Ausstellung bleibt um diese politische Dimension zu ergänzen. Zum „Club 53“, der die erste documenta vorbereitete, gehörte neben dem Kunsterzieher Arnold Bode auch der Kunsthistoriker Werner Haftmann, der für die Rezeption wichtige Bücher herausgab, unter anderem den Bildband *Emil Nolde – Ungemalte Bilder* (1963). Auch Haftmann, der lange die Neue Nationalgalerie im Berliner Mies van der Rohe-Bau leitete, war wie andere Clubmitglieder in der NSDAP. Haftmann war zudem seit November 1933 im Sturm 31 in der Berliner SA aktiv (vgl. Bude/Wieland 2021). So fehlten dann auf der ersten documenta u.a. die Arbeiten von Otto Freundlich, John Hartfield oder Felix Nussbaum – Auswahl der TAZ –, Nolde hingegen war wieder prominent vertreten. Das nennt man im Reeducation-Kontext wohl eine pädagogische List.

Auch Alfred Bauer, der Gründer und langjährige Leiter der Berlinale, nach dem bis 2019 ein Filmpreis benannt war, war ein viel wichtigerer NS-Propagandist als man lange wahrhaben wollte. Er hatte sich durch sein Entnazifizierungsverfahren gelogen und war bis 1976 im Amt.

Kunst kann Wellen schlagen und so zur politischen Bildung und einer Ethik für ein nicht-faschistisches Leben beitragen. Michel Foucault (2003, 179) nennt Deleuze/Guattaris *Anti-Ödipus* (1977) in der Vorrede zu dessen amerikanischer Ausgabe eine Einführung in ein nicht-faschistisches Leben, das als eine Art Lebenskunst noch zu selten gelebt und in Kunststunden erprobt wird.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1998): Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 674–690.
- Bernfeld, Siegfried (1967): Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Borchardt-Birbaumer, Brigitte (2013): Emil Nolde. Der entartete Antisemit. In: Wiener Zeitung (online): [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/582994\\_Der-entartete-Antisemit.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/582994_Der-entartete-Antisemit.html) (5.3.2021)
- Bude, Heinz und Karin Wieland (2021): Kompromisslos und gewaltbereit. In: Die Zeit #11 (11. März), S. 48.
- Deleuze, Gilles (1995): Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1995b): Francis Bacon – Logik der Sensation. München: Fink.
- Deleuze, Gilles (1997): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1977): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1996): Was ist Philosophie? Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1997): Tausend Plateaus. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (2003): Vorwort (zu Deleuze/Guattari, Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia. New York 1977). In: Ders: Dits et Ecrits. Schriften, Bd. 3, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 176–180.
- Fulda, Bernhard (2019): Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Essay- und Bildband. München u.a.: Prestel.
- Lacan, Jacques (1991): Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im freudschen Unbewussten. In: Ders.: Schriften II. Weinheim u.a.: Quadriga.
- Lenz, Siegfried (2018): Deutschstunde. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Liotard, Jean-François (1989): Der Widerstreit. München: Fink.
- Marti Philipp (2011): Die zwei Karrieren des Heinz Reinefarth. Vom »Henker von Warschau« zum Bürgermeister von Westerland. In: Demokratische Geschichte, Bd. 22, Malente: Beirat für Geschichte, S. 167–192. [https://www.beirat-fuer-geschichte.de/fileadmin/pdf/band\\_22/Demokratische\\_Geschichte\\_Band\\_22\\_Essay\\_6.pdf](https://www.beirat-fuer-geschichte.de/fileadmin/pdf/band_22/Demokratische_Geschichte_Band_22_Essay_6.pdf) (24.11.2020)
- Reuther, Manfred (2014, Hg.): Walter Jens über Emil Node. Befreiung von Legenden. Seebüller Hefte 3. Neukirchen: Nolde Stiftung Seebüll.

- Ring, Christian (2019, Hg.): Emil Nolde in seiner Zeit. Im Nationalsozialismus. München u.a.: Prestel.
- Sanders, Olaf (2015): Jarmuschs amerikanisches Rhizom. In: Ders. und Rainer Winter (Hg.): Bewegungsbilder nach Deleuze. Köln: von Halem, S. 121–163.
- Sanders, Olaf (2020). Deleuzes Pädagogiken. Die Philosophie von Deleuze und Deleuze/Guattari nach 1975. Hamburg: Katzenberg.
- Schwochow, Christian (2019b) im Gespräch mit Patrick Wellinski: »Die Sprache von Lenz ist so bildgewaltig«. S. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseur-schwochow-ueber-deutschstunde-verfilmung-die.2168.de.html?dram:article\\_id=459881](https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseur-schwochow-ueber-deutschstunde-verfilmung-die.2168.de.html?dram:article_id=459881) (5.3.2021)
- Schwochow, Heide (2019a): Interview mit der Drehbuchautorin. In: Wild Bunch Germany (Hg.): Deutschstunde. Filmheft #31 mit Materialien für die schulische und die außerschulische Bildung, S. 10 f. Downloadbar von: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseur-schwochow-ueber-deutschstunde-verfilmung-die.2168.de.html?dram:article\\_id=459881](https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseur-schwochow-ueber-deutschstunde-verfilmung-die.2168.de.html?dram:article_id=459881) (5.3.2021)
- Soika, Aya, und Bernhard Fulda (2019): Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente. München u.a.: Prestel.
- Sturm, Eva (2005): Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«. Kunstpädagogische Positionen 7. Hamburg University Press: [https://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/31/pdf/HamburgUP\\_KPP07\\_Sturm.pdf](https://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/31/pdf/HamburgUP_KPP07_Sturm.pdf) (24.11.2020)
- Sturm, Eva (2011): Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze. Wien: Turia und Kant.

## Abbildungen

Abb. 1 Deutschstunde (Schwochow, 2019) 0:09:18

Abb. 2 Deutschstunde (Beauvais, 1971) 0:10:21

Abb. 3 Deutschstunde (Schwochow, 2019) 0:20:50

Abb. 4 Deutschstunde (Beauvais, 1971) 0:30:51

## Filme

Deutschstunde (D 1971, 225 Minuten, zwei Teile, Regie: Peter Beauvais). Sender Freies Berlin / Studio Hamburg (DVD 2017).

Deutschstunde (D 2019, 125 Minuten, R. Christian Schwochow [Network Movie Film- und Fernsehproduktion Jutta Lieck-Klenke, Senator Film und ZDF], DVD: Candlelight Pictures 2020).



## **Olaf Sanders**

(\*1967, Dr. phil.) hat die Professur für Erziehungswissenschaft, insbesondere Bildungs- und Erziehungstheorien sowie philosophische Grundlagen an der Helmut-Schmidt-Universität / Universität der Bundeswehr Hamburg inne. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Philosophie der Bildung, populärer Kultur und der Medien, vor allem des Films und von Fernsehserien, sowie kritische Erziehungswissenschaft im Kontext von Globalisierung, Anthropozän, Posthumanismus und Big Data.

## **Zuletzt in dieser Reihe erschienen**

Iris Laner: Sehen in Gemeinschaft

Heft 54.2021. ISBN 978-3-943694-33-8

Florian Pfab: Blackbox Kreativität: Ein systemtheoretischer  
Begriffsentwurf

Heft 53.2020. ISBN 978-3-943694-32-1

Rahel Puffert: Umräumen statt aufräumen

Heft 52.2020. ISBN 978-3-943694-30-7

Fabian Ginsberg: Scripted Reality

Heft 51.2020. ISBN 978-3-943694-29-1

Birgit Engel: Ästhetische Aufmerksamkeit – Movens einer  
reflexiv-offenen und kritisch-innovativen Praxis in Kunst und  
Pädagogik

Heft 50.2020. ISBN 978-3-943694-28-4

Jan G. Grünwald: Der Zweifel als produktive Möglichkeit in der  
kunstpädagogischen Praxis

Heft 49.2020. ISBN 978-3-943694-27-7

Alexander Henschel: Kunstpädagogische Komplexität – Logi-  
ken und Begriffe der Selbstbeschreibung

Heft 48.2019. ISBN 978-3-943694-26-0

Andreas Brenne: „Künstlerisch-Ästhetische Forschung“ –  
Kunstpädagogik im Kontext der frühen und mittleren Kindheit

Heft 47.2019. ISBN 978-3-943694-25-3

Georg Peez: Beobachten, Erheben, Aufbereiten und Inter-  
pretieren

Heft 46.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Christina Griebel: Ungehorsam übersetzen. Kunstpädagogik als Poesie

Heft 45.2019. ISBN 978-3-943694-23-9

Juuso Tervo: Intimacy with a Stranger: Art, Education and the (Possible) Politics of Love

Heft 44.2019. ISBN 978-3-943694-22-2

Preuss, Rudolf: Lehrperformanz: Navigieren in offenen Lehr-Lernprozessen des Kunstunterrichts

Heft 43.2019. ISBN 978-3-943694-21-5

Schuhmacher-Chilla, Doris: Anthropologische Kunsttheorie Kunst – Theorie – Anthropologie

Heft 42.2018. ISBN 978-3-943694-20-8

Kunz, Ruth: Zwischen Bildtheorie und Bildpraxis

Heft 41.2018. ISBN 978-3-943694-19-2

Leeker, Martina: (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen

Heft 40.2018. ISBN 978-3-943694-18-5

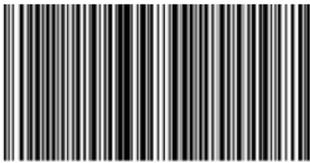
Burkhardt, Sara: Objekte und Materialien – Zur Bedeutung des Zeigens in kunstpädagogischen Zusammenhängen

Heft 39.2018. ISBN 978-3-943694-14-7

Reeh, Ute: Behauptungen zu Kunst, Konzept und Welt – seitlich, von oben herab und zeitlich betrachtet

Heft 38.2017. ISBN 978-3-943694-17-8

Frühere Veröffentlichungen dieser Reihe finden sich online unter <https://kunst.uni-koeln.de/kpp/>



978-3-943694-34-5