

Kunst und Gedenken in der Villa Merländer

Ingrid Schupetta

Kunst und Gedenken sind in der Krefelder Villa Merländer so untrennbar verbunden wie in keiner anderen Gedenkstätte. Das Haus verdankt seine Existenz als Ort der Erinnerung zwei Wandbildern des Blaue Reiter-Künstlers Heinrich Campendonk. Ohne diese Kunstwerke wäre die Villa des Textilkaufmanns Richard Merländer irgendein beliebiges Gebäude, in dem vor 1933 Juden gewohnt haben. Es wäre nur ein Haus unter ungezählten Häusern, deren jüdische Bewohner ausgeplündert, vertrieben, verschleppt und ermordet wurden. Die Arbeiten Heinrich Campendonks machen den wesentlichen Unterschied.

Der Maler Heinrich Campendonk und Der Blaue Reiter

Heinrich Campendonk wurde 1889 in Krefeld geboren.¹ Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der Krefelder Werkkunstschule. Schwerpunkt der Lehre war die angewandte Kunst – ein Kompromiss zwischen dem Wunsch der Eltern, den einzigen Sohn etwas Solides lernen zu lassen und der Ambition des Sprösslings, ein freier Künstler zu werden. Kontakte über den Familienverbund der Mackes führten dazu, dass der junge Campendonk 1911 von Wassily Kandinsky aufgefordert wurde, sich der Gruppe Der Blaue Reiter anzuschließen. Das Konzept dieser Künstlervereinigung war die Suche nach dem äußeren Ausdruck innerer Welten unter Einbeziehung alles dessen, was Menschen bislang geschaffen hatten. Der Almanach »Der Blaue Reiter« zeigt u. a. populäre russische Drucke, bayerische Hinterglasbilder sowie »primitive« Statuen aus Afrika, Asien und Ozeanien als Quellen der Inspiration. Auch die europäischen Allianzen mit der Aufteilung in Erbfreunde und Erbfeinde hatten für diese Künstler keine Bedeutung. Besonders was in Paris geschah (Kubismus, Orphismus und die Arbeiten von Henri Rousseau) wurde in München mit Aufmerksamkeit verfolgt.

Hoherfreut nahm Heinrich Campendonk schon an der ersten Ausstellung Der Blaue Reiter in München teil und ließ sich in der unmittelbaren Nachbarschaft Franz Marcs in Sindelsdorf nieder. Zwischen Campendonk und Marc entstand eine enge Verbindung, die sich nicht auf das experimentelle Bemalen von Leinwänden beschränkte. Die Suche nach neuen Darstellungsweisen führte auch zur Einbeziehung ungewöhnlicher Materialien: Stoff, Holz, Glas. Die Blauen Reiter gestalteten, was sie umgab: Betten, Bänke, Tische, Treppen und Wände. Im Ideal waren Kunst und Alltag nicht getrennt. Der Austausch zwischen den Künstlern ging bis zur Kreation gemeinsamer Werke.²

Diese intensiv gelebte Zeit endete mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges. Die Ausländer aus der Künstlergruppe (z. B. Wassily Kandinsky, Marianne Werefkin, Alexej Jawlensky) verließen Deutschland. Auch Gabriele Münter hielt sich zeitweise im Ausland auf. Franz Marc und August Macke wurden eingezogen und starben als Soldaten. Campendonk blieb noch einige Jahre in relativer Isolation in Bayern, suchte dann aber erneut den Anschluss an die Kunstszene im Rheinland. Ein Mäzen bot ihm die Möglichkeit, sich in Krefeld niederzulassen und so kam es, dass Heinrich Campendonk 1924 wieder in Krefeld lebte. Auch hier waren die Nachkriegsverhältnisse schwierig. Das nördliche Rheinland stand unter der Besatzung durch belgische Truppen, was den wirtschaftlichen Wiederaufbau behinderte. Campendonk musste sich auf die angewandte Kunst verlegen, um sich und seiner Familie das tägliche Brot zu sichern.

Die künstlerische Bedeutung der Krefelder Wandgemälde im Werk Heinrich Campendonk

Die Krefelder Wandgemälde entstanden im Rahmen einer größeren Auftragsarbeit für Richard Merländer in den Jahren 1924 und 1925. Sie umfasste ein Hinterglasbild »Paradiesische Welten« für das Speisezimmer, die Deckenbemalung desselben Raumes, die Bemalung eines Tisches, eines Schreibtisches und zweier Schränke für das Herrenzimmer sowie die Gestaltung des »Spielzimmers« des Hausherrn im Erdgeschoss des Hauses.

In der heutigen Gedenkstätte sind nur die beiden Wandbilder im Spielzimmer zu sehen. In der Idee eines Raumes, der komplett durchgestaltet war (einschließlich der Farbwahl für die Zierleisten), der Komposition der Bilder und in der Auswahl der Motive, fasste Heinrich Campendonk zusammen, was er in den Blauen Reiter-Jahren erlebt und gesehen hatte. Die Wandbilder in der Villa Merländer sind insofern eine Übersicht über die ersten zwanzig Jahre Kunst im 20. Jahrhundert. Campendonk zitiert Robert und Sonia Delaunay, Juan Gris und Georges Braque – um nur einige Vorbilder zu nennen. Die zentralen Katzenfiguren auf der westlichen Wand sind eine Hommage an Franz Marc. Mit seinen ersten eigenen Wandbildern zog Heinrich Campendonk insofern eine Art Zwischenbilanz seiner bisherigen Entwicklung.³ Der Künstler selber sieht sich auf dem bunten Bild der westlichen Wand als übellaunigen Pierrot.

Zugleich markieren die Wandbilder einen Neuanfang. Über die Arbeit an den großen Flächen entdeckte Heinrich Campendonk den Einstieg in die Glaskunst. Sein erstes Fenster für einen Durchgang im Kloster Marienthal weist in der Gestaltung Ähnlichkeiten mit den Krefelder Wandbildern auf.⁴ Mit dem Einstieg in die Monumentalkunst konnte sich Heinrich Campendonk nun auf eine Professorenstelle an der Akademie in Düsseldorf bewerben. Die ihn besonders stark belastende wirtschaftliche Unsicherheit als freier Künstler hatte mit der Anstellung beim Staat ein Ende. Sein neuer Schwerpunkt lag nun in der Wissensvermittlung.

Entartete Kunst – ein rassistisches Konzept und seine Auswirkung auf Heinrich Campendonk

Heinrich Campendonks Bilder beschäftigen sich häufig mit Tieren und Pflanzen. Er malte sein bayerisch-bäuerliches Lebensumfeld: Oft idyllische Szenen, paradiesische Welten. Schon Zeitgenossen sahen eine gewisse Seelenverwandtschaft mit Marc Chagall. Mit seinen Gemälden machte er nie den Schritt in die völlige Abstraktion – anders als bei einigen Glasarbeiten. Für den heutigen Betrachter bieten Campendonk-Werke weder von den Motiven noch vom Stil her größere Angriffsflächen. Daran, dass die Dinge nicht immer genau das sind, was sie zu sein vorgeben, dass sie auf Abbildungen nicht die gewohnten Farben haben, mal zu groß, mal zu klein wirken, daran haben sich die Betrachterinnen und Betrachter längst gewöhnt. In den 1920er-Jahren scheint es allerdings eine breitere Empörung über eine Kunst gegeben zu haben, die nicht als »schön« empfunden wurde, bei der man wenig oder gar nichts wiedererkennen konnte und für die im Kunsthandel relativ viel Geld bezahlt wurde. Im politischen Raum war es besonders das rechte Lager, dass hier »Volkes Stimme« zu äußern behauptete. Verächtlicht gemacht wurde Der Blaue Reiter, weil er von einer universellen, die Menschen verbindenden Kunst ausging. Die Lehre von der verschiedenen Wertigkeit der Völker und Rassen hatte in diesem Konzept keinen Raum. Es war außerordentlich individualistisch und trotz der Faszination durch die Volkskunst völkischem Gedankengut fern.

Die Kontrolle über die Kunst, über Kreativität und Phantasie der Menschen, ist ein wesentlicher Punkt totaler Herrschaft. Die nationalsozialistische »Kunst«-auffassung war außerdem rassistisch begründet. Dieser Gehalt des Wortes »entartet« wird oft überhört, wenn die Kunstpolitik der Nationalsozialisten mit dem Schlagwort Diffamierung sogenannter entarteter Kunst bezeichnet wird. Angegriffen wurde nicht nur die Freiheit der Kunst, sondern auch der Künstler. Der Vorwurf an einen Teil der Kuntschaffenden war, dass sie nicht der »arischen« Rasse angehörten und deswegen Dinge schufen, die den wirklichen Deutschen fremd oder – nahezu gleichbedeutend – gefährlich waren. Solche nicht »arischen« Künstler wären aus Deutschland zu entfernen.⁵ Besonders gehetzt wurde gegen die Kunstkritik und gegen den Kunsthandel. Beides wäre fest in jüdischer Hand und die Juden würden aus Profitgründen die moderne Kunst zielgerichtet »hochjubeln« – zum Verderb des deutschen Volkes. Diese kruden Verschwörungstheorien brauchten keineswegs die vier Jahre Konsolidierung der Nazi-Herrschaft bis zu der berühmten Wanderausstellung »Entartete Kunst«, um Wirkung zu zeigen. Die andere Variante der Abweichung von der Rassenorm waren die »arischen« Künstler, die »aus der Art« geschlagen waren. Da sie angeblich malten, bildhauerten, schrieben oder musizierten wie es Geisteskranke tun, litten sie anscheinend an ähnlichen Zuständen der Verwirrung. Solche Künstler galt es zu isolieren, zu heilen und umzuerziehen. Ein Anfang wurde durch den Ausschluss unerwünschter Personen durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums gleich im Jahre 1933 gemacht. Mit Hilfe dieses Gesetzes wurde aus den Akademien vertrieben, wer als Vertreter der Moderne galt.

Auch Heinrich Campendonk war davon betroffen. Anscheinend überraschte es ihn, denn abgesehen von der Kritik an den herkömmlichen Kunstakademien als reformbedürftig hatte er sich nie politisch geäußert. Er verstand sich selbst auch als unpolitischen Menschen. In dem Entlassungsschreiben gab es keine Begründung. Anscheinend existierte aber ein Dossier über Campendonk, das bis in die Zeit der Münchener Räterepublik zurückreichte. Nach deren Zerschlagung war er zeitweise (zu Unrecht) verdächtigt worden, er habe den flüchtenden Eugen Leviné beherbergt. Der bloße Verdacht hatte ihn 1919 in Lebensgefahr gebracht. Ein anderer Vorwurf: Campendonk hatte einen Holzschnitt in einem sozialistischen Kunstblättchen mit einem jüdischen Herausgeber publizieren lassen. Ein weiterer Minuspunkt in den Augen der neuen Machthaber: Campendonk hatte sich durch die jüdischen Galeristen Herwarth Walden und Kurt Flechtheim vertreten lassen. In der Bilanz reichte das für die Entlassung. Heinrich Campendonk gehörte jedoch zu den wenigen Künstlern, denen im Exil eine Fortsetzung der Lehrtätigkeit gelang. Der Rheinländer fasste in den Niederlanden Fuß und wurde Professor an der Reichsakademie in Amsterdam. Er konnte dort während des Krieges ausharren und blieb in den Niederlanden, bis er 1957 starb.

Obwohl der Künstler Heinrich Campendonk den Nationalsozialismus überlebte, litt er schwer an der Verfolgung seiner Kunst. Ohnmächtig erfuhr er im Exil, dass seine und seiner Freunde Werke aus den deutschen Museen verschwanden, zerstört oder im Glücksfalle ins Ausland verkauft wurden. In der Ausstellung »Entartete Kunst« wurde er gleich mit mehreren Arbeiten präsentiert.⁶ Sein Lebenswerk schien sich aufzulösen, ohne dass er etwas dagegen tun konnte. Jüdische Privatsammlungen, in denen seine Bilder vertreten waren, wurden ausgeraubt, andere Sammlungen, wie die seines einstigen Gönners Köhler, verbrannten während des Bombenkrieges. Vor seiner Auswanderung hatte Campendonk einige Arbeiten in einem Haus in Kleve – seine erste Frau

Adda stammte aus der Stadt – versteckt. Wer hätte voraussehen können, dass es noch 1945 in Brand geschossen werden würde? Sorge und Kummer dürften Mitschuld an dem frühen Tod Heinrich Campendonks gehabt haben.

Die Krefelder Wandbilder als Zeugnis zweier Lebenswelten

1989 wäre Campendonk 100 Jahre geworden. Dieser Jahrestag waren für das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld und das Lenbach-Haus in München ein Anlass, eine Werkchau vorzubereiten. In diesem Zusammenhang wurden auf 1925 datierte Fotos im Nachlass gefunden, die Wandbilder zeigten. Der auf der Rückseite ebenfalls notierte Name »Merländer« führte zu einem Wohnhaus an der Krefelder Friedrich-Ebert-Straße. Nach mehreren Versuchen gelang es tatsächlich, die von Tapeten und Farbschichten überdeckten Bilder ausfindig zu machen.⁷ Gleichzeitig begannen erste Recherchen über das Leben des Bauherren. Die spärlichen Daten auf der im Stadtarchiv erhaltenen Meldekarte deuteten das Schicksal bereits an: Richard Merländer, Jude, 25. Juli 1942 Abwanderung nach Theresienstadt, durch Beschluss des Amtsgerichtes von 1950 für tot erklärt.⁸ Schnell stellte sich heraus, dass sich in dem Haus die Lebenswege zweier vom Nazi-Regime verfolgter Männer gekreuzt hatten: Der des später verfemten Heinrich Campendonk und der des nach 1933 als Jude diffamierten Richard Merländer. Mit diesem Ort war ein idealer Standort für ein in der Stadt Krefeld ohnehin diskutiertes Gedenkstättenprojekt gefunden worden.

Die seit 1997 wieder vollständig sichtbaren Bilder⁹ sind ein dauerhaftes Zeugnis der Begegnung Heinrich Campendonks mit Richard Merländer. In den Entwürfen für das Lieblingszimmer des Hausherrn verquickten sich die beiden Leben. Die Bilder führen in die Vorstellungswelt Heinrich Campendonks: Tiere, Pflanzen, die Welt der Gaukler und Illusionisten. Gleichzeitig enthalten die Krefelder Wandbilder aber Motive, die nur an diesem Ort auftauchen, auch nirgendwo in Campendonks Werk zitiert werden. Eindeutig zu den Vorlieben Richard Merländers gehören eine riesige schwarze Luxuslimousine und ein auf dem Grün liegender Tennisschläger. Ein Billard-Tisch mit lässig aufgelegten Queues und Kugeln ist möglicherweise Reflex der von Merländer aufgesuchten exklusiven Schwulenclubs in Düsseldorf, Köln oder Berlin. In einer Schnittmenge gemeinsamer Interessen befinden sich weitere Darstellungen aus dem Bereich Varieté/Zirkus (eine Reiterin auf einem Zirkuspferd, eine flügelschlagende dressierte Gans) und Spiel (ein Schachbrett mit einem Springer als einziger Figur¹⁰, ein Würfel, ein Würfelbecher und einige Spielkarten).

Die Opfer als Menschen – bevor sie Opfer wurden

Von zentraler Bedeutung für die Gedenkstätte in der Villa Merländer ist, dass hinter den Abbildungen nicht nur die Geschichten der Dinge auftauchen, sondern auch die Persönlichkeiten der beiden Hauptpersonen. Mit der Interpretation der besonderen Vorlieben der Individuen kann ein intensiveres Verständnis dafür entstehen, dass Heinrich Campendonk und Richard Merländer selbstverständlich Menschen gewesen sind, die eigene Wünsche, Vorstellungen und Träume hatten. Die Auseinandersetzung mit dem persönlichen Schicksal beginnt in der Villa Merländer also nicht in einem Zusammenhang, in dem die Menschen bereits als Opfer dargestellt werden, sondern in einer Phase, in der die Protagonisten nach einer Neuorientierung suchten: Campendonk lies den Blauen Reiter und die Experimente hinter sich. Er suchte im Alter von 35 Jahren intensiv nach einer

wirtschaftlich soliden Basis für seine Kunst. Richard Merländer hatte mit dem Hausbau zu seinem 50. Geburtstag bereits den Ruhestand vor Augen. Er versuchte sich einen behaglichen Ort für seine letzten Lebensjahre einzurichten. Dass Richard Merländer in eine religiös gemischte Nachbarschaft zog, wird er nicht einmal bedacht haben, denn das war für Krefeld seit Jahrzehnten selbstverständlich und wurde dort im Jahre 1925 von niemandem ernsthaft in Zweifel gezogen. Ähnlich hätte niemand, den man als bei klarem Verstand einschätzte, Heinrich Campendonk ein Heimatrecht absprechen wollen, weil er ein Propagandist der modernen Kunst war.

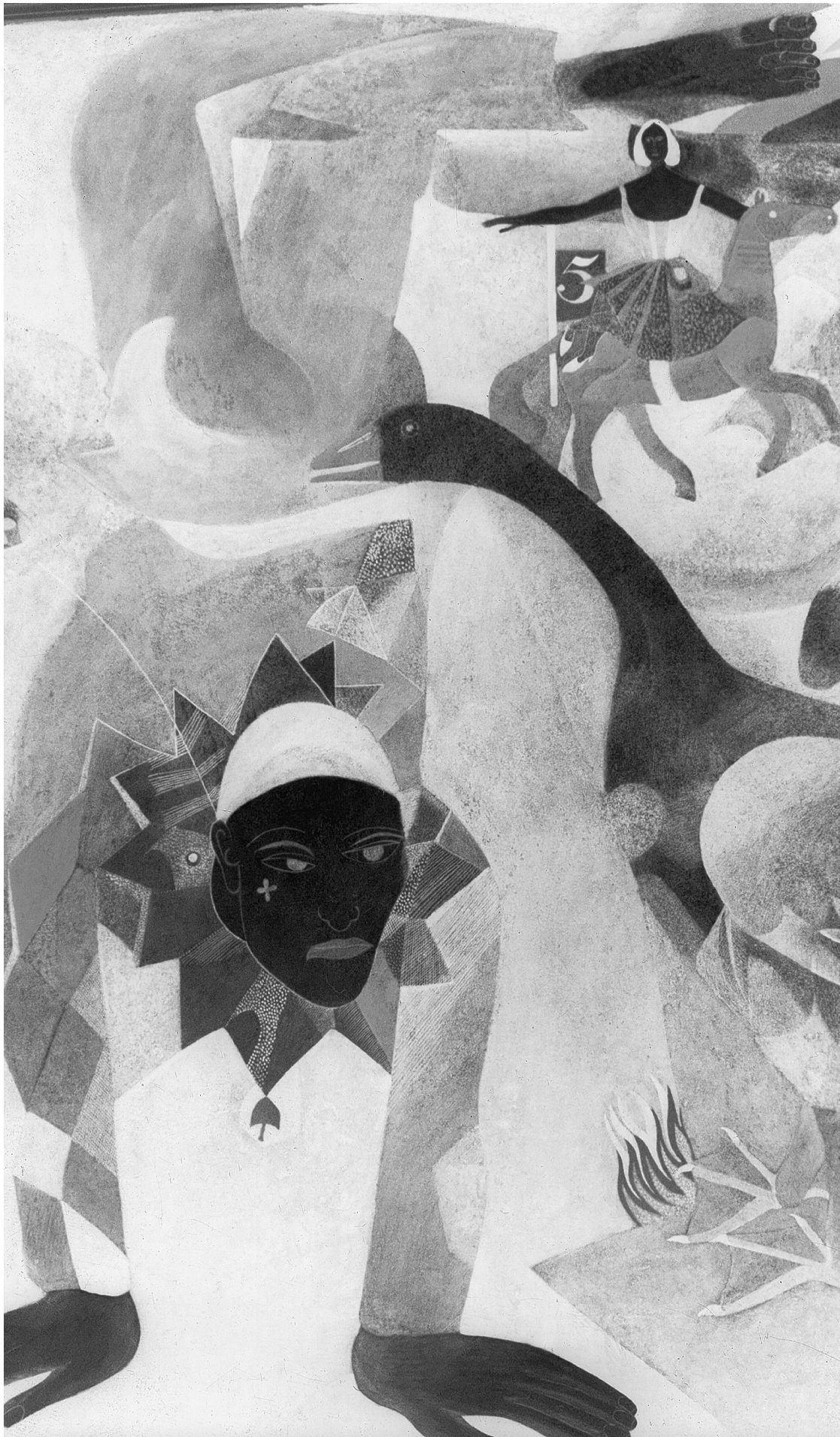
Wie ungeheuerlich der Einschnitt des Jahres 1933 und die sich anschließend steigernde Entwicklung von Diffamierung, Diskriminierung, über die Bedrohung von Leib und Leben bis zu tatsächlichen Übergriffen und dem Abdrängen in das Exil oder in die Welt der Konzentrations- und Vernichtungslager gewesen ist, vermag besonders gut einzuschätzen, wer einen Ort wie die Villa Merländer besucht hat. Durch die Interpretation der Gemälde kommt man zwei Menschen, die vor 50 Jahren lebten, persönlich so nah, wie es allenfalls bei der Begegnung mit Zeitzeugen möglich wäre – wenn es solche noch gäbe.¹¹ Der Eindruck verstärkt sich für die Person Richard Merländers durch die Besichtigung der anderen Räume und die Gesamtwirkung der Villa.

Das Haus ist kein architektonisches Meisterwerk wie die drei etwas später entstandenen Krefelder Mies van der Rohe-Villen. Es ist aber ein komfortables, altmodisches Eigenheim mit starkem Fundament, soliden Mauern und eichengetäfelten Wänden. Das Wohnzimmer ist neben dem Spielzimmer der Raum, der dem Originalzustand am meisten entspricht. Der typische Parkettboden war früher sicher mit dicken Orientteppichen bedeckt, auf denen ein repräsentatives englisches Ledersofa, Sessel und ein passender schwerer Tisch standen. Heute sind die Möbel für den Raum bewusst »unpassend«. Denn eine solche Inszenierung ist nicht notwendig. Trotz der modernen Einrichtung vermittelt das ehemalige Wohnzimmer mit dem kunsthandwerklich bearbeiteten dunklen Holz, dem steinverkleideten Kamin, der hoch gewölbten Decke und den relativ kleinen Fenstern ein Gefühl der Abgeschottetheit. Ohne sich um empathische Anstrengung zu bemühen sieht jeder Besucher: Sein Haus sollte Richard Merländer eine Burg sein.

Gefühltes Wissen

Normalerweise haben die jugendlichen Besucher der Villa Merländer eine zumindest ungefähre Vorstellung von der Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die 1920er Jahre werden in dieser Rückschau meist als chaotische Zwischenzeit gesehen, in der sich der Nationalsozialismus entwickelte. Der Blick in die Villa Merländer zeigt dagegen eher einen anderen Aspekt, den der »goldenen Zwanziger«, einen Vorläufer der scheinbar unpolitischen Spaßgesellschaft. Mit der Aussage, dass es im Leben hauptsächlich darauf ankäme, Spaß zu haben, ist die Weltanschauung des jungen Publikums in der Regel zusammengefasst. Wahrscheinlich hätte Richard Merländer eine solche Aussage nicht ohne Bedenken unterschrieben, viel von dem hat er trotzdem gelebt. Er ist den jungen Leuten damit weniger ferne, als es sein Geburtsdatum 1874 vermuten lässt.

Mitunter verfügen Schülerinnen und Schüler über ein imponierendes Faktenwissen, kennen Namen und Daten wichtiger Ereignisse, können Gesetzestexte und Statistiken über Opferzahlen zitieren. Von der eigenen Lebenspraxis und Vorstellungswelt ist das meist jedoch soweit entfernt, dass keine Verknüpfung zwischen Wissen und Verständnis möglich ist. An der Erfahrung eines Gebäudes aus Stein und Mörtel – ansehbar, anfass-



Heinrich Campendonk:
Ausschnitt aus dem
Wandbild in der Villa
Meerländer
Foto: NS-Dokumen-
tationsstelle
der Stadt Krefeld

bar, begehrbar, fotografierbar – sollte bei einem Besuch der Villa Merländer angesetzt werden. Die Wandbilder Heinrich Campendonks sind eine besondere Brücke, über die die Phantasie auf Zeitreise gehen kann. Dabei kann es nicht um Vergangenheitsbewältigung qua emotionaler Bevormundung der Besucher gehen (»Stell Dir vor, wie schlecht Du Dich gefühlt hättest!«), die zu Recht zu Unwillen und Abwehrreaktionen führt. Die politische Bildung, das Erinnern für die Zukunft, braucht aber just jenen Zündfunken der Empathie, ohne die das historische und politische Grundwissen weder in Herz noch Hirn vor Anker geht.

- 1 Ausführliche Angaben und Abbildungen zur Biografie und zum Werk bei Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk 1889–1957. Leben und expressionistisches Werk, Recklinghausen 1989.
- 2 So schufen Franz Marc und August Macke 1912 in Mackes Bonner Atelier ein gemeinsames Wandbild: »Paradies«. Das Bild wurde 1980 aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und ist nun im Westfälischen Landesmuseum in Münster zu sehen.
- 3 Ingrid Schupetta, Die Wandmalerei von Heinrich Campendonk, in: Heinrich Campendonk, Die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters. Von Düsseldorf nach Amsterdam (Katalog), Zwolle 2001, S. 88 bis 99.
- 4 Mathias T. Engels, Campendonk als Glasmaler, Krefeld 1966. Entwurf auf Seite 9, Abbildung auf S. 17.
- 5 In diesem Zusammenhang sei beispielsweise an Felix Nussbaum und Felka Platek erinnert, die aus Deutschland vertrieben, im belgischen Exil aufgespürt, deportiert und ermordet wurden. Siehe: Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst, Bramsche 1995.
- 6 Dagmar Grimm u. a., Die Kunstwerke in der Ausstellung »Entartete Kunst« München 1937, Künstlerbiographien, in: Stephanie Barron, »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland, München 1992, S. 193 – 355. Eine Kurzbiographie Heinrich Campendonks und Darstellungen der in München ausgestellten Gemälde sind auf Seite 213 ff. zu finden.
- 7 In dem Katalog wurde noch irrtümlich davon ausgegangen, dass die Wandbilder zerstört worden wären. Siehe Sabine Röder, Zwischen »freier« und »angewandter« Kunst: Werke nach 1922, S. 125–144, hier S. 129, in: Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiter, Krefeld und München 1989.
- 8 Abbildung bei Ingrid Schupetta, Richard Merländer. Seidenhändler aus Krefeld. Nachforschungen über einen Unbekannten, in: Die Heimat 64, 1993, S. 60–64.
- 9 Informationen über die Restaurierung bei Horst Hahn, Zur Technik der Wandmalerei von Heinrich Campendonk in der Villa Merländer, S. 32 – 34, in: Ingrid Schupetta, Heinrich Campendonk und die Wandgemälde in der Villa Merländer. Ein Kalender und eine Dokumentation (=Edition Billstein, Band 7), Krefeld 1998, S. 34 ff.
- 10 Der Springer war das von Marcel Duchamp entworfene Logo der Künstlervereinigung Société Anonyme, mit der Heinrich Campendonk über seine Freundin Katherine Dreier verbunden war, ausführlich bei Ingrid Schupetta, Die amerikanische Freundin – Katherine Sophie Dreier, in: Heinrich Campendonk. Die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters. Von Düsseldorf nach Amsterdam (Katalog), Zwolle 2001, S. 74–87.
- 11 Zur Bedeutung der Zeitzeugen in der Gedenkstättenarbeit siehe Angela Genger, Lernen, Erinnern, Gedenken. Erfahrungen aus der Gedenkstättenarbeit, S. 48–54, hier s. 50 f., in: Praxis der Gedenkstättenpädagogik, Annegret Ehrmann u. a. (Hrsg.), Opladen 1995.