

»Es handelt sich um eine Schulungsausstellung« Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung ›Entartete Kunst‹¹

Du fragst nach den Ursachen und dem Sinn dieses Hasses: weder Sinn noch Ursache! – Politik, d.h. Wille zur Macht.
Gerhard Marcks, 1937²

Möge man leiser reden, es ist ein Sterbender im Zimmer. Die sterbende deutsche Kultur, sie hat im Innern Deutschlands nicht einmal mehr Katakomben zur Verfügung. Nur noch Schreckenskammern, worin sie dem Gespött des Pöbels preisgegeben werden soll; ein Konzentrationslager mit Publikumsbesuch. Das wird toll und immer toller.«³

Diese düster-makabren Worte schrieb der 1933 über die Schweiz, Wien, Paris und Prag in die USA emigrierte jüdische Philosoph Ernst Bloch nach der Eröffnung der Münchner Ausstellungen ›Große Deutsche Kunstausstellung‹ und ›Entartete Kunst‹ im Sommer 1937. Beide Ausstellungen markierten den spektakulären, medienwirksam inszenierten Höhepunkt nationalsozialistischer Kunstpolitik.⁴

»Hier steht ein System am Pranger.«⁵

Die Vorläufer der Ausstellung ›Entartete Kunst‹

Der systematische und institutionalisierte Angriff auf die moderne Kunst setzte bereits wenige Wochen nach der Machtergreifung mit Vehemenz ein.⁶ Das am 7. April 1933 verabschiedete ›Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums‹ schuf die gesetzliche Grundlage für die Entlassung unliebsamer Hochschullehrer und Museumsbeamten aus ›rassischen‹ bzw. politischen Gründen. Schon zuvor waren führende Persönlichkeiten des deutschen Kunst- und Geisteslebens aus ihren Ämtern – und zum Teil aus dem Land – vertrieben und durch Gesinnungsgenossen der NSDAP ersetzt worden.

Hauptsächlich auf Betreiben der neuen Museumsleiter, die von lokalen völkisch-nationalistischen Kreisen (zum Beispiel Ortsgruppen des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹) unterstützt wurden, kam es an verschiedenen Orten zur Organisation von Sonderausstellungen. In ihnen wurde der jeweils vorhandene Sammlungsbestand an moderner Kunst gleich welcher Stilrichtung in diffamierender Weise zur Schau gestellt und angeprangert. Im Hinblick auf ihre politische Funktion, ideologische Stoßrichtung und propagandistische ›Inszenierung‹ nahmen diese Vorläufer die Schau ›Entartete Kunst‹ des Jahres 1937 vorweg.

Die nachfolgende Liste 1 vermittelt einen schematischen Überblick über die häufig ganz allgemein ›Schreckenskammern der Kunst‹ oder ›Schandausstellungen‹ genannten Vorläufer.⁷ Ein Blick auf die Titel der Ausstellungen (etwa ›Kulturbolschewistische Bilder‹ in Mannheim, ›Regierungskunst 1918–1933‹ in Karlsruhe, ›Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung‹ in Stuttgart) offenbart deren politischen Charakter und übergeordneten ideologischen Zweck. Die Kunstwerke wurden nicht um ihrer selbst willen verunglimpft, sondern »als ›Dokumente der Verfallszeit‹ zur pauschalen öffentlichen Aburteilung der Kulturpolitik des ›Weimarer Systems‹ mißbraucht.«⁸ Die auf diese Weise stellvertretend an der Kunst vollzogene Abrechnung mit der Weimarer Republik und ihres demokratischen ›Systems‹ sollte zur Legitimierung und innenpolitischen Stabilisierung der NS-Herrschaft beitragen. Propagandistisch in höchst wirksamer Weise unterstützt wurde diese Absicht durch die Brandmarkung der Kunst als ›jüdisch-bolschewistisch‹. Mit diesem Schlagwort wurden gezielt schon vorhandene Vorbehalte gegen die Moderne mobilisiert und gleichzeitig antisemitische und antikommunistische Ressentiments geschürt. Die Angriffe richteten sich gleichermaßen gegen die Künstler, die Händler und die Ankaufspolitik der öffentlichen Sammlungen. Häufig standen die Erwerbungen der abgesetzten progressiven Museumsleiter im Mittelpunkt der ›Schreckenskammern‹.

Die programmatisch wie methodisch ähnlich konzipierten, aber nicht zentral gesteuerten, sondern organisatorisch wie personell voneinander unabhängigen ›Schandausstellungen‹ differierten in ihrer jeweils von den am Ort verfügbaren Sammlungsbeständen bestimmten Ausrichtung: So lag der Schwerpunkt in Karlsruhe auf dem deutschen Impressionismus, in Chemnitz auf dem Expressionismus und in Stuttgart auf dem gesellschafts- und sozialkritischen Realismus der 20er Jahre. Von diesen regionalen Akzentsetzungen abgesehen, reichte »die Skala der öffentlich Angegriffenen... von den Impressionisten bis zur Neuen Sachlichkeit, von Max Liebermann bis zu Otto Dix, George Grosz und Paul Klee.«⁹ Die ›Schreckenskammern‹, nach deren Ablauf die Werke in der Regel in die Depots verbannt wurden¹⁰, waren häufig auch Auftakt zu einer durchgreifenden ›Säuberung‹ und Neuhängung der Sammlungsbestände.

Es ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, daß die Organisatoren der Vorläuferausstellungen bereits wesentliche Merkmale jener dynamischen Ausstellungs-dramaturgie entwickelten, die zwischen 1937 und 1941 bei der Wanderschau ›Entartete Kunst‹ eingesetzt wurde. Der »Schau- und Sensationslust eines breiten Publikums«¹¹ wurde durch die Schaffung einer Aura des Verbotenen Rechnung getragen. Jugendlichen war der Besuch in der Regel verboten, etwa in Karlsruhe wegen der Einrichtung



60 Ausstellungsraum in der Kunsthalle Mannheim während der Diffamierungsausstellung ›Kulturbolschewistische Bilder‹, 1933; identifizierbare Werke von Beckmann und Delaunay (siehe 7 mit einem anderen Blick auf diesen Ausstellungsraum)

eines ›erotischen Kabinetts‹ mit ›obszönen‹ Zeichnungen. In Bielefeld wurde die aus Stuttgart übernommene Femeschau ausdrücklich als ›Schulungsausstellung‹ durchgeführt und der Besuch nur Lehrern, Ärzten, Geistlichen, Richtern und NSDAP-Funktionären erlaubt.¹² Die ›Schreckenskammer‹ in Halle an der Saale durfte nur nach Entrichtung einer Sondergebühr und Eintrag in ein Besucherbuch besichtigt werden (s. Liste 1). Ein weiteres signifikantes Merkmal war der stets repetierte plebiszitäre Appell an das ›gesunde Volksempfinden‹: »Die Bevölkerung hat hier Gelegenheit, selbst ein Urteil zu fällen.«¹³ Die den Besuchern dadurch suggerierte Partizipation und Entscheidungsfreiheit war in Wahrheit weder vorhanden (das zu fällende Urteil nämlich bereits programmiert und durch den Kontext wie die Inszenierung vorbestimmt) noch erwünscht.¹⁴

Ein Charakteristikum war auch das ›antithetische Ausstellungsprinzip‹: In äußerst plakativer Manier wurden der geächteten Kunst Beispiele der als vorbildlich deklarierten Kunst gegenübergestellt. Dies geschah in der Mannheimer Ausstellung durch die Einrichtung eines ›Musterkabinetts‹. Als dieselbe Schau anschließend in München präsentiert wurde, kombinierte man sie mit Werken von Edmund Steppes, einem konventionellen, in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehenden Landschaftsmaler, der ab 1937 regelmäßig in der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ vertreten war.¹⁵

Ein mehrfach in Rezensionen der Vorläuferausstellungen angewandter Vergleich rückte die Künstler in die Nähe psychisch Kranker. Die Visualisierung dieser infamen Diskriminierung durch eine Gegenüberstellung von Werken moderner Künstler mit solchen Geisteskranker läßt sich erstmals 1933 für die Erlanger Station der erstmals in Mannheim gezeigten Schau nachweisen.¹⁶ Als Ergebnis dieses ›Vergleichs‹ sollte der Betrachter die Schöpfungen der Künstler und der Geisteskranken als ›ähnlich‹ ansehen und dadurch zu dem – irrigen – Schluß geführt werden, daß auch die Künstler ›krank‹ (›zerrüttet, zersetzt‹) seien.¹⁷ Absichtsvoll wurde damit der Diskriminierung beider Gruppen Vorschub geleistet, im Grunde bereits die blutige Verfolgung der Künstler und die › Vernichtung unwerten Lebens‹ vorbereitet.

Im Präsentationskonzept der Femeausstellungen spielte die Nennung sowohl der für die Kunstwerke aufgewendeten Kaufsummen als auch der Käufer (Museumsleiter) und Verkäufer (Kunsthändler) eine herausragende Rolle. Dieses Verfahren hatte vielschichtige Implikationen: Da durch die Inflation bedingte hohe Ankaufsspreise bewußt nicht in Reichsmark (die 1924 eingeführte Währung des Deutschen Reiches) umgerechnet wurden, mußten die Preise astronomisch hoch erscheinen. Das beinhaltete zum einen den Vorwurf der gewissenlosen Verschwendung oder gar Veruntreuung von Steuergeldern in Zeiten wirtschaftlicher und sozialer Not, der sich gegen die ehemaligen Museumsdirektoren als Repräsentanten eines ›überwundenen liberalistischen Zeitalters‹, letztlich also gegen die Weimarer Republik, richtete; zum anderen durch die Behauptung, die – pauschal als Juden bezeichneten – Händler hätten die Museumsleute in betrügerischer Absicht getäuscht, um sich auf Kosten des ›deutschen Steuerzahlers‹ zu bereichern, eine dezidiert antisemitische Komponente.

Die Stereotypen und das Vokabular zur Diskreditierung der Moderne wurden nicht von den Nationalsozialisten erfunden (noch hörte ihr Gebrauch nach 1945 auf¹⁸). Sie wurden vielmehr seit der Jahrhundertwende und dem Streit um den französischen Impressionismus in den Kontroversen um die Avantgarde von bürgerlich-konservativen Kreisen und völkisch-radikalen Autoren entwickelt. Im polemisch-irrationalen Topos der ›jüdisch-bolschewistischen Kunst‹, im NS-Jargon geradezu als Synonym für ›entartete Kunst‹ verwendet, kristallisierte sich die nationalsozialistische Ideologie, die überall Wirkungsbereiche des ›internationalen Judentums‹ entdeckte. »Jüdisch waren die Revolution von 1918 und die ganze Republik, jüdisch der Marxismus und die sowjetische ›Blutdiktatur‹ und natürlich das internationale Börsenkapital, ›Söldnertruppe des Judentums‹ waren die politischen Parteien der Linken, jüdisch schließlich Demokratie, Parlament, Majorität und Völkerbund.«¹⁹ Der inflationäre Gebrauch sprachlicher Stereotypen wie ›jüdisch-bolschewistische Kunst‹ führte zu deren lexikalischer Erstarrung.²⁰ Darüber hinaus fällt das aus der Biologie, insbesondere der Parasitologie, entlehnte, häufig

kontradiktorisch verwendete Vokabular auf, etwa ›gesunde‹ und ›kranke‹ Kunst (vgl. hierzu den Aufsatz von George L. Mosse in diesem Buch).

Diese nur summarisch skizzierten Elemente der Ausstellungspräsentationen fanden nicht allorts gleichermaßen Anwendung, auch können hier nicht sämtliche, oft lokalspezifische Inszenierungen berücksichtigt werden. Beispielsweise zeichnete sich die Mannheimer Vorläuferschau (Abb. 7, 60) dadurch aus, daß die Bilder ohne Rahmen gleichsam ›nackt‹ an den Pranger gestellt und ›in rücksichtslosem Durcheinander dicht aufeinandergehängt‹²¹ wurden.

Als konkretes namensstiftendes Vorbild und eigentlicher Vorläufer der Münchner Wanderausstellung ›Entartete Kunst‹ ist weder die Karlsruher noch die Mannheimer, sondern vielmehr die Dresdner Schau von 1933 anzusehen.²² Diese im September 1933 im Lichthof des Neuen Rathauses unter dem Titel ›Entartete Kunst‹²³ eröffnete Ausstellung wurde zwischen 1934 und 1936 in mindestens acht deutschen Städten gezeigt. Im Mittelpunkt des von Richard Müller, dem Rektor der Kunstakademie, initiierten Unternehmens standen Werke aus dem Dresdener Stadtmuseum: vor allem der expressionistischen Künstlergemeinschaft ›Brücke‹, der ›Dresdner Sezession Gruppe 1919‹ und der ›Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO)‹. Offenbar als Kontrastveranstaltung zur ›Sächsischen Kunstausstellung 1935‹ wurde die ›Entartete Kunst‹ im August 1935 erneut in Dresden präsentiert. Zu den prominenten Besuchern gehörten Hermann Göring, Joseph Goebbels und Adolf Hitler (Abb. 61). Hitler erklärte, »diese einzig dastehende Schau... mußte in recht vielen deutschen Städten gezeigt werden.«²⁴ Nachdem ein Teil der Dresdner Exponate bereits 1934 in Hagen in Westfalen ausgestellt worden war, setzte 1935 eine von Dresden aus koordinierte Tournee ein. Erste Etappe war Nürnberg, wo die Ausstellung im Rahmen des Parteitages der NSDAP gezeigt wurde. Als die Leihgaben am 24. September 1935 wieder in Dresden eintrafen, lagen im dortigen Kulturamt bereits mehrere Anfragen von Stadtverwaltungen vor. Die letzte Entscheidung über den Verleih der Femeschau behielt sich Oberbürgermeister Ernst Zörner persönlich vor. In einem Begleitschreiben umriß er ihre Ziele: Sie solle zeigen, »in welchen Sumpf von Gemeinheit, Unfähigkeit und krankhafter Entartung die vordem so hohe, reine und edle deutsche Kunst in 15 Jahren bolschewistisch-jüdischer Geistesherrschaft herabgesunken war.«²⁵

Bis September 1936 wanderte die Dresdner Sammlung über Hagen und Nürnberg nach Dortmund (Abb. 84)²⁶, Regensburg, München (Abb. 62–63, 85), Ingolstadt und Darmstadt bis nach Frankfurt am Main. Zu einer geplanten Weiterreise nach Karlsruhe²⁷ kam es aus bislang unbekanntem Gründen nicht. Zwischenzeitlich hatten auch die Städte Kaiserslautern und Castrop-Rauxel ihr lebhaftes Interesse an der Ausstellung geäußert, dann aber offensichtlich aus Kostengründen davon Abstand genommen.²⁸ Im Juli 1937 wurde sie als Ganzes in die gleichnamige Münchner Schau integriert.



61 Seite aus einem Artikel über die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ (1933–36), erschienen in der Kölnischen Illustrierten Zeitung am 17. August 1935; oben: Der Dresdner Bürgermeister Ernst Zörner (links) und Hermann Göring begutachten Volls ›Schwangere Frau‹; unten: Adolf Hitler besucht die Ausstellung; rechts Werke von Heckel und Grundig

Auf welche Resonanz stießen die Vorläuferausstellungen? Wie läßt sich ihre Position in der Entwicklung der nationalsozialistischen Kunstpolitik bestimmen? Man wird mit guten Gründen annehmen dürfen, daß die Mehrheit der zahlreichen Besucher²⁹ dem Tenor der Ausstellungen nahezu uneingeschränkt zustimmte. Für die Rezeption ist aber nicht nur die Konditionierung der Betrachter durch die Ausstellungsregie entscheidend, sondern auch ihre Prädisposition. Es gilt daher zu fragen, welchen Kenntnisstand und welche Erwartungshaltung der durchschnittliche Besucher mitbrachte. Vor allem bei einem größtenteils uninformatierten, mit den ausgestellten Kunstwerken nicht aus anderen Zusammenhängen vertrauten und durch Ressentiments gegen die Moderne vorbelasteten Publikum konnten die oben skizzierten Propagandamethoden wirksam werden. Die Inszenierungen der Ausstellungen definieren die Zielgruppen, auf die sie ausgerichtet waren.

Trotz der sich systematisch vollziehenden ›Gleichschaltung‹ der Presse und der allgemeinen begeisterten Zustimmung der völkisch-nationalsozialistischen Autoren konnten sich gelegentlich auch kritische Stimmen artikulieren. So kritisierte ein Rezensent der Mannheimer Ausstellung explizit Werkauswahl und Präsentationsweise und kam zu dem Schluß, daß man der Schau »in vielen Punkten gar nicht zustimmen« könne.³⁰ Museumsinterne Auseinandersetzungen um die ›Schandausstellungen‹ belegen, daß sie keineswegs immer vorbehaltlos gutgeheißen wurden.³¹ Mutige Proteste von Besuchern, die sich positiv über die angefeindete Kunst äußerten, sollen bisweilen zu Skandalen und sogar zu polizeilichen Festnahmen geführt haben.³² »Tief erschüttert« und »mit der dringenden Bitte, hier Einhalt zu gebieten«, wandte sich Oskar Schlemmer am 25. April 1933 an Goebbels, um gegen die ›Schreckenskammern der Kunst‹ zu protestieren.³³ Am 12. Mai 1933 bezog der Kunstkritiker Bruno E. Werner in einem Artikel der Deutschen Allgemeinen Zeitung unter der Überschrift ›Der Aufstieg der Kunst‹ gegen die Entlassung progressiver Museumsleiter, die Schließung moderner Abteilungen in Museen und des Berliner Bauhauses sowie gegen die ›Schreckenskammern‹ Stellung und sah in der neuen Kunst eine »Wegbereiterin der nationalen Revolution«.³⁴ Auch auf der öffentlichen, vielbeachteten Kundgebung ›Jugend kämpft für deutsche Kunst‹ des ›Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes‹ am 29. Juni 1933 in der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin wurde die pauschale Verdammung der Moderne scharf verurteilt. Die Redner apostrophierten Heckel, Nolde, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Barlach, Kolbe und Lehbruck als »die Vorläufer der Kunst, die der Nationalsozialismus in ihrem Geiste fortsetzen wolle« und verurteilten die »Schandausstellungen« als »Werk organisierter Dilettantenklüngel«.³⁵ Der Studentenbund, Sammelbecken der Gegner der völkisch-nationalsozialistischen Kunstpolitik, gehörte zu der kunstpolitischen Opposition, die für die Anerkennung des Expressionismus als ›nordischer‹ Kunst kämpfte.³⁶ Der Streit um den Expressionismus spiegelte auch die Meinungsverschiedenheiten innerhalb der NS-Führungsspitze um den zukünftigen kulturpolitischen Kurs, vor allem zwischen Propagandaminister Goebbels und dem völkischen ›Kampfbund‹-Gründer Alfred Rosenberg. Trotz der radikalen Absage Hitlers an alle Liberalisierungstendenzen gegenüber der modernen Kunst auf den Parteitag der NSDAP 1933 und 1934 setzte sich dieser Konflikt latent bis 1936 bzw. 1937 fort. Er ermöglichte es den in ›Schreckenskammern‹ angeprangerten Künstlern, weiterhin Aufträge zu erhalten und in Kunstvereinen und privaten Galerien auszustellen. Erst mit dem Jahr 1937 kam das endgültige Aus für die künstlerische Avantgarde in Deutschland.



62–63 Zwei Ansichten der Münchner Fassung der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ (1933–36), Alte Polizeidirektion, März 1936; oben: Volls ›Schwangere Frau‹; unten: Dix' ›Kriegskrüppel‹ und Eugen Hoffmanns ›Weiblicher Akt‹

Das Bestechende am Nationalsozialismus ... war das Versprechen der absoluten Autorität; hier war Klarheit, Unzweideutigkeit.

Fritz Stern, 1984³⁷

Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, München 1937

Der am 19. Juli 1937 in den Arkaden des Münchner Hofgartens (Abb. 64) eröffneten Ausstellung ›Entartete Kunst‹, der eine erste landesweite Beschlagnahmeaktion in allen wichtigen Museen vorausgegangen war, kommt in verschiedener Hinsicht zentrale Bedeutung zu: Zum einen beendete sie den Prozeß der institutionellen ›Gleichschaltung‹ des öffentlichen Kunstlebens, der mit der Errichtung des ›Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda‹ am 11. März 1933 und der ›Reichskulturkammer‹ (Abb. 2) am 15. November 1933 begonnen hatte. Zum anderen war sie als definitiver Vernichtungsschlag gegen die Moderne geplant und sollte in ihrer programmatischen Gegenüberstellung mit der am 18. Juli 1937 im ›Haus der Deutschen Kunst‹ eröffneten ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ Klarheit über die zukünftige Entwicklung der Kunst und der Kunstpolitik verschaffen. Gleichzeitig lieferte sie das Fanal zu dem in Hitlers Rede zur Eröffnung des ›Hauses der Deutschen Kunst‹³⁸ prophezeiten »unerbittlichen Säuberungskrieg«, dem in einer zweiten, ab August 1937 stattfindenden Beschlagnahme Tausende von Kunstwerken zum Opfer fielen. Im Unterschied zu den Vorläuferausstellungen, bei denen es sich hinsichtlich der Provenienz der Exponate und der erzielten Wirkung (mit Ausnahme der Dresdner) um regional begrenzte, unkoordinierte und provinzielle³⁹ Einzelaktionen gehandelt hatte, war die Ausstellung von 1937 ein staatlich angeordnetes und zentral vorbereitetes Unternehmen.

In neun schmalen Räumen (Abb. 65, 66) der ehemaligen Gipsabgußsammlung des Archäologischen Instituts der Universität München, zeigte man circa 600 Gemälde, Plastiken, Graphiken, Photographien und Bücher aus 32 Sammlungen. Das stilistische Spektrum der vertretenen rund 120 Künstler reichte vom deutschen Impressionismus bis zu Dada, vom Expressionismus über Konstruktivismus, Bauhaus und Neuer Sachlichkeit bis hin zu verschiedenen Spielarten der Abstraktion. Dabei richtete sich die Denunziation besonders gegen den Expressionismus, speziell gegen die Künstler der ›Brücke‹. Gegliedert war die Femeschau im Ansatz nach thematischen Gesichtspunkten – etwa religiöse Sujets, Darstellungen von Frauen, Bauern- oder Landschaftsbilder –, was allerdings nicht konsequent durchgeführt wurde.

Die Ausstellung, deren Gestaltung maßgeblich auf Adolf Ziegler (Abb. 39), Wolfgang Willrich und Walter Hansen zurückging⁴⁰, war durch ein spezifisches Präsentationskonzept (Abb. 15–16, 66) charakterisiert. Der Zeit- und Augenzeuge Paul Ortwin Rave, Kurator an der Nationalgalerie Berlin seit 1934 und nach dem Krieg Verfasser einer nach wie vor wichtigen Schrift ›Kunst diktatur im Dritten Reich‹, schildert seine Eindrücke:

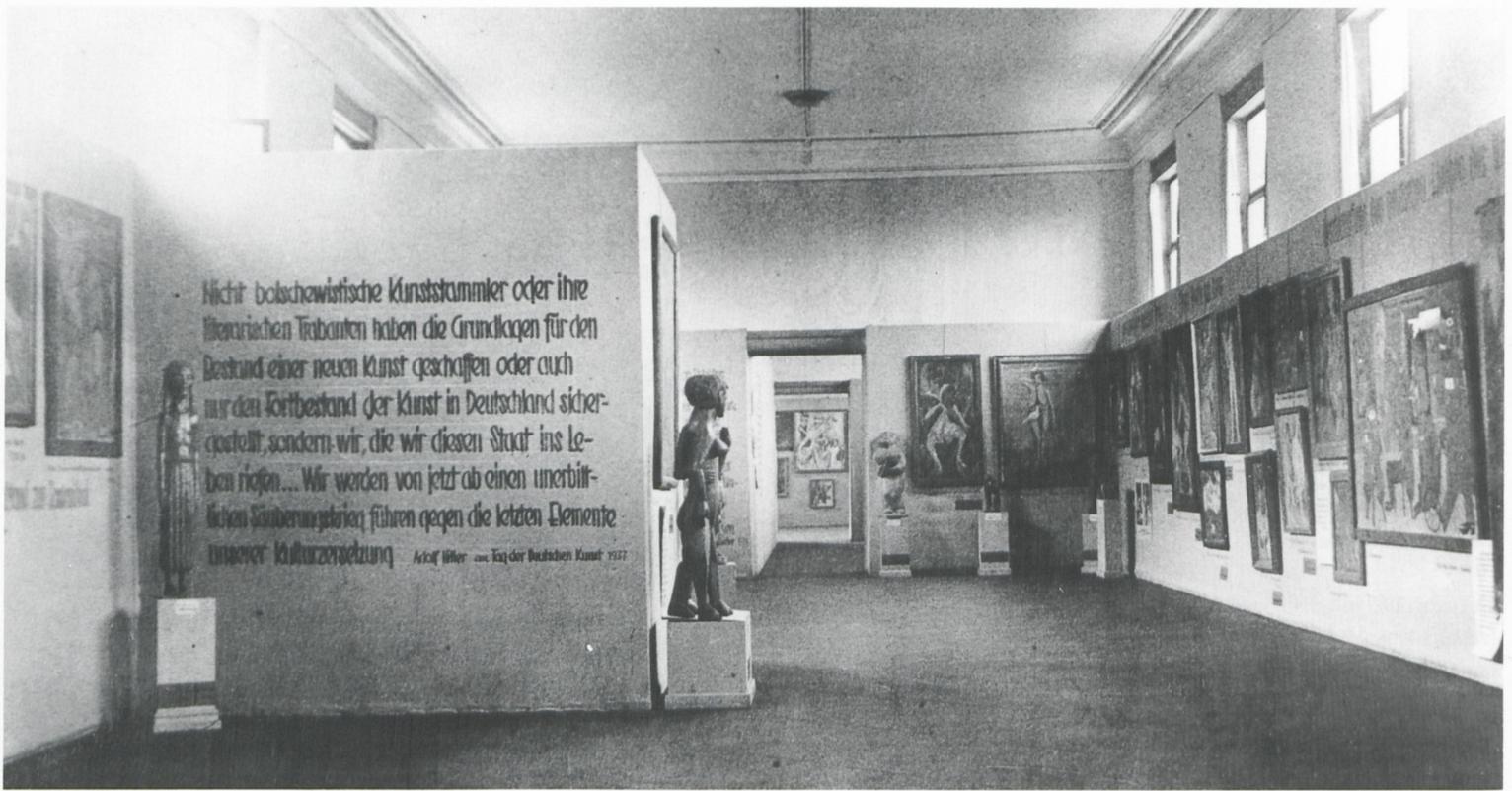


64 Eingang zur Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Archäologisches Institut, München, 1937



65 Raum G2 in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, München 1937

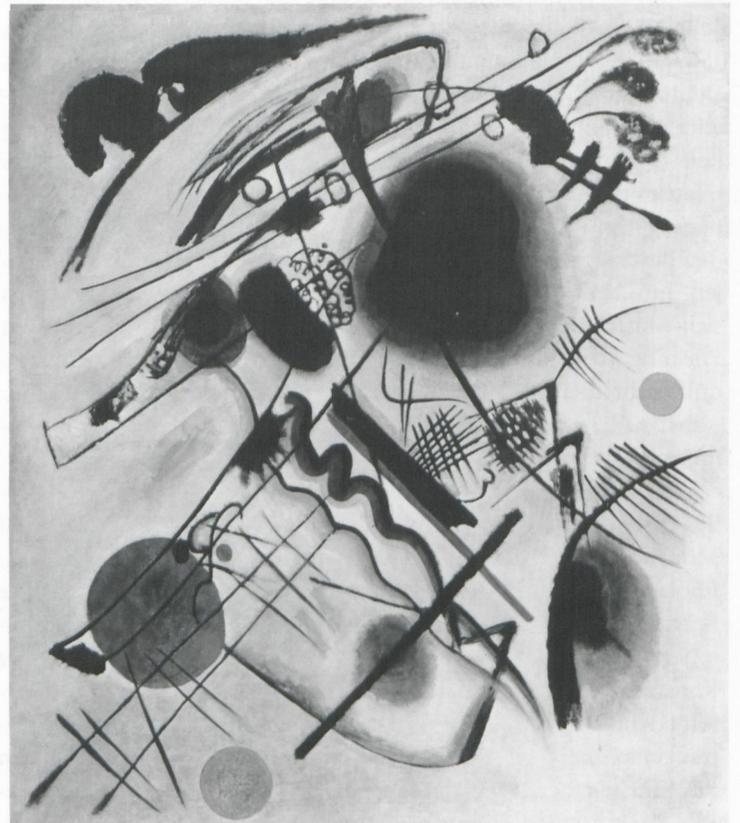
»In den verhältnismäßig schmalen Räumen sind an den Wänden entlang Scherwände mit Rupfenbespannung errichtet, auf denen die Bilder hängen, die Beschriftungen sind auf die Rupfenbespannung geschrieben. Die Bilder hängen eng nebeneinander. Die unmittelbar darüber befindlichen Fenster und die Begrenztheit der Räume behindern die Betrachtung. ...Der propagandistische Zweck der Ausstellung schien am ehesten durch die zahlreichen Beschriftungen gefördert zu werden. Die einzelnen Säle oder Wandteile trugen großgeschriebene Leitsätze, einzelnen Kunstwerken



66 Raum 3 in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, München 1937



67 Detail der Dada-Wand in Raum 3; Werke von Haizmann, Hausmann, Klee und Schwitters



68 Wassily Kandinsky, ›Der schwarze Fleck‹, 1921; Öl auf Leinwand, 138×120 cm; Kunsthaus Zürich

waren manchmal noch besondere Schriftsätze beigefügt. So lautete der Leitsatz im ersten Raum: ›Unter der Herrschaft des Zentrums freche Verhöhnung des Gotterlebens. . . . War, wie in den meisten Fällen, die Ankaufsumme vermerkt, so klebte ein großer roter Zettel dabei des Inhalts: ›Bezahlt von den Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes.«⁴¹

Ebenfalls direkt auf die Wand gemalte bzw. auf Schrifttafeln oder Zettel geschriebene Kommentare von Künstlern, Kunstkritikern und Museumsdirektoren, welche so in die Diffamierung mit einbezogen wurden, sowie Zitate von Hitler, Goebbels und Rosenberg ergänzten das optische Erscheinungsbild. Die massive Einbeziehung von Texten stellte ein Novum in den Inszenierungspraktiken der Femeausstellungen dar. Weiterhin sind die aus Willrichs Pamphlet ›Säuberung des Kunsttempels‹ entnommenen Wandbeschriftungen ein signifikantes Kennzeichen der Münchner Schau und ein wichtiges Unterscheidungskriterium für ihre weiteren Etappen.

Durch diesen Kontext wurde absichtsvoll ein Eindruck von Chaos erweckt und ein Assoziationsraum mit stark suggestiver Wirkung geschaffen, der das einzelne Kunstwerk nivellieren und die Entfaltung seiner Aura sowie eine isolierte Wahrnehmung verhindern sollte. Die so erzielten psychologischen Effekte wurden politisch funktionalisiert:

›Texte und Bilder, neben- und durcheinander eingesetzt, sollen emotionell bewegen, Abstoßung und Empörung auslösen, und diese Gefühle sollen schließlich, ebenso wie die in den Texten gefällten Urteile, Befriedigung über das Ende dieser Kunst, schließlich Einvernahme für den ›revolutionären‹ Neuanfang und (die) politische Nachfolge bewirken.«⁴²

Ziel und Methode des Präsentationskonzeptes der Ausstellung lassen sich exemplarisch an der am aufwendigsten gestalteten Wand, der sog. ›Dada-Wand‹ im dritten Raum des Obergeschosses (Abb. 14, 67), verdeutlichen. Als Hintergrund wurde die abstrakte Komposition ›Der schwarze Fleck‹ von Kandinsky aus dem Jahr 1921 (Abb. 68)⁴³ in ungelenker Weise auf der Wand nachgemalt. Dabei diente wahrscheinlich die Abbildung in Will Grohmanns Monographie über Kandinsky⁴⁴ als Vorlage, die mit anderen Bänden aus der Reihe ›Junge Kunst‹ im Erdgeschoß ausgestellt war (NS-Inventar 16467). Der im oberen Bereich der Wand aufgezeichnete Ausspruch von Grosz, ›Nehmen Sie DADA ernst – es lohnt sich‹, war einem Schriftplakat aus der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ (Berlin, Juli 1920) entnommen.⁴⁵ An der Wand hingen zwei Werke von Schwitters (›Merzbild‹, ›Ringbild‹), die ›Sumpflöcher‹ (Abb. 273) von Klee, zwei Titelblätter der Zeitschrift ›Der Dada‹ (Abb. 224–225) aus dem Berliner Malik-Verlag sowie ein Zettel mit zwei Zitaten von bzw. über Schwitters.⁴⁶ Trotz der oberflächlichen Parallelen zu dadaistischen Gestaltungsprinzipien (Collage) hat die Dada-Wand (und das gilt für das gesamte Erscheinungsbild der Schau) genausowenig mit dem Dadaismus zu tun wie Kandinsky oder Klee. Vielmehr tritt an die Stelle des für das dadaistische Kunstwerk konstitutiven Moments der Verunsicherung die gezielte Festigung der ablehnenden Haltung des Besu-

chers als wichtigste Intention der Ausstellungs-dramaturgie.⁴⁷ Dabei ist es für den Effekt unerheblich und im übrigen auch nicht mehr rekonstruierbar, ob die kunsthistorisch äußerst fragwürdige Verbindung von Kandinsky und Klee mit dem Dadaismus aus absichtlicher Verfälschung, Unkenntnis oder bloßer Nachlässigkeit resultierte. Der Dadaismus diente als ein Paradigma für ›entartete Kunst‹, eine differenzierte Sichtweise lag sicher nicht im Verwertungsinteresse der für die Ausstellung Verantwortlichen.

Begreift man die Präsentation und die Inszenierung der Femeschau als ein semiotisches System, in dem die Kombination von Bild und Schrift eine herausragende Rolle spielt, so sind auch die Reaktionen der Besucher als Bestandteile dieses Systems zu analysieren: ›Es genügt nicht, was da zu sehen ist, die ganze Art, wie die Besucher reagieren, gehört dazu. Blick und Objekt sind eine einzige Aktion. Veranstalter und Betrachter sind in einem Maße einig, wie es den Kunstaustellungen völlig abgeht.«⁴⁸ Dieser Konsens wurde zum einen durch die oben skizzierte Konditionierung der Besucher in den Ausstellungsräumen erreicht (wozu nach Alois J. Schardt auch der Einsatz von Schauspielern gehörte, die empörte und wild gestikulierende Betrachter mimten⁴⁹), zum anderen durch ihre Prädisposition determiniert: ›Wann immer man die Ausstellung betrat, war viel Entrüstung zu hören. . . . Wirklich, sie war ehrlich. Denn zumeist waren sie (die Besucher – d.V.) gekommen mit dem Willen und dem Bewußtsein, daß sie entrüstet sein würden.«⁵⁰

Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ wurde in München programmatisch als Parallelveranstaltung zur ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ (Abb. 11, 26) veranstaltet, die in den weiträumigen lichtdurchfluteten Hallen des ›Hauses der Deutschen Kunst‹ untergebracht war. Sie zeichnete sich durch eine betont großzügige und übersichtliche Hängung aus. Hier wurde weihevoll zelebriert, was die Nationalsozialisten als ›deutsche Kunst‹ an die Stelle der ›entarteten Kunst‹ zu setzen beabsichtigten. Die pointierte Gegenüberstellung, die bei der im folgenden Abschnitt zu untersuchenden Wanderung der Femeschau durch deutsche und österreichische Städte fehlte, macht die tieferliegende Absicht und Funktion der beiden Ausstellungen deutlich.

Gewiß: Der ›Angriff auf moderne Kunst (war) vor allem ein Hilfsmittel zu weiterreichenden, nicht mehr kunstpolitischen Zwecken‹, ein Mittel nämlich ›zur Konstruktion von rassistischen und antikommunistischen Feindbildern, die das NS-Regime zur Verfolgung von Minderheiten, zur Unterstützung seines Eingreifens in Spanien und zur Vorbereitung seines Ostfeldzugs benötigte.«⁵¹ Doch ging es ohne Zweifel ebenso um die Eliminierung der geistigen Dimensionen der Moderne. ›Denn die Moderne hat ja nicht nur Formen der Kunst radikal und umstürzlerisch neu definiert, sondern auch einen neuen, freiheitlichen Weltentwurf vorgelegt, der das Individuum als Maßstab und Orientierung der Erfahrung der Wirklichkeit einsetzte.«⁵² Es ist vor allem dieser extreme, sich in geistiger und künstlerischer Unabhängigkeit äußernde Subjektivismus, der mit dem Fundament nationalsozialistischer Herrschaft – der ›gleichgeschalteten Blockgemeinschaft‹ – unver-

einbar war und deshalb bekämpft werden mußte. Die von der Avantgarde visualisierten, in ihrer Vielfalt und Radikalität irritierenden Weltentwürfe und Menschenbilder verwertete die faschistische Propaganda als Ausdruck eines ›Chaos‹ und Produkt des ›jüdisch-bolschewistischen Zersetzungswillens‹. Diesen in allen Lebensbereichen siegreich zu bekämpfen hieß auch, als sichtbares Zeichen der neuen ›Ordnung‹ eine Kunst zu schaffen, die ihre ›Klarheit‹, d.h. Eindeutigkeit, ›wiederfinden‹ sollte. Unter dem verlogenen Deckmantel der ›Volkstümlichkeit‹ sollte das kontra-moderne Menschenbild restituiert werden.

Die Stationen der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ 1938–1941

Noch während der Laufzeit der Femeschau in München, am 23. November 1937 um 15.15 Uhr, schickte die Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin das folgende Telegramm an alle Gaupropagandaleitungen:

»Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ ... wird von der Reichspropagandaleitung der NSDAP übernommen, weiter ausgebaut und durch die größten Städte des Reiches mit jeweils einer durchschnittlichen Laufzeit von vier Wochen geschickt. Die Voraussetzung für die Zuteilung der Ausstellung ist ein auch durch die Bereitschaft zu finanzieller Unterstützung praktisch erwiesenes Interesse der einzelnen Städte und der sonst hierfür in Frage kommenden Stellen. Die Gaupropagandaleiter werden angewiesen, sofort zu ermitteln, in welchen Städten günstige Voraussetzungen zur Unterbringung der Ausstellung gegeben sind. Termine können von der Reichspropagandaleitung, beginnend mit dem 1. Februar 1938, ... vergeben werden.«⁵³

Die Resonanz muß überwältigend gewesen sein: Angeblich bewarben sich bis März 1939 nicht weniger als 65 Städte!⁵⁴

Höchstwahrscheinlich ging die Initiative, die ›Entartete Kunst‹ als Wanderausstellung durch das Reich zu schicken, auf Goebbels zurück, der sich in seinen Tagebüchern des öfteren enthusiastisch über den »großen Erfolg« der Schau äußerte. Am 24. Juli 1937, fünf Tage nach ihrer Eröffnung, notierte er: »Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ ist ein Riesenerfolg und ein schwerer Schlag. ... Wird im Herbst auch nach Berlin kommen. ... So muß man es machen. Durch große Aktionen das Interesse des Volkes wachrufen.«⁵⁵

Mit der Durchführung und organisatorischen Abwicklung beauftragte man das ›Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda‹ in Berlin, ein unter der Aufsicht des Goebbels-Ministeriums arbeitendes, auf Propagandaausstellungen und Messen spezialisiertes Unternehmen.⁵⁶ Als Ausstellungsleiter wurde der 24jährige österreichische Student und SA-Mann Hartmut Pistauer (Abb. 17, 70, 72) eingesetzt, der sich bereits beim Aufbau der Münchner Ausstellung hervorgetan hatte.⁵⁷ Nach der Präsentation der Schau in Salzburg gab Pistauer sein Amt ab, um die Leitung der örtlichen Niederlassung des ›Instituts für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda‹ zu übernehmen. Sein Nachfolger wurde ein nicht näher bekannter Dr. Ludwig Wang.

Von Februar 1938 bis April 1941 wanderte die Ausstellung über Berlin (26. Februar–8. Mai 1938) nach Leipzig (13. Mai–6. Juni), Düsseldorf (18. Juni–7. August), Salzburg (4. September–2. Oktober), Hamburg (11. November–30. Dezember), Stettin (heute Szczecin; 11. Januar–5. Februar 1939), Weimar (23. März–24. April), Wien (6. Mai–18. Juni), Frankfurt am Main (30. Juni–30. Juli), Chemnitz (11. August–26. August), Waldenburg/Schlesien (heute Walbrzych; 18. Januar–2. Februar 1941) bis nach Halle/Saale (5.–20. April [vgl. Liste 2]). Neun dieser 12 Städte waren ›Gauhauptstädte‹, was offenbar ein wesentliches Kriterium für ihre Auswahl war. Für die einzelnen Etappen zeichnete die jeweilige Gauleitung der NSDAP als Veranstalter. Auch die lokale Propaganda, die Eröffnungsfeierlichkeiten, der Kartenvorverkauf⁵⁸, die Organisation von Sonderzügen etc. lagen in den Händen der Partei. Warum zwischen den einzelnen Stationen teilweise mehrere Wochen oder sogar Monate lagen, ist nicht bekannt. Vermutlich waren organisatorische Gründe dafür verantwortlich.

Die Ausstellung wurde in ganz unterschiedlichen Örtlichkeiten gezeigt. Mitunter wählte man Gebäude der ›Volksbildung‹ oder der Partei, in der Mehrzahl aber Museen und Kunstaustellungsgebäude – ein paradoxer Sachverhalt, da der verfemten Kunst jeder Kunstwert abgesprochen wurde, sie auch praktisch nicht versichert war.⁵⁹

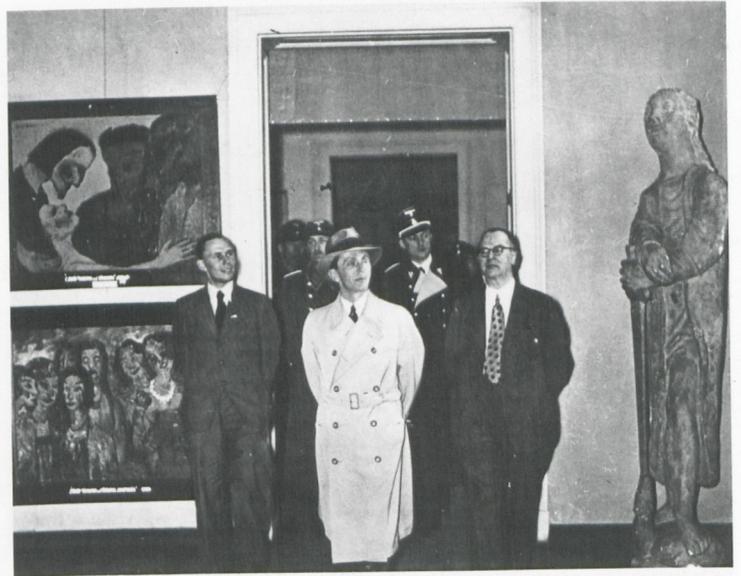
Im November 1941 erfolgte die Rückgabe der Femeschau an das Propagandaministerium.⁶⁰ Den veröffentlichten Zahlen zufolge war sie insgesamt von über 3,2 Millionen Menschen besichtigt worden.

Nach dem spektakulären und in der deutschen wie internationalen Presse vielbeachteten Auftakt der Ausstellung im Sommer 1937 in München ließ das Interesse der Öffentlichkeit spürbar nach. Während von der Berliner Etappe noch überregionale Tageszeitungen berichteten, nahmen diese von den weiteren Stationen nur noch selten Notiz. Die Berichterstattung beschränkte sich nunmehr auf die lokalen Blätter. In der Regel wurde die im Beisein der Parteiprominenz feierlich begangene Eröffnung ausführlich geschildert, häufig ganzseitig, mit mehreren Abbildungen und Auszügen aus den Ansprachen. Die ›gleichgeschaltete‹, also partei- und staatskonforme Presse hatte lediglich die offiziellen Darstellungen wiederzugeben. Dabei bediente sie sich auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene stets der schon bekannten Stereotypen. Abgebildet wurden immer wieder dieselben Kunstwerke (etwa Hoffmanns ›Mädchen mit blauen Haaren‹ aus Dresden), häufig mit falschen oder gar keinen Angaben zu Künstler und Werk.

Während ihrer nahezu vierjährigen Laufzeit durch deutsche und österreichische Städte veränderte sich das Erscheinungsbild der Ausstellung völlig. Im Zusammenhang mit den im Sommer 1938 beginnenden Verkäufen ›entarteter Kunst‹ ins Ausland wurden die bedeutenderen Exponate sukzessive aus dem Ausstellungsbestand entfernt und durch weniger gewichtige Arbeiten, vorwiegend Graphiken, ersetzt. Die wenigen bislang bekannten Listen⁶¹ lassen nur bedingt eine Rekonstruktion der einzelnen Ausstellungsetappen zu.



69 Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Haus der Kunst, Berlin, 1938



70 Joseph Goebbels (Mitte) besucht die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ in Berlin am 27. Februar 1938, begleitet von Hartmut Pistauer (links); Werke von Marcks und Nolde



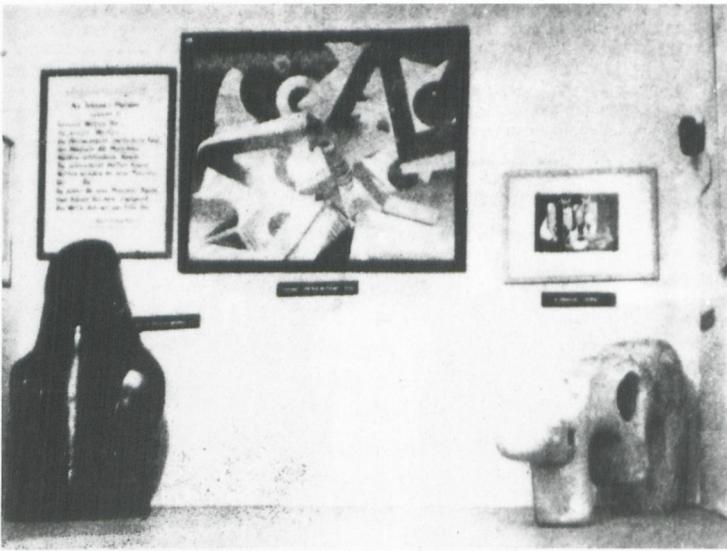
71 Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Kunstpalast am Ehrenhof, Düsseldorf, 1938



72 Pistauer führt Nazi-Parteifunktionäre durch die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Düsseldorf, 1938; rechts Werke von Hoffmann und Niestrath



73-75 Ansichten von Räumen der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Landeshaus Stettin, 1939; links die Photographie des Kunsthändlers Alfred Flechtheim; identifizierbare Werke von Freundlich, Gies, Kirchner, Kurth, Meidner und Nolde



76 Ansicht eines Raumes der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Festspielhaus Salzburg, 1938; identifizierbare Werke von Haizmann und Molzahn

Hinsichtlich der Werkauswahl und des Präsentationskonzeptes unterschied sich die Berliner Station (Abb. 59, 69–70, 86) grundlegend von der Münchner. Die wichtigsten Veränderungen umriß das vom Propagandaministerium anlässlich der Pressevorbesichtigung herausgegebene ›Informationsmaterial für die Schriftleitungen‹:

»In Berlin wird nur ein Teil des in München gezeigten Materials ausgestellt. Eine Erweiterung und Ergänzung der Ausstellung wurde geschaffen durch Bilder und Plastiken, die früher in der Reichshauptstadt zu sehen waren. ... Für die Einteilung der Berliner Ausstellung (ist) das Motiv (maßgebend). So gliedert sich das gesamte Ausstellungsmaterial in verschiedene Gruppen, die in dem ... Katalog einzeln aufgeführt werden. Besonderes Augenmerk wurde bei der Zusammenstellung des Bildmaterials den verschiedenen Sachgebieten zugewandt, die den Zusammenhang zwischen der entarteten Kunst und dem Kulturprogramm des Bolschewismus zeigen. ... Einen großen Teil der Ausstellung nimmt der Vergleich zwischen entarteter Kunst und jenen Werken ein, die ... aus der Sammlung der Psychiatrischen Klinik Heidelberg zur Verfügung gestellt wurden.«⁶²

Die im Text hervorgehobene stärkere Betonung des angeblichen ›bolschewistischen‹ Charakters der angefeindeten Kunst manifestierte sich in einer inhaltlichen Akzentverschiebung: Standen in München die Expressionisten im Zentrum der Angriffe, so dominierte in Berlin die sozialkritische, politisch-engagierte Kunst der zwanziger Jahre.⁶³ Auch in den Schriftbändern und Parolen, die nicht mehr aus Willrichs Schrift ›Säuberung des Kunsttempels‹ entnommen und auch nicht direkt auf die Wand gemalt waren, herrschte nunmehr der politische Tenor vor (Abb. 59). Diese Tendenz bestimmte auch die Auswahl der im ›Ausstellungsführer‹ abgebildeten Werke, von denen ein Viertel eindeutig Gesellschaftskritik zeigt. Ein weiterer eklatanter Unterschied zum Münchner Erscheinungsbild der Schau war der im oben zitierten Presstext erwähnte Zusammenhang zwischen der Hängung und der inhaltlichen Gliederung des ›Kataloges‹, womit der ›Ausstellungsführer‹ (Abb. 1)⁶⁴ gemeint war. Er lag in München noch nicht vor, sondern entstand erst im Zuge der Vorbereitungen für die Berliner Station. Die in ihm vorgenommene Einteilung der ›entarteten Kunst‹ in neun Gruppen lieferte das Muster für die Abfolge und Hängung

der Exponate in Berlin und den nachfolgenden Etappen⁶⁵: 1. ›Zersetzung des Form- und Farbempfindens‹, 2. ›Religiöse Thematik‹, 3. ›Klassenkampfpropaganda‹, 4. ›Wehrpflichtverweigerung‹, 5. ›Moralisches Programm des Bolschewismus‹, 6. ›Rassische Entartung‹, 7. ›Geistige Entartung‹, 8. ›Jüdische Kunst‹, 9. ›Vollendeter Wahnsinn‹. Auch die Gegenüberstellung mit künstlerischen Arbeiten von Patienten der Heidelberger Psychiatrischen Klinik aus der berühmten Prinzhorn-Sammlung (im ›Führer‹ auf immerhin vier von 16 Abbildungsseiten vorgenommen) wurde im Presstext des Propagandaministeriums als Charakteristikum der Berliner Ausstellung unterstrichen.⁶⁶ Weiterhin wurden in der Hauptstadt einige, speziell ausländische Künstler nicht mehr gezeigt, gegen deren Anprangerung in München von verschiedener Seite protestiert worden war (Mondrian, Munch) oder die als ›kritische Fälle‹ galten (Barlach, Corinth, Kollwitz, Lehmbruck).⁶⁷ Die in München direkt auf die Wände geschriebenen Angaben zu Künstler und Werk befanden sich in Berlin auf schmalen, schwarz-weißen Beschriftungstäfelchen (Abb. 70), welche auch auf den folgenden Etappen Verwendung fanden (Abb. 73–75, 76).⁶⁸

Der in Berlin ausgestellte Bestand wurde für die beiden nächsten Stationen Leipzig (Abb. 87) und Düsseldorf (Abb. 17, 71–72) im wesentlichen übernommen. Während in Leipzig von »großen Transparenten mit fundamentalen Selbstenthüllungen der führenden Kunstbolschewisten«⁶⁹ die Rede war, sind solche auf den wenigen, die Düsseldorfer Etappe dokumentierenden Photographien nicht erkennbar. Vielleicht verzichtete man in Düsseldorf auf diese aggressive Form der Diffamierung⁷⁰, nicht aber auf die seit Berlin gebräuchlichen »steintafelartigen Plakate (...) mit Äußerungen des Führers«⁷¹ (Abb. 72). Zitate aus Reden Hitlers auf den Parteitag sowie bei der Eröffnung des ›Hauses der Deutschen Kunst‹, die auch im ›Ausstellungsführer‹ etliche Male verwandt wurden, gehörten zum festen Repertoire der Ausstellungsgestaltung in allen Etappen.

Das gilt ebenso für Äußerungen von Künstlern, Museumsleitern und Kunstkritikern sowie die Konfrontation der Exponate mit künstlerischen Produkten psychisch Kranker aus der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung.

Mitunter fügte man dem Präsentationskonzept eine lokale Note hinzu. So stand im Eingangsbereich der Düsseldorfer Kunstpalastes eine lebensgroße Photographie des prominenten jüdischen Kunsthändlers und Protagonisten der Moderne, Alfred Flechthelm⁷², der bis 1933 in Berlin und Düsseldorf Galerien moderner Kunst geführt hatte. In Düsseldorf führte Ausstellungsleiter Pistauer ›Schularbeiten‹ durch, in denen er »einen zusammenfassenden Überblick über die politischen und kulturellen Hintergründe dieser Pseudo-Kunst des vergangenen Systems« gab und »die Zusammenhänge (aufzeigte), die zwischen jener entarteten Kunst und dem bolschewistischen Zersetzungsprogramm bestanden«.⁷³ Eine Besonderheit der Hamburger Inszenierung war der Einsatz von Referendaren der städtischen Schulen, die über 200 Führungen durch die Feme-schau durchführten.⁷⁴



77 Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Schulausstellungsgebäude Hamburg, 1938



78 Seiten aus einem Artikel über die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt am 11. November 1938; als Illustrationen Werke von Adler, Camenisch, Gies, Grosz, Kleinschmidt und Wollheim



79 Raum in der Ausstellung ›Entartete Musik‹ im Landesmuseum Weimar, 1939; rechts der Organisator Hans Severus Ziegler

„Entartete Kunst“

ZUR AUSSTELLUNG IN WIEN



Oben oben: Marc Chagall, 'Schönheit' / links unten: Schlemmer, 'Die Tänzer' / rechts unten: Kokoschka, 'Mädchenkopf'



Ein Erlebnis besonderer Art! Wie haben sich die Zeiten und Verhältnisse geändert! Sind wirklich erst sechs kurze Jahre verstrichen, hat man gleiche und ähnliche Ausstellungen besuchen konnte, nur mit dem Unterschied, daß sie unter dem Titel „Moderne Deutsche Kunst“ gingen! Da trifft man sie alle wieder, die „Kunsthelden“ der gottlos dahingefahrenen Welt, die Repräsentanten eines jüdischen und serbischen „Kunst“ betriebs aus den Zeiten der größten Erniedrigung Deutschlands, die er mit hoch gestiegenen Vorbildern der jüdischen „Kunst“ von 1918 und den folgenden Jahren...

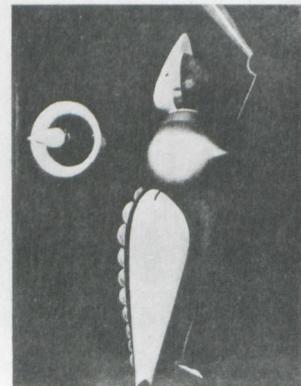


türmt! Ausgerückt! Sie haben Großdeutschland den Rücken gekehrt und beglücken heute meist die internationalen und transatlantischen Demokraten mit den Eiskücheln ihrer Klerikali.

Die zeitgenössische Kritik aber sagte: „... Jeder Stein wird geküßt, wird liebkost jeder Zaun, jedes Schwein, jedes Haus, jedes Weib, jeder Narr, und jeden, jeden schießen aus dem Boden empor - grüne, violette und rote, weißbärtige, schwarzbärtige betende Südbude, auf dem Kopfe stehende, in der Luft fliegende, namenlose, zahllos, ... Chagall hat sie selbst im Gespräch eine „jüdische Katastrophe“ genannt.“

K.W. Halle über Marc Chagall in „Das Kunstleben“ 1932, S.15

Den Jahren einer Republik der „Schönheit und Würde“! Da heißt man wieder die Namen der Prominenten im Reiche der „Kunst“ der Nachkriegszeit: Die Groß, Die, Klee, Kandinsky, Kokořka, Moberthorn, Chagall, Voll, Freundlich, Adler, Margarete, Weibchen, Hansmann, um nur einige der „berühmtesten“ zu nennen! Wo sind sie hin, die Guten! Die „Türme“ des jüdisch-bolschewistischen Kunsttempels aus den Zeiten vor der nationalsozialistischen Revolution! Die...



wunderung, Ekel und Zorn erfüllt den neuen Betrachter, und der anfangs vielleicht bei ihm erregte Lachreiz vergeht beim Durchwandern vor der Erkenntnis, wie ernst die Vernichtung arztgeiger deutscher Kunst durch die Vertreter des Kulturbolschewismus schon dachte. Kältemord verübt man die „Heiligen“ Hallen, deren Inhalt man wie ein Panoptikum der Pervertit empfand, und freut sich nach so viel Schmutz und Unmoral der Reue...



82 Gauleiter Sprenger (vierter von rechts) beim Besuch der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Kunstausstellungshaus Frankfurt am 22. Juli 1939



83 Artikel von H.T. Wüst über die Frankfurter Präsentation der Ausstellung „Entartete Kunst“, veröffentlicht in der Rhein-Mainischen Sonntags-Zeitung am 9. Juli 1939; identifizierbare Werke von Adler, Baumeister, Chagall, Haizmann, Hoffmann, Ritschl und Schwitters

80-81 Seiten aus einem Artikel über die Ausstellung „Entartete Kunst“, veröffentlicht in Die Pause (Wien) im Juni 1939; oben: Werke von Chagall, Kirchner, Kokoschka und Schmidt-Rottluff; unten: Werke von Adler, Schlemmer und Schwitters

Eine wichtige Veränderung trat zwischen den Etappen Salzburg (Abb. 76) und Hamburg (Abb. 77–78, 89) ein. Wohl unmittelbar nach Ende der Laufzeit in Salzburg, wo die Ausstellung ein halbes Jahr nach der Annexion erstmals in Österreich präsentiert wurde, schickte man 71 Exponate zurück nach Berlin.⁷⁵ Dabei handelte es sich durchweg um bedeutende Werke international renommierter Künstler wie Beckmann (›Selbstbildnis mit rotem Schal‹; Abb. 162), Chagall (›Die Priese [Rabbiner]‹; Abb. 118⁷⁶), Dix (›Schützengraben‹⁷⁷), Feininger (›Teltow‹), Heckel (›Sitzender Mann‹), Hofer (›Trunkene‹), Kandinsky (›Gelbgrüne Sichel‹), Kirchner (›Bildnis Oskar Schlemmer‹; Abb. 259), Klee (›Um den Fisch‹; Abb. 280), Kokoschka (›Windsbraut‹; Abb. 37), O. Mueller (›Drei Frauen‹; Abb. 306), Nolde (neunteiliger Altar ›Das Leben Christi‹; Abb. 321–329), Rohlfs (›Die Kapelle‹) und Schmidt-Rottluff (›Selbstbildnis‹; Abb. 371). Diese Transaktion stand mit der Einrichtung des Depots im Schloß Niederschönhausen (Abb. 106, 109–111, 113, 119–120) im Norden Berlins in Zusammenhang, in dem die ›international verwertbaren – d.h. durch Verkäufe ins Ausland in Devisen umsetzbaren – Werke ›entarteter Kunst‹ zusammgeführt wurden.⁷⁸ Die so entstandene Lücke im Ausstellungsbestand füllte man für die Hamburger Etappe mit 115 weniger hochkarätigen Werken aus dem Berliner Beschlagnahmefundus auf.⁷⁹

In Weimar, der achten Station der Wanderschau, kombinierte man sie mit der Ausstellung ›Entartete Musik‹ (Abb. 79, 133, 140), die erstmalig im Mai 1938 in Düsseldorf im Rahmen der ›Reichsmusiktage‹ gezeigt worden war.⁸⁰ Mit Partituren, Texten, Photographien, Bühnenbildern und per Knopfdruck über Lautsprecher abrufbaren akustischen Beispielen wurde die ›entartete Tonalität‹ eines von Webern, Strawinsky, Schönberg, Hindemith, Berg, Krenek, Weill u.a. angeprangert. Die Düsseldorfer Ausstellung ›Entartete Musik‹ ging auf alleinige Initiative von Hans Severus Ziegler (Stellvertreter des thüringischen Gauleiters, Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters und ›Reichskulturwart‹) zurück, der gewiß auch für ihre Verbindung mit der ›Entarteten Kunst‹ in Weimar sorgte.⁸¹

In der erweiterten Form reiste die Schau über Wien (Abb. 80–81) und Frankfurt am Main (Abb. 82–83) nach Chemnitz (Abb. 88, 91). Dort wurde sie wegen des Kriegsausbruchs bereits nach zwei Wochen vorzeitig abgebrochen.⁸² Zu dieser Zeit war die ›Entartete Kunst‹ eine von sechs Wanderausstellungen, die das ›Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspromaganda‹ im Auftrag der Reichspromagandaleitung im Reich durchführte. Am 6. September 1939 erließ der Präsident des Werberats für Deutsche Wirtschaft, eine dem Institut übergeordnete Institution, ein sofortiges und generelles Ausstellungsverbot.⁸³ Das Institut mußte seine Tätigkeit bis 1941 einstellen. Im Januar dieses Jahres beschloß die Reichspromagandaleitung, sieben Ausstellungen aufs neue durch das Reich zu schicken. Im Sinne einer dezentralen Promaganda sollten nun gezielt kleinere Städte ausgewählt werden, die in früheren Jahren übergangen worden waren.⁸⁴ So kam es, daß eine mit ca. 200 Exponaten stark reduzierte Version der Schau ›Entartete

Kunst‹ ohne die Abteilung ›Entartete Musik‹ im Januar und Februar 1941 in Waldenburg in Schlesien installiert wurde. Das südwestlich von Breslau gelegene Waldenburg gehörte zu den ›deutschen Ostgebieten‹, in denen die Propagandatätigkeit während der Kriegsjahre deutlich verstärkt wurde. Im April 1941 war die Femeschau in Halle an der Saale zu sehen (Abb. 90)⁸⁵.

Am 12. November 1941 gab das ›Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspromaganda‹ die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ an das Propagandaministerium zurück. Die Liste⁸⁶ nennt sieben Plakaten, ca. 50 Gemälde und rund 180 Graphiken. Bei einem Vergleich mit dem im Sommer 1937 in München vorgeführten Bestand bleibt festzuhalten: Nur acht Gemälde (von Bauknecht, Bayer, Felixmüller, Gleichmann, Schlemmer, Skade und Scholz), eine Skulptur (Gies, ›Kruzifixus‹; Abb. 41) und 32 Graphiken der 1941 retournierten Werke gehörten zu dem ursprünglichen Bestand. Es dürfte sich hierbei um die einzigen Werke handeln, die in allen 13 Städten ausgestellt waren.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete, ergänzte und aktualisierte Fassung des Textes, der 1991 im Ausstellungskatalog »Degenerate Art – The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany« veröffentlicht wurde. Er entstand im Zusammenhang mit meiner von Prof. Dr. Peter Anselm Riedl betreuten Dissertation »Nationalsozialistische Ausstellungsstrategien«, die im Sommer 1991 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommen wurde. Sie wird voraussichtlich 1993 als Band 20 der ›Heidelberger kunstgeschichtlichen Abhandlungen‹ in der Wernerschen Verlagsgesellschaft Worms erscheinen. – Den staatlichen und städtischen Archiven in der BRD, der ehemaligen DDR, Österreich und Polen sowie den Zeitzeugen, die ich zu ihren Erinnerungen befragen durfte, danke ich für ihr freundliches Entgegenkommen. Andreas Hüneke (Potsdam) und Dr. Mario-Andreas von Lüttichau (Essen) möchte ich für vielfache Unterstützung danken. Wichtige Hinweise und anregende Gespräche verdanke ich Cornelis Bol, Jeanpaul Goergen, Thomas Haffner, Wolfram Pichler, Dr. Christmut Präger, Andrea Schmidt und Wolfgang Schröck-Schmidt.
- 2 Gerhard Marcks, Brief an Oskar Schlemmer, 12. Dezember 1937. Oskar Schlemmer-Archiv, Staatsgalerie Stuttgart
- 3 Ernst Bloch, Gauklerfest unterm Galgen, in: ders., Erbschaft dieser Zeit, Erw. Ausg., Frankfurt/M. 1985, S. 80–86, hier S. 80
- 4 Unter dem Begriff Kunstpolitik verstehe ich mit Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963, S. 275, zweierlei: »erstens Politik, die sich auf Kunst richtet; zweitens Politik, die mit Kunst gemacht wird«.
- 5 Berliner Börsenzeitung, 12. April 1933
- 6 Zur Vorgeschichte, insbesondere den Aktivitäten des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹, vgl. Brenner, Kunstpolitik, S. 7–21; Reinhard Bollmus, Das Amt Rosenberg und seine Gegner, Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970, S. 27–54, sowie Stephanie Barrons ersten Beitrag in diesem Buch
- 7 Die Angaben in der Liste beruhen auf eigenen Recherchen und folgender Literatur: Werner Alberg, Düsseldorf Kunstszene 1933–1945, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987, S. 47–49 und S. 61; Marlene Angermeyer-Deubner, Die Kunsthalle im Dritten Reich, in: Wilfried Rößling (Hg.), Stilstreit und Führerprinzip, Künstler und Werk in Baden 1930–1945, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1987, S. 139–163; Karl Brix, Moderne Kunst am Pranger, Zur Ausstellung ›Kunst, die nicht aus unserer Seele kam‹, in: Karl-Marx-Städter Almanach, Heft 7, 1988, S. 64–67; Hans-Jürgen Buderer, Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktion in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937, 2. Aufl., Mannheim 1990 (= Kunst + Dokumentation 10); Karoline Hille, Chagall auf dem Handwagen, Die

Vorläufer der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellungskatalog, Berlin (West) 1987, S. 159–168; Roland Jörn, ›... wird unser Reich Jahrtausend dauern‹, Bielefeld 1933–1945, Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog, Bielefeld 1981; Michael Koch, Kulturkampf in Karlsruhe, Zur Ausstellung ›Regierungskunst 1919–1933‹, in: Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1981, S. 102–128; Ulrich Weitz, Der Konservator von der SS Graf Klaus von Baudissin: ›Das Bild befindet sich in Schutzhaft‹, in: Stuttgart im Dritten Reich, Anpassung/Widerstand/Verfolgung, Die Jahre 1933–1939, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1984, S. 150–163

8 Koch, Kulturkampf in Karlsruhe, S. 102. Der politische Charakter der Ausstellungen wurde von den Nationalsozialisten selbst immer wieder hervorgehoben. Zum Beispiel heißt es in einem in einem Stadtarchiv Dortmund (113–29/1951–116, Bl. 14) aufbewahrten Schreiben des Kulturamtes Dresden an den Dortmunder Oberbürgermeister vom 25. Oktober 1935, daß es sich bei der Dresdner Vorläuferausstellung ›Entartete Kunst‹ (s.u.) nicht um eine Kunstaussstellung im Sinne der Bekanntmachung des Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste vom 10. April 1935 handele, sondern um eine politische Ausstellung.

9 Michael Koch, Kunstpolitik, in: Otto Borst (Hg.), Das Dritte Reich in Baden und Württemberg, Stuttgart 1988, S. 236–249, hier S. 240 (= Stuttgarter Symposien I)

10 Eine Ausnahme bildete Karlsruhe, wo die in der Schau ›Regierungskunst 1918–1933‹ gezeigten Werke anschließend wieder in den neugehängten Schau-räumen präsentiert wurden (Koch, Kulturkampf in Karlsruhe, S. 119).

11 Brenner, Kunstpolitik, S. 41

12 Jörn, ›... wird unser Reich Jahrtausend dauern‹, S. 6

13 Hakenkreuzbanner, 3. April 1933

14 In diesem Sinne kritisierte ein Rezensent die Mannheimer Ausstellung: ›Und doch sollen nun dem Volk ›die Augen geöffnet‹ werden, ›das Volk soll aufgerufen werden, selbst Richter zu sein‹. Aber man hat ja alles getan, es zu verwirren, ihm die Augen zu verwirren!« (Neues Mannheimer Volksblatt, 5. April 1933). Vgl. Konrad Ehlich, Über den Faschismus sprechen – Analyse und Diskurs, in: ders. (Hg.), Sprache im Faschismus, Frankfurt/Main 1989, S. 7–34, hier S. 21: ›Partizipationserfahrung bei gleichzeitiger Ausschaltung realer Partizipation war eines der zentralen Mittel, mit denen die Faschisten im Kampf um die Köpfe ihre Erfolge errangen und sie vor allem absicherten.‹

15 Zu dem aus medizinischen Lehrschauen entlehnten Prinzip der Gegenüberstellung vgl. Hans-Ernst Mittig, München, 50 Jahre nach der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, in: Kritische Berichte 2/1988, S. 76–88, hier S. 78.

16 Erlanger Neueste Nachrichten, 26. Juli 1933; Erlanger Tagblatt, 28. Juli 1933

17 Es ist dies ein alter Topos in der antimodernistischen Kunstkritik, der mit Vorliebe auf die Kunst Paul Klees angewendet wurde. Vgl. Willi Rosenberg, Moderne Kunst und Schizophrenie, Unter besonderer Berücksichtigung von Paul Klee, Diss. Jena 1923 (freundlicher Hinweis von Stefan Frey, Bern). Hans Prinzhorn, der Gründer der berühmten Heidelberger Universitätsammlung von Werken psychisch Kranker, hat in seinem 1922 erschienenen wegweisenden Buch ›Bildnerei der Geisteskranken, Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung‹ eindringlich vor derartigen Fehlschlüssen gewarnt: ›Es ist nämlich oberflächlich und falsch, aus Ähnlichkeit der äußeren Erscheinung Gleichheit der dahinterliegenden seelischen Zustände zu konstruieren. Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranker, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.‹ (zit. nach dem Neudr. der 2. Aufl., Heidelberg/New York 1968, S. 346). Zu diesem Komplex s. Mario-Andreas von Lüttichau, ›Verrückt um jeden Preis‹, Die ›Pathologisierung‹ der Moderne von Schultze-Naumburg bis zum Ausstellungsführer ›Entartete Kunst‹, in: Roman Buxbaum/Pablo Stähli (Hg.), Von einer Welt zu'r Andern, Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990, S. 125–142

18 Vgl. die bis in die 80er Jahre aufgelegten Bücher Richard W. Eichlers, z. B.: Der gesteuerte Kunstverfall, Ein Prozeß mit 129 Bildbeweisen, München 1965 (erschienen im J. F. Lehmanns Verlag, seinerzeit Verleger völkischer und NS-Propagandaschriften von Richard Walter Darré, Hans F. K. Günther, Paul Schultze-Naumburg und Wolfgang Willrich). In diesem Zusammenhang eine nicht uninteressante Lektüre: Ephraim Kishon, ›Picasso war kein Scharlatan‹, Randbemerkungen zur modernen Kunst, München 1987

19 Eberhard Jäckel, Hitlers Weltanschauung, Entwurf einer Herrschaft, 3. Aufl. der erw. und überarb. Neuausgabe, Stuttgart 1986, S. 60

20 Johannes Volmert, Politische Rhetorik des Nationalsozialismus, in: Ehlich, Sprache im Faschismus, S. 137–161, hier S. 143

21 Neues Mannheimer Volksblatt, 5. April 1933

22 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich (1949), neu hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin o. J. (1987), S. 45, und Brenner, Kunstpolitik, S. 37 f., schreiben der Karlsruher ›Schreckenskammer‹ prototypischen Charakter zu. Hille, Chagall auf dem Handwagen, S. 165, hält die Mannheimer Vorläuferausstellung für das Vorbild der Münchner Schau. Dagegen hebt die Vorbildfunktion Dresdens zu Recht hervor: Barbara Lepper, ›Verboten – Verfolgt‹, Ereignisse nach dem 30.1.1933, in: dies., Verboten – Verfolgt, Kunstdiktatur im 3. Reich, Ausstellungskatalog, 2. Aufl. Duisburg 1983, S. 7–28, hier S. 19

23 Der bisher in der Literatur geläufige Name ›Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst‹, der auf dem Artikel Richard Müllers im Dresdner Anzeiger vom 23. September 1933 (nachgedruckt bei Brenner, Kunstpolitik, S. 175–177, und Dieter Schmidt [Hg.], In letzter Stunde 1933–1945, Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Dresden 1964, S. 213 f.) fußt, ist unzutreffend. Dies belegen etliche zeitgenössische Quellen wie Zeitungsrezensionen (Dresdner Nachrichten, 22. September 1933; Illustrierter Beobachter, 16. Dezember 1933, S. 1713–1715 und S. 1742), Briefe (Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg [Hg.], Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, Ausstellungskatalog, Nürnberg 1981, S. 144–147) und Erinnerungen betroffener Künstler (Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch, 14. Aufl., Berlin 1986, S. 229; Wilhelm Rudolph, Dresden 45, Holzschnitte und Federzeichnungen, Leipzig 1983, S. 7)

24 Kölnische Illustrierte Zeitung, 17. August 1935

25 Das Schreiben Zörners zit. nach Fränkischer Kurier, 7. September 1935

26 Im Stadtarchiv Dortmund befindet sich hierzu umfangreiches Aktenmaterial (113–29/1951–115, 113–29/1951–116, 113–29/1951–126). Es handelt sich um Presseauschnitte, Korrespondenzen zur Vorbereitung und Abwicklung organisatorischer Angelegenheiten sowie zwei Verzeichnisse der Ausstellungsstücke: Ein aus Dresden stammendes, mit den Kisten verschicktes maschinenschriftliches Verzeichnis und eine (inhaltlich bis auf kleine Abweichungen identische) handgeschriebene, beim Auspacken in Dortmund verfaßte Liste. Dank dieses Neufundes ist eine lückenlose Rekonstruktion der Dresdner Wanderschau möglich. Ein Vergleich mit dem erstmals 1933 in Dresden ausgestellten Bestand (am detailliertesten dokumentiert in den Dresdner Nachrichten vom 22. September 1933; vgl. Liste 1) führt zu folgendem Ergebnis: Für die Wanderschau wurde die ursprüngliche Anzahl der Ölgemälde von 42 auf 48 erhöht, die Plastiken von zehn auf sechs sowie die Aquarelle und Graphiken von 43 bzw. 112 auf insgesamt 40 reduziert.

27 Frankfurter Zeitung, 30. August 1936

28 Die entsprechenden Briefwechsel im Stadtarchiv Dortmund 113–29/1951–116, Bl. 9 (Kaiserslautern) sowie ebd. Bl. 50, Bl. 55 recto und verso (Castrup-Rauxel)

29 Der überwiegend große Besucherandrang (vgl. Liste 1) geht aus museums-internen Statistiken und aus Presseberichten hervor.

30 Neues Mannheimer Volksblatt, 5. April 1933

31 Das dokumentiert beispielsweise ein Brief von Edmund Strübing, Kustos und kommissarischer Direktor an der Städtischen Kunsthalle Mannheim, an Alfred Hentzen, Leiter der Berliner Nationalgalerie, vom 24. April 1933. Darin heißt es: ›Ich möchte ausdrücklich betonen, daß die Ausstellung (›Kulturbolschewistische Bilder‹ – d.V.) entgegen meiner Warnung und meinem wiederholten Einspruch ohne meine Beteiligung unter voller Verantwortung des der Kunsthalle beigegebenen Kommissars, Herrn Gebele von Waldstein, veranstaltet worden ist.‹ (Archiv der Städt. Kunsthalle Mannheim; vgl. Hille, Chagall auf dem Handwagen, S. 166, Anm. 14)

32 So in Dresden 1933: ›Eine Reihe von Besuchern, die die Arbeiten zu verteidigen suchten, wurde verhaftet.‹ (Fritz Löffler, Otto Dix 1891–1969, Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 46). Zu einem Skandal während der Frankfurter Etappe der Dresdner Schau s. Frankfurter Volksblatt, 9. September 1936, und Stadtarchiv Frankfurt/Main, Magistratsakten Az. 6022, Bd. 1, Bl. 258–265c.

33 Tut Schlemmer (Hg.), Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher, München 1958, S. 308 f.

34 Der Artikel Werners ist gekürzt abgedruckt bei Joseph Wulf, Die bildenden

Künste im Dritten Reich, Eine Dokumentation, Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 83–85. Vgl. Rave, *Kunstdiktatur*, S. 56 f., und Andreas Hüneke, Zum Beispiel: Bruno E. Werner, *Kunstkritische und kunsthistorische Publizistik in den dreißiger Jahren*, in: Maria Rüger (Hg.), *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre*, Dresden 1990, S. 198–204, bes. S. 200

35 Zit. nach dem Bericht im Berliner Tageblatt vom 1. Juli 1933

36 Die Führer des Studentenbundes, Otto Andreas Schreiber und Fritz Hippler, organisierten die Ausstellung ›Dreißig Deutsche Künstler‹ in der Berliner Galerie Ferdinand Möller, die am 22. Juli 1933 eröffnet wurde und Werke von Barlach, Lehmbruck, Macke, Nolde, Rohlf, Schmidt-Rottluff u.a. zeigte. Reichsinnenminister Wilhelm Frick ließ die schon während der Vorbereitungen von völkischen Gruppen um Rosenbergs ›Kampfbund für Deutsche Kultur‹ attackierte Schau bereits nach drei Tagen vorübergehend schließen. Hierzu Brenner, *Kunstpolitik*, S. 70 f., und Eberhard Roters, *Galerie Ferdinand Möller, Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917–1946*, Berlin 1984, S. 303. Ein jüngerer Beitrag zum Thema ›Kunstpolitische Opposition‹ und ›Expressionismusdebatte‹: Stefan Germer, *Kunst der Nation, Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*, in: Bazon Brock/Achim Preiß (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München 1990, S. 21–40.

37 Fritz Stern, *Der Nationalsozialismus als Versuchung*, in: Otfried Hofius (Hg.), *Reflexionen finsterner Zeit, Zwei Vorträge von Fritz Stern und Hans Jonas*, Tübingen 1984, S. 1–59, hier S. 9

38 Abgedruckt in: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Die ›Kunststadt‹ München 1937, Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, Ausstellungskatalog, München 1987, S. 242–252

39 Es ist bestimmt kein Zufall, daß es gerade in den Großstädten und kulturellen Zentren des Landes nicht zur Organisation eigener ›Schreckenskammern‹ kam.

40 Vgl. den Beitrag von Mario-Andreas von Lüttichau in diesem Band sowie ders., ›Entartete Kunst‹, in: *Stationen der Moderne, Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausstellungskatalog, Berlin 1988, S. 288–298

41 Rave, *Kunstdiktatur*, S. 145 f. Eine Sammlung von Presseauschnitten befindet sich im Stadtarchiv München (ZA ›Entartete Kunst‹).

42 Georg Bussmann, ›Entartete Kunst‹ – Blick auf einen nützlichen Mythos, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal/Wieland Schmied (Hg.), *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905–1985*, Ausstellungskatalog, München 1986, S. 105–113, hier S. 109

43 Wassily Kandinsky, *Schwarzer Fleck, 1921, Öl auf Leinwand, 138 x 120 cm*, Kunsthaus Zürich (Roethel/Benjamin 681)

44 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, Leipzig 1924 (= Junge Kunst 42)*

45 Vgl. Peter-Klaus Schuster, *München – das Verhängnis einer Kunststadt*, in: ders., ›Kunststadt‹ München, S. 12–36, hier S. 29–31 mit Abb. 15–16.

46 Eine in Tageszeitungen veröffentlichte Photographie belegt, daß dieser Zettel zu einem späteren Zeitpunkt in die rechte obere Ecke des ›Merzbildes‹ gesteckt wurde (*Der Führer*, 25. Juli 1937; *Leipziger Tageszeitung*, 12. Mai 1938).

47 Carl Linfert, *Rückblick auf ›entartete Kunst‹, Frankfurter Zeitung*, 14. November 1937; Andreas Hüneke, *Funktionen der Station ›Entartete Kunst‹*, in: *Stationen der Moderne*, S. 43–52, hier S. 28, und Schuster, *München – Verhängnis einer Kunststadt*, S. 30

48 Linfert, *Rückblick*

49 Das überlieferte Magdalen Mary, die in den 30er Jahren als Sekretärin Alois Schardts in den USA arbeitete, in einem unveröffentlichten Interview, geführt von Elfriede Fischinger und William Moritz im September 1988. Eine Kopie der Niederschrift verdanke ich Prof. Dr. William Moritz (Los Angeles). Vgl. Andreas Hüneke, *Ponderation – das schöne Gleichgewicht, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alois J. Schardt*, in: *Bildende Kunst 2/1990*, S. 52–57

50 Linfert, *Rückblick (Hervorhebung im Original)*

51 Hans-Ernst Mittig, ›Entartete Kunst‹: Künstlerische Rückblicke, in: *Kritische Berichte 4/1990*, S. 34–51, hier S. 34

52 Jörn Merkert, *Der Auftrag heißt Gegenwart*, in: *Museum der Gegenwart, Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987, S. 9–11, hier S. 10

53 Bundesarchiv (BA) Potsdam 50.01 (= ›Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda‹)-743, Bl. 23

54 Thüringer Gauzeitung, 23. März 1939. Trifft diese anderweitig nicht überlie-

fernte Zahl zu, so müssen sich sämtliche deutschen Großstädte (Gemeinden mit mehr als 100000 Einwohner) beworben haben, von denen es nach einer Volkszählung vom 17. Mai 1939 – also mit besetzten Gebieten – 61 gab (*Frankfurter Zeitung*, 23. Juli 1939)

55 Elke Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente, Teil 1, Bd. 3*, München/New York/London/Paris 1987, S. 211. Vgl. die Eintragungen vom 1. August, 20. August und 1. September 1937 (ebd. S. 221, 241, 251)

56 Das am 19. April 1933 als ›Institut für Deutsche Wirtschaftspropaganda‹ (der Zusatz ›Kultur‹ wurde erst Anfang 1937 eingeführt) gegründete Institut spielte im NS-Ausstellungswesen eine zentrale Rolle, deren erschöpfende Untersuchung noch aussteht. Der Institutsleiter, Architekt Waldemar Steinecker, organisierte z.B. die ›Große Antibolschewistische Ausstellung Nürnberg 1937‹, die vom 5.–29. September 1937 in der Nürnberger Norishalle (Abb. 5) und danach in mehreren Städten (Berlin: 6. November 1937–9. Januar 1938) gezeigt wurde. Auch mit der Durchführung der von der Reichspropagandaleitung der NSDAP übernommenen Wanderschau ›Der ewige Jude‹ beauftragte man das Institut (München: 8. November 1937–31. Januar 1938 [Abb. 6]; Wien: ab 2. August 1938; Berlin: 12. November 1938–14. Januar 1939; Bremen: 4. Februar–5. März; Dresden: bis 1. Mai; Magdeburg: 22. Mai–11. Juni). Zum ›Dokumentationsmaterial‹ dieser Ausstellungen gehörten auch Originale und Reproduktionen von Kunstwerken; s. hierzu *Nationalsozialistische Beamtenzeitung*, 21. November 1937, sowie Rave, *Kunstdiktatur*, S. 122, und Wulf, *Bildende Künste*, S. 317, Anm. 2.

57 Berlin Document Center, Best. Reichskammer der bildenden Künste, Personalakte Hartmut Pistauer. Pistauer konnte im Rahmen der Recherchen zu meiner Dissertation ausfindig gemacht und interviewt werden.

58 Einer Anordnung Hitlers zufolge war der Eintritt in München frei gewesen (Entwurf eines Schreibens von Abteilungsleiter Franz Hofmann an Minister Goebbels, 9. März 1938; BA Potsdam 50.01–743, Bl. 36). Auf den nachfolgenden Stationen wurde Eintrittsgeld erhoben.

59 Die Ausstellungsgegenstände waren pro forma mit 20000 Reichsmark versichert worden, da ihnen »lediglich im Hinblick auf den Zweck der Belehrung und Aufklärung ein Wert zukommt«. (F. Hofmann in einem Brief an H. Pistauer vom 3. März 1938, BA Potsdam 50.01–743, Bl. 35)

60 Die diesbezügliche Liste befindet sich im BA Potsdam 50.01–1018, Bl. 29–36.

61 Es handelt sich um vier Listen: Eine von einem Ausstellungsbesucher im Juni 1938 angefertigte, maschinenschriftliche Liste der Düsseldorfer Station, aufbewahrt in der Bibliothek des Kunstmuseums Düsseldorf (eingelegt in ein Exemplar des ›Ausstellungsführers‹, Signatur UB 35/1; die – unvollständige – Liste wurde publiziert in: Lepper, *Verboten – Verfolgt*, S. 41–47, Dokument 9); Liste der Anfang Oktober 1938 von Salzburg nach Berlin gesandten Werke (BA Potsdam 50.01–743, Bl. 75–76); Liste der im November 1938 für die Hamburger Etappe ergänzten Werke (BA Potsdam 50.01–743, Bl. 77–80); Liste der am 12. November 1941 an das Reichspropagandaministerium zurückgegebenen Werke (BA Potsdam 50.01–1018, Bl. 29–36).

62 Archiv Walter Hansen im Archiv der Nationalgalerie Berlin

63 Hüneke, *Funktionen*, S. 45f.

64 Vgl. Stephanie Barrons ersten Beitrag in diesem Buch. Von der 32seitigen Broschüre gab es mindestens drei Versionen. Zwei davon unterscheiden sich nur in den Beischriften zu den beiden abgebildeten Plastiken Richard Haizmanns, der in der älteren Fassung fälschlich als Jude bezeichnet wurde. Vgl. den Brief Haizmanns an Robert Völpel, Weihnachten 1938, in: Hella Haizmann/Maria Bamberger (Hg.), *Richard Haizmann, Wandlung des Lebens, Briefe 1914–1963*, Hamburg o.J. (1965), Nr. 175, S. 133 f. Unlängst tauchte eine dritte Version auf, in der einige Abbildungen ausgetauscht sind: Klaus Bussmann (Hg.), *Wilhelm Morgner 1891–1917, Gemälde/Zeichnungen/Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1991, S. 54, Abb. 2–3 (die Bildunterschriften stimmen nicht mit den Abbildungen überein). Der im Führer genannte Fritz Kaiser, dessen Identität in der bisherigen Literatur nicht geklärt werden konnte, arbeitete vom 4. Dezember 1935 bis 9. November 1942 in der Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Kultur, zum Zeitpunkt der Ausstellung im Range eines Hauptstellenleiters (Berlin Document Center, Research, Ordner 195 II, Bl. 247, und Ordner 195 I, Bl. 164). Im Zusammenhang mit der Ausstellung wird Kaiser erwähnt in einem Schreiben Alfred Rosenbergs an Rudolf Heß vom 5. März 1938 (BA Koblenz NS 8/179, Bl. 124–129, hier Bl. 127).

- 65 Das geht aus den Rezensionen der einzelnen Ausstellungsorte eindeutig hervor. Zudem bestätigte Ausstellungsleiter Pistauer in einem Gespräch mit dem Verf. am 10. März 1990, daß er Anweisungen bekommen hatte, die Exponate stets nach ein und demselben Schema zu hängen.
- 66 Vgl. hierzu Bettina Brand-Claussen, Die ›Irren‹ und die ›Entarteten‹, Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im Nationalsozialismus, in: Buxbaum/Stähli, Von einer Welt zu'r Andern, S. 143–150
- 67 Vgl. dazu Paul Westheim, Ein Rückzieher, Corinth, Marc, Macke, Lehmbruck, Kollwitz nicht mehr auf der Ausstellung ›Entartete Kunst‹, in: Pariser Tageszeitung, 27./28. März 1938 (abgedr. in: Tanja Frank [Hg.], Paul Westheim, Kunstkritik aus dem Exil, Hanau 1985, S. 80–83, mit Erläuterungen Franks in Anm. 81, S. 274 f.). Zu Munch s. den Brief von Reinhard Piper an Ernst Barlach vom 28. Juli 1937 (abgedr. in: Ernst Piper, Nationalsozialistische Kunstpolitik, Ernst Barlach und die ›Entartete Kunst‹, Frankfurt/M. 1987, S. 198).
- 68 Am 28. Februar 1938 schilderte der Schriftsteller Felix Hartlaub in einem Brief an seinen Vater Gustav F. Hartlaub, Direktor der Städt. Kunsthalle Mannheim 1923–1933, ausführlich seine Eindrücke vom Besuch der Schau ›Entartete Kunst‹ in Berlin (Erna Krauss/G. F. Hartlaub [Hg.], Felix Hartlaub in seinen Briefen, Tübingen 1958, S. 159f.).
- 69 Leipziger Neueste Nachrichten, 14. Mai 1938
- 70 So der Kölner Maler Bernard Schultze, der die Femeschau als 23jähriger in Berlin und Düsseldorf gesehen hat, in einem Artikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 4. Juli 1987 und in einem Gespräch mit dem Verf. am 2. Oktober 1989.
- 71 Frankfurter Zeitung, 27. Februar 1938
- 72 Dies erinnerte der am 27. Juli 1991 im Alter von 84 Jahren verstorbene Düsseldorfer Maler Carl Lauterbach in einem Gespräch mit dem Verf. am 20. Mai 1989; vgl. auch Zeitmagazin, 19. Juni 1987, S. 30. Die Vergrößerung der 1928 aufgenommenen Photographie (vgl. die Abb. in: Alfred Flechtheim, Sammler/Kunsthändler/Verleger, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987, S. 92) begleitete ab Düsseldorf die Wanderschau, wie eine Raumaufnahme aus Stettin (Abb. 73) und Zeitungsrezensionen belegen.
- 73 Rheinische Landeszeitung, 8. Juli 1938
- 74 Hamburger Tageblatt, 22. Dezember 1938
- 75 BA Potsdam 50.01–743, Bl. 75–76
- 76 Für eine demnächst erscheinende, vom Stadtarchiv Mannheim herausgegebene Darstellung der Geschichte Mannheims im Nationalsozialismus bereitet der Verf. eine detaillierte Untersuchung über das Schicksal und die Rezeption des Gemäldes vor.
- 77 Wolfgang Schröck-Schmidt, Der Schicksalsweg des ›Schützengraben‹, in: Wulf Herzogenrath/Johann-Karl Schmidt (Hg.), Otto Dix, Zum 100. Geburtstag 1891–1991, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1991, S. 161–164
- 78 S. hierzu den Beitrag von Andreas Hüneke in diesem Buch. – Etwa zur selben Zeit, im September 1938, forderte das Propagandaministerium drei Kunstwerke (Dix, ›Bildnis der Tänzerin Anita Berber‹; eine Plastik und ein Relief von Gerhard Marcks) zurück, die es für die anlässlich des Parteitages veranstaltete Ausstellung ›Europas Schicksalskampf im Osten‹ nach Nürnberg ausgeliehen hatte (BA Potsdam 50.01–743, Bl. 84–86). Das Dix-Gemälde gehörte zu den 125 Werken, die auf der bekannten Auktion der Luzerner Galerie Fischer am 30. Juni 1939 zum Verkauf standen. Vgl. Stephanie Barrons zweiten Aufsatz in diesem Buch. Stefan Frey (Bern) wird noch in diesem Jahr eine Lizentiatsarbeit mit einer Rekonstruktion der Auktion abschließen.
- 79 BA Potsdam 50.01–743, Bl. 77–80 (Liste). Vgl. die Presserezeensionen zur Hamburger Etappe im Staatsarchiv Hamburg (135–1, I–IV, 5227) und den Augenzeugenbericht von Jimmy Ernst, Nicht gerade ein Stilleben, Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst, Köln 1988, S. 170–173
- 80 Albrecht Dümling/Peter Girth (Hg.), Entartete Musik, Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, Eine kommentierte Rekonstruktion, Ausstellungskatalog, 2. korr. Aufl., Düsseldorf 1988. S. auch den Aufsatz von Michael Meyer in diesem Buch.
- 81 Ziegler war nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst als Privatlehrer und dann als Leiter des privaten Kammerschauspiels in Essen tätig. Von 1954 bis 1962 arbeitete er auf der Nordseeinsel Wangerooge an einem Gymnasium als Lehrer und Pädagoge. Vgl. H. S. Ziegler, Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt, 2. Aufl., Göttingen 1964, S. 293
- 82 Chemnitzer Tageblatt, 27. August 1939. Ich danke Georg Brühl (Chemnitz) für die freundliche Überlassung einer Eintrittskarte (Abb. 91).
- 83 Schreiben von Hugo Fischer, stellvertretender Reichspropagandaleiter der NSDAP und Präsident des ›Instituts für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspopaganda‹, an Joseph Goebbels vom 1. Dezember 1939 (BA Koblenz R 55 [= ›Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda-1/354, Bl. 95–97)
- 84 Unser Wille und Weg, Nr. 2, Februar 1941, Umschlagrückseite und Nr. 3, März 1941, S. 26–28 und S. 30 f. (BA Koblenz NSD 12/3–1940/41). ›Unser Wille und Weg‹ war das offizielle, von Joseph Goebbels herausgegebene Organ der Reichspropagandaleitung. Den Hinweis auf diese Publikation verdanke ich Annette Sprengel (Magdeburg).
- 85 Presseauschnitte im Stadtarchiv Halle an der Saale, Akte 321
- 86 BA Potsdam 50.01–1018, Bl. 29–36

Tabelle 1

Vorläufer der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ 1937 in München

Anmerkung: Den Angaben über die ursprüngliche Ausstellung folgt eine Liste der Ausstellungsorte, an denen die Ausstellung komplett oder in einer veränderten Fassung anschließend gezeigt wurde. Die Auflistung der Hauptausstellungen erfolgt chronologisch.

<p>Mannheim, Kunsthalle ›Kulturbolschewistische Bilder‹ 4. April–5. Juni 1933 Organisiert von Otto Gebele von Waldstein, ›kommissarischer Hilfsreferent‹ 20141 Besucher Nur für Erwachsene</p> <p>Rezensionen (Auswahl) ›Hakenkreuzbanner‹, 3. April, 10. und 24. Mai 1933 ›Neue Mannheimer Zeitung‹, 5. und 13. April, 9. Mai 1933 ›Neues Mannheimer Volksblatt‹, 5. April, 27. Mai 1933 ›Mannheimer Tageblatt‹, 16. April 1933</p>	<p>Zu sehen waren 64 Ölbilder, darunter Gemälde von Adler (›Mutter und Tochter‹), Baumeister (›Tischgesellschaft‹), Beckmann (unter anderem ›Christus und die Ehebrecherin‹), Chagall (unter anderem ›Die Prise‹), Delaunay, Derain, Dix, Ensor, Fuhr, Gleichmann (›Die Braut‹), Grosz (›Metropolis [Blick in die Großstadt]‹, ›Bildnis Max Hermann Neisse‹), Heckel, Hoerle (›Melancholie‹), Hofer, Jawlensky (›Sizilianerin‹), Kanoldt, Kirchner, Kleinschmidt (›Stilleben‹), Marc, Munch, Nolde, Pechstein, Rohlf's, Schlemmer (›Frauentreppe‹) und Schlichter; zwei Plastiken von Schreiner (›Sitzendes Mädchen‹) und Archipenko (›Zwei Frauen‹); 20 Graphiken, darunter Arbeiten von Adler, Chagall, Delaunay, Grosz, Kirchner, Kokoschka, El Lissitzky,</p>	<p>Masereel, Nolde, Pechstein und Rohlf's. Ein Ausstellungsverzeichnis befindet sich im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim.</p> <p>Die Bilder waren ungerahmt ausgestellt, die Namen der Händler (Cassirer, Flechtheim und Tannenbaum) und die Kaufpreise waren vermerkt (eine bewährte Methode nationalsozialistischer ›Kunstkritik‹, die in derartigen Ausstellungen von dieser Zeit an angewandt wurde).</p> <p>Es gab auch ein ›Musterkabinett‹ mit Beispielen ›gesunder‹ Kunst von in Mannheim ansässigen Künstlern, darunter Klein, Oertel, Otto, Schindler und Stohner.</p>
Weitere Stationen		
	<p>München, Kunstverein ›Mannheimer Galerieankäufe‹ 25. Juni–12. Juli 1933</p> <p>Rezensionen (Auswahl) ›Münchner Neueste Nachrichten‹, 28. Juni 1933 ›München-Augsburgische Abendzeitung‹, 29. Juni 1933 ›Völkischer Beobachter‹, 29. Juni 1933</p>	<p>32 Arbeiten aus der Mannheimer Ausstellung wurden Bildern einer Ausstellung anlässlich des 60. Geburtstags von Edmund Steppes gegenübergestellt.</p>
	<p>Erlangen, Orangerie (Kunstverein) ›Mannheimer Schreckenskammer‹ 23. Juli–13. August 1933</p> <p>Rezensionen (Auswahl) ›Erlanger Neueste Nachrichten‹, 22. und 26. Juli 1933 ›Erlanger Tagblatt‹, 22. und 28. Juli 1933</p>	<p>Die 32 Arbeiten aus der Münchner Fassung der Ausstellung wurden in Kontrast gesetzt zu Arbeiten unbekannter Herkunft, die von geistig Behinderten angefertigt wurden, zu Kinderzeichnungen und zu der Reproduktion einer russischen Ikone aus dem 15. Jahrhundert.</p>
<p>Karlsruhe, Kunsthalle ›Regierungskunst 1918–1933‹ 8.–30. April 1933 Organisiert von Hans Adolf Bühler, Künstler und Direktor der Kunsthalle und der Kunstakademie Nur für Erwachsene</p> <p>Rezensionen (Auswahl) ›Der Führer‹, 8. April 1933 ›Karlsruher Tagblatt‹, 8. April 1933 ›Karlsruher Zeitung‹, 10. April 1933</p>	<p>Die Ausstellung enthielt 18 Ölbilder von Bizer (›Rehberg I‹, ›Rebgärtle‹), Corinth (›Walchenseelandschaft‹, ›Bildnis Charlotte Berend-Corinth‹), Erbslöh (›Garten‹), Fuhr (›Waldkapelle [Kapelle am Wasser]‹), Hofer (›Stilleben [Gerümpel]‹, ›Häuser in Bernau‹), Kanoldt (›Stilleben mit Gummibaum‹), Liebermann (›Gemüsemarkt in Amsterdam‹, ›Erntefeld‹, ›Korbflechter‹), von Marées (›Familienbild II‹), Munch (›Die Straße nach Asgardstrand‹), Purrmann (›Blumenstück‹), Schlichter (›Bildnis Bertolt Brecht‹) und Slevogt (›Geschlachtetes Schwein‹, ›Früchtestilleben‹), außerdem 79 Zeichnungen, Aquarelle und Graphiken von Beckmann, Bizer, Campendonk, Dix, Feininger, O. Fischer, R. Grossmann, Grosz, Heckel, Hofer, Kirchner, Kogan, Meidner, Nolde, E. Scharff, T. Schindler, Schmidt-Rottluff, K. Stohner, von</p>	<p>Mitgliedern der Karlsruher Künstlergruppe ›Rih‹ und von entlassenen Lehrern der Kunstakademie, darunter Hubbuch.</p> <p>Kaufpreise waren aufgelistet, ebenso die Namen der für Kunst und Bildung zuständigen Minister, unter deren Amtszeit die Ankäufe getätigt wurden.</p> <p>Es gab ein ›Erotisches Kabinett‹ mit Zeichnungen von Studenten der Kunstakademie.</p> <p>Daneben waren eine Liste und Photographien von Kunstwerken ausgestellt – hauptsächlich zweitklassige Alte Meister und Gemälde des 19. Jahrhunderts aus dem Depot –, die von ehemaligen Museumsdirektoren verkauft worden waren, um den Etat für den Ankauf moderner Kunst aufzustoeken.</p>

Nürnberg, Städtische Galerie
›Schreckenskammer‹
17. April–16. Mai 1933
Organisiert von Emil Stahl, Künstler und
stellvertretender Direktor
10000 Besucher
Rezensionen (Auswahl)
›Acht Uhr-Blatt‹, 8. und 18. April 1933
›Nürnberger Zeitung‹, 18. und 19. April 1933
›Münchener Neueste Nachrichten‹, 20. April 1933

Die Ausstellung enthielt Gemälde von Berend-
Corinth (›Der Boxer‹), Birnstengel, Böckstiegel, Dix
(›Bildnis der Tänzerin Anita Berber‹), Dobrowsky,
Felixmüller, Fritsch, Geiger, Grossmann, Heckrott,
Heinisch, Heuser, Holz, Kamps, Neumann,
Pascin, Purrmann, Rösler, Scharl (›Prof. Albert
Einstein‹), Schmidt-Rottluff, Schreiner, Slevogt
(›Der Hörselberg‹) und Winkler.
Kaufpreise waren aufgelistet.

Chemnitz, Städtisches Museum
›Kunst, die nicht aus unserer Seele kam‹
14. Mai–Juni 1933
Organisiert von Wilhelm Rüdiger, stellvertretender
Direktor
Rezensionen (Auswahl)
›Chemnitzer Tageblatt‹, 13., 18. und 21. Mai 1933
›Chemnitzer Tageszeitung‹, 23. Mai 1933

Die Ausstellung enthielt 15 Gemälde von
W. Arnold (›Kinder vor dem Fenster‹), Heckel
(›Badende‹ [Triptychon]), Kirchner
(›Wohnzimmer‹, ›Selbstbildnis‹, ›Weiße Kuh‹),
Kokoschka (›Selbstbildnis mit gekreuzten Armen‹),
Nolde (›Christus in Bethanien‹, ›Araberkopf‹),
Pechstein (›Frauen am Meer‹), W. Rudolph (›Kuh
und Kälbchen‹), Schmidt-Rottluff (›Landschaft im
Herbst‹, ›Der kranke Junge‹, ›Bildnis Lyonel
Feiningers‹, ›Männer bei Kerze‹) und Segall
(›Im Atelier‹); drei Kleinplastiken; 120 Druck-

graphiken von verschiedenen Künstlern, darunter
Beckmann, Dix (aus ›Der Krieg‹), Gramatté, Grosz,
Heckel, Kirchner, Klee (›Die Heilige vom innern
Licht‹), Mataré, Schlemmer (›Kopf im Profil mit
schwarzer Kontur‹), Schmidt-Rottluff (annähernd
20 Arbeiten) und Schreyer; daneben Zeichnungen
und Aquarelle von Feiningers (›Turm in Treptow‹),
Kandinsky (›Scala‹) und anderen.
Kaufpreise waren aufgelistet.

Stuttgart, Kronprinzenpalais (Graphische
Sammlung der Württembergischen Staatsgalerie)
›Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung‹
10.–ca. 24. Juni 1933
Organisiert von Klaus Graf von Baudissin,
Oberkonservator
Nur für Erwachsene
Rezensionen (Auswahl)
›NS-Kurier‹, 13. Juni 1933
›Schwäbischer Merkur‹, 14. Juni 1933
›Württembergischer Staatsanzeiger‹, 22. Juni 1933

Die Ausstellung enthielt ein Gemälde
(Kleinschmidts ›Duett im Nord-Café‹); Graphiken
von Beckmann, Dix (z. B. aus ›Der Krieg‹),
Felixmüller, Grosz (darunter die Mappen ›Im
Schatten‹ und ›Abrechnung folgt!‹), Meidner,
Schwitters und anderen; Reproduktionen von
Gemälden von Dix, Grosz und Meidner aus
Büchern der Reihe Junge Kunst; die Schrift ›An alle
Künstler‹; expressionistische Zeitschriften (›Die
Aktion‹, ›Der Sturm‹), Plakate, Photographien und
Zeitungsausschnitte; sowie Leihgaben aus der
Weltkriegsbücherei und von anderen Leihgebern.

Weitere Station

Bielefeld, Städtisches Museum, Geschichtliche
Abteilung
›Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung‹
20. August–ca. 18. September 1933
Für Minderjährige und die allgemeine
Öffentlichkeit nicht zugänglich
Rezensionen (Auswahl)
›Westfälische Neueste Nachrichten‹, 18. und
22. August 1933
›Westfälische Zeitung‹, 18. und 22. August 1933

Diese Ausstellung war eine reduzierte Version der
Stuttgarter Fassung; die Leihgaben aus der
Weltkriegsbücherei wurden in Bielefeld nicht
gezeigt und durch eine nicht näher bekannte Arbeit
von Archipenko ersetzt.

Die Ausstellung lief unter der Bezeichnung
›Schulungsausstellung‹ und war nur für Lehrer,
Ärzte, Geistliche, Richter und NSDAP-Funktionäre
zugänglich.

Dessau, zwei Schaufenster im Gebäude der
›Anhaltischen Tageszeitung‹
Juli 1933
Organisiert von Wilhelm F. Loeper, NSDAP-
Gauleiter
Rezensionen (Auswahl)
›Anhalter Anzeiger‹, 11. Juli 1933
(Hintergrundinformation)

Die Ausstellung enthielt Arbeiten von Bauhaus-
Künstlern aus dem Besitz städtischer Behörden,
darunter Feiningers, Kandinsky, Klee, Mücke und
Schlemmer.
Kaufpreise waren aufgelistet.

Ulm, Städtisches Museum, Moderne Galerie und
Kupferstichkabinett
›Zehn Jahre Ulmer Kunstpolitik‹
4. August–ca. 8. September 1933
Rezensionen (Auswahl)
›Ulmer Sturm‹, 3. August 1933
›Ulmer Tagblatt‹, 9. (zustimmender Leserbrief) und
17. August 1933

Zu sehen waren Gemälde und Graphiken von
Delacroix (Ölskizze für ›Dante und Vergil‹), Dix,
Faistauer (›Gardone di sopra‹), Grosz (›Marseille‹),
Haller, Hofer (›Kartenspieler‹, ›Trunkene‹),
Jawlensky, Kokoschka (›Genfer See‹), Laurencin
(›Mädchenbildnis‹), Liebermann, Meunier,
Munch, Nolde (›Johannes der Täufer‹), Pellegrini,
Picasso, Renoir, Sérusier (›Bretonisches
Bauernhaus‹), Sisley (›Seinlandschaft‹), Vlaminck
(›Die Oise bei Auvers‹) und andere.

Die Kaufpreise und die Namen der Händler
(Abels, Flechtheim, Goldschmidt, Thannhauser)
waren aufgelistet.

In der Ausstellung enthalten war auch ein von
Gustav Essig gemaltes Portrait des Bürgermeisters
von Ulm während der Weimarer Republik, Emil
Schwammberger, der den jüdischen Direktor des
Museums, Julius Baum, bei seinen Ankäufen
moderner Kunst unterstützt hatte.

Dresden, Innenhof des Neuen Rathauses
 ›Entartete Kunst‹
 23. September–18. Oktober 1933
 Organisiert von Richard Müller, Künstler und Direktor der Kunstakademie; Willy Waldapfel, Künstler und Stadtrat; und Walter Gasch, offizieller Kunstkommissar der Stadt Dresden
 Minderjährige waren nur im Rahmen von Führungen zugelassen

Rezensionen (Auswahl)
 ›Dresdner Nachrichten‹, 22. September 1933
 ›Dresdner Anzeiger‹, 13. September 1933
 ›Illustrierter Beobachter‹, 16. Dezember 1933, 1713–15, 1742

Die Ausstellung enthielt 42 Ölbilder unter anderem von Campendonk (›Badende‹), Cassel (›Männliches Bildnis‹), Dix (›Kriegskrüppel‹, ›Der Schützengraben‹), Feininger (›Die Kirche von Gelmeroda‹), Felixmüller (›Bildnis Otto Rühle‹, ›Schönheit‹, ›Selbstbildnis‹), Griebel (›Mädchen in Landschaft‹), Grosz (›Abenteurer‹), Grundig, Hebert (›Selbstbildnis‹), Heckel (›Sitzender Mann‹), Heckrott (›Kinder‹), Hofer, Jacob (›Knabe mit Apfel‹, ›Traum‹), Kandinsky, Kirchner (›Straßenszene‹), Klee (›Um den Fisch‹), Kokoschka (›Die Heiden‹), Lange (›Stilleben mit roter Figur‹, ›Tschum, der Katzenfreund‹), Lüthy (›Madonna‹), Mitschke-Collande, Mueller (›Badende‹), Nolde (›Frauenkopf‹, ›Gartenbild‹, ›Mädchen im Garten‹), Pechstein, Rudolph (›Regenlandschaft‹, ›Wirtsstube um Mitternacht‹), Schmidt-Rottluff (›Frauenbildnis‹), Otto Schubert (›Freud und Leid‹), Schwitters (›Merzbild‹,

›Ringbild‹), Segall (›Die ewigen Wanderer‹) und Skade; zehn Skulpturen von Hoffmann (›Adam und Eva‹, ›Mädchen mit blauem Haar‹), Lüdecke, Marcks, Maskos (›Mutter und Kind‹) und Voll; 43 Aquarelle und 112 Graphiken von Dix (›Landschaft mit untergehender Sonne‹, ›Der Streichholzhändler‹), Felixmüller, Grosz, Heckel, Hofer, Hoffmann, Jacob, Kokoschka (›Max Reinhardt‹, ›Tilla Durieux‹), Kretzschmar (›Der Tod des Sekretärs‹), Lange, Lüdecke, Modersohn-Becker, Nolde, Rudolph, Schmidt-Rottluff, O. Schubert, Segall, Voll und anderen.

Kaufpreise waren aufgelistet.
 Das Staatliche Filmarchiv in Potsdam-Babelsberg hat in seiner Sammlung einen ungefähr zehnminütigen Film über diese Ausstellung, der über Chronos-Film, Berlin, beziehbar ist.

Weitere Stationen

Hagen, Städtisches Museum
 ›Kunst zweier Welten‹
 Eröffnung 11. Februar 1934
 14520 Besucher

Rezensionen (Auswahl)
 ›Hagener Zeitung‹, 10. und 12. Februar 1934
 ›Westfälische Landeszeitung – Rote Erde‹, 12. Februar 1934
 ›Westdeutsche Volkszeitung‹, 13. und 14. Februar 1934

Eine Auswahl von Werken aus der Dresdener Ausstellung wurde gegenübergestellt älteren deutschen, holländischen, flämischen und italienischen Künstlern, darunter Graff, Chodowiecki, Rembrandt und Rubens, sowie ›akzeptablen‹ Beispielen deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts.

Nürnberg, Städtische Galerie
 ›Entartete Kunst‹
 Organisiert von Emil Stahl, Künstler und Direktor
 7.–21. September 1935
 12706 Besucher

Rezensionen (Auswahl)
 ›Fränkischer Kurier‹, 7. September 1935
 ›Nürnberger Zeitung‹, 7./8. September 1935
 ›Völkischer Beobachter‹, 10. September 1935

Eine Auswahl von Werken aus der Dresdener Ausstellung wurde in Nürnberg anlässlich des NSDAP-Reichsparteitags 1935 gezeigt; es wurden in der Stadt befindliche Werke hinzugefügt, wie etwa Dix' ›Bildnis der Tänzerin Anita Berber‹, das bereits 1933 in der ›Schreckenskammer‹-Ausstellung in Nürnberg der Lächerlichkeit preisgegeben worden war (siehe oben).

Die Städtische Galerie organisierte als Ergänzung zur Ausstellung ›Entartete Kunst‹ eine antisemitische Ausstellung mit dem Titel ›Der Judenspiegel‹.



Dortmund, Haus der Kunst
 ›Entartete Kunst‹
 11. November–8. Dezember 1935
 Organisiert von der Stadt Dortmund und den Parteispitzen der dortigen NSDAP
 Nur für Erwachsene
 21 668 Besucher

Rezensionen (Auswahl)
 ›Dortmunder Zeitung‹, 12. und 27. November 1935
 ›Tremonia‹, 12. November 1935
 ›Westfälische Landeszeitung – Rote Erde‹, 12. und 26. November 1935

Die Ausstellung enthielt 48 Ölgemälde, sechs Plastiken und 40 Aquarelle und Graphiken, die im Vergleich gezeigt wurden zu Bildern und Reproduktionen von Caspar David Friedrich, Kobell, Leibl (›Dorfpolitiker‹), ›Frauen in der Kirche‹, von Marées (›Ruderer‹), Thoma und anderen; ein Hitlerporträt, und ein ›Merzgedicht‹ von Schwitters. Ein Ausstellungsverzeichnis befindet sich im Stadtarchiv Dortmund (siehe Anmerkung 26).

Regensburg, Kunst- und Gewerbeverein
 ›Entartete Kunst‹
 12.–26. Januar 1936
 Organisiert vom Kunst- und Gewerbeverein
 Regensburg

Die Ausstellung war identisch mit der in Dortmund.

Rezensionen (Auswahl)
 ›Bayerische Ostmark‹, 16. und 18./19. Januar 1936

84 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Dortmund, 1935



85 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, München, 1936

München, Alte Polizeidirektion, Weißer Saal
›Entartete Kunst‹
4.–31. März 1936
Organisiert von der örtlichen Leitung des Propagandaministeriums in Oberbayern, ›Kraft durch Freude‹ und der NS-Kulturgemeinde

Rezensionen (Auswahl)
›Münchener Zeitung‹, 4., 6. und 24. März 1936
›Neues Münchener Tagblatt‹, 4. März 1936
›Münchener Neueste Nachrichten‹, 5. März 1936
›Die Deutsche Bühne‹, April 1936, S. 6/7

Die Ausstellung war identisch mit der in Dortmund.

Ingolstadt, Neues Schloß (Kunstverein)
›Entartete Kunst‹
1. Mai–1. Juni 1936

Rezensionen (Auswahl)
›Ingolstädter Tagblatt‹, 30. April und 5. Mai 1936
›Donaubote‹, 20. und 30. Mai 1936
›Deutscher Kunstbericht‹, Nr. 6, Juni 1936

Die Ausstellung war identisch mit der in Dortmund.

Darmstadt, Kunsthalle (Kunstverein)
›Entartete Kunst‹
Eröffnung 20. Juni 1936

Rezensionen (Auswahl)
›Darmstädter Wochenschau‹, Nr. 24, 2. Juni 1936, S. 1–4
›Darmstädter Tagblatt‹, 21. und 23. Juni 1936

Die Organisatoren fügten der Dortmunder Ausstellung Werke verfehmter Darmstädter Künstler hinzu.

Frankfurt am Main, Volksbildungsheim
›Entartete Kunst‹
1.–30. September 1936
Organisiert von ›Kraft durch Freude‹ und der Hans-Thoma-Gesellschaft

Rezensionen (Auswahl)
›Nationalblatt‹, 30. August 1936
›Frankfurter Volksblatt‹, 9. September 1936
›Frankfurter Zeitung‹, 9. September 1936
›Frankfurter Wochenschau‹, 1936, Nr. 36, S. 10/11

Zu sehen waren Arbeiten aus der Dortmunder Ausstellung und als Kontrast Beispiele ›Deutscher Kunst‹ von H. A. Bühler, Thoma, Scholderer und anderen.

Breslau (Wroclaw), Schlesisches Museum der bildenden Künste
›Kunst der Geistesrichtung 1918–1933‹
Eröffnung 17. Dezember 1933
Organisiert von Wolf Marx, stellvertretender Direktor

Rezensionen (Auswahl)
›Schlesische Zeitung‹, 5. und 16. Dezember 1933
›Schlesische Illustrierte Zeitung‹, 1934, Nr. 2, S. 2/3

Die Ausstellung enthielt 14 Ölbilder, darunter Werke von Adler (›Männergesicht‹), Dix, Feininger (›Grützturm‹), Grosz (›Der Boxer‹), Kokoschka, Meidner (›Selbstporträt‹), Oskar Moll (›Blick durchs Fenster‹, ›Waldesinneres‹), Molzahn (›Zwillinge‹), Mueller (›Esel mit Kind‹), Pechstein (›Ehepaar auf Palau‹) und Schlemmer (›Drei Frauen‹); drei Plastiken, darunter zwei aus Messing von Margarete Moll (›Mädchenkopf‹, ›Weibliche Figur [Tänzerin]‹); und 60 Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken von Campendonk, Dix (›Erinnerung an Spiegelsäle von Brüssel‹, ›Kriegskrüppel‹), Feininger, Oskar Fischer

(›Reitendes Paar‹), Grosz (›Da donnern sie...‹, ›Verschiedene Vorgänge‹), Hoetger, Kandinsky (aus der Mappe ›Kleine Welten‹), Kirchner, Klee (›Die Heilige vom innern Licht‹), Léger (›Lesende Frau‹), Oskar Moll, Pechstein, Schlemmer, Schmidt-Rottluff (›Liebespaar‹, ›Prophetin‹, ›Südseeinsulanerin‹), Wüsten (›Trauung‹) und anderen; und ein Prosagedicht von Kandinsky aus ›Klänge‹.

Kaufpreise waren aufgelistet.

Halle an der Saale, Museum Moritzburg
›Schreckenskammer‹

27. November 1935–ca. 25. Juli 1937

Organisiert von Hermann Schiebel,
stellvertretender Direktor

Rezensionen (Auswahl)

›Mitteldeutsche Nationalzeitung‹, 27. November
1935

Die Ausstellung in Halle war eine Ausnahme, da
sie keine temporäre, sondern eine
Dauereinrichtung mit der museumseigenen
Sammlung moderner Kunst darstellte, darunter
Plastiken und Ölbilder von Feininger, Kirchner,
Kokoschka, Marc und Nolde sowie Aquarelle von
Kandinsky.

Die allgemeine Öffentlichkeit war gegen ein
besonderes Eintrittsgeld zugelassen; ab dem 18.
Oktober 1936 waren die Besucher zudem
angehalten, ihre Namen in ein Gästebuch
einzutragen (aufbewahrt in der Staatlichen Galerie
Moritzburg, Halle). Zwischen diesem Datum und
dem 25. Juli 1937 trugen 445 Besucher ihre Namen
und Adressen ein.

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

›Entartete Kunst‹

19. September–3. Oktober 1937

Über 5000 Besucher bis zum 1. Oktober 1937

Rezensionen (Auswahl)

›Anhalter Anzeiger‹, 20. September und 2./3.
Oktober 1937

›Der Mitteldeutsche‹, 21. September 1937

›Deutsche Allgemeine Zeitung‹, 22. September
1937

›Frankfurter Zeitung‹, 22. September 1937

›Völkischer Beobachter‹, 25. September 1937

Zum zehnten Jahrestag ihrer Gründung
kombinierte die Anhaltische Gemäldegalerie zwei
Ausstellungen: ›Neuerwerbungen der
Anhaltischen Gemäldegalerie aus fünf
Jahrhunderten‹ und ›Entartete Kunst‹. In dieser
wurden die Arbeiten der Bauhaus-Künstler, die

schon im Juli 1933 ausgestellt worden waren (siehe
oben), noch einmal gezeigt und ergänzt durch
Mappen mit Zeichnungen und Drucken von
Bauhaus-Künstlern sowie Gemälde von Grosz,
Jawlensky und Schmidt-Rottluff.

Kaufpreise waren aufgelistet.

Stationen der Ausstellung
 ›Entartete Kunst‹ 1937–1941

München, Archäologisches Institut, Hofgarten-Arkaden, Galeriestraße 4, Räume der Gipsammlung
 19. Juli – 30. November 1937 (verlängert)
 2.009.899 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Münchner Neueste Nachrichten‹, 20. Juli, 20. August 1937
 ›Deutsche Allgemeine Zeitung‹, 25. Juli 1937
 ›Der Führer‹, 25. Juli 1937
 ›Frankfurter Zeitung‹, 14. November 1937

(Der einzige existierende Wochenschaufilm über die Ausstellung, aufgenommen in der Münchener Fassung der Ausstellung, befindet sich in der Library of Congress, Washington, D.C. [Sammlung Julien Bryan, nicht katalogisiertes Filmmaterial] – S.B.)

Berlin, Haus der Kunst, Königsplatz 4
 26. Februar – 8. Mai 1938 (verlängert)
 500.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Frankfurter Zeitung‹, 25. und 27. Februar 1938
 ›Der Angriff‹, 26. Februar, 1. und 10. März 1938
 ›Völkischer Beobachter‹ (Berliner Ausgabe), 26. und 27. Februar 1938

Leipzig, Grassi-Museum
 13. Mai – 6. Juni 1938
 60.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Leipziger Neueste Nachrichten‹, 14. Mai 1938
 ›Leipziger Tageszeitung‹, 14. Mai 1938

Düsseldorf, Kunstpalast, Ehrenhof 5
 18. Juni – 7. August 1938 (verlängert)
 150.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Düsseldorfer Nachrichten‹, 18. Juni 1938
 ›Rheinische Landeszeitung – Rote Erde‹, 19. Juni 1938

Salzburg, Festspielhaus
 4. September – 2. Oktober 1938 (verlängert)
 40.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Salzburger Landeszeitung‹, 5. und 6. September 1938
 ›Salzburger Volksblatt‹, 5. und 6. September 1938

Hamburg, Schulausstellungsgebäude, Spitalerstraße 6
 11. November – 30. Dezember 1938
 136.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
 ›Hamburger Anzeiger‹, 11. November 1938
 ›Hamburger Fremdenblatt‹, 11. November 1938 (Abbildung 78)
 ›Hamburger Tageblatt – Wochenschau‹, 13. November 1938



86 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Berlin, 1938



87 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Leipzig, 1938; Lithographie, 59×84 cm; Museum für Gestaltung, Zürich



88 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Chemnitz, 1939; Lithographie, 47,3×33 cm; Textil- und Kunstgewerbesammlung Chemnitz



89 Plakat von Rudolf Hermann für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Hamburg, 1938; Lithographie, 117,3×82,3 cm; The Robert Gore Rifkin Collection, Beverly Hills, California



90 Plakat für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Halle, 1941



91 Eintrittskarte für die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, Chemnitz, 1939; Christoph Zuschlag, Heidelberg

Stettin (Szczecin), Landeshaus
11. Januar – 5. Februar 1939
82.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
›Stettiner Generalanzeiger‹, 2., 11., 12., 19., 21. und 24. Januar, 2. Februar 1939
›Pommersche Zeitung‹, 10., 11., 15., 17., 24. und 28. Januar, 4., 7. und 15. Februar 1939

Weimar, Landesmuseum
23. März – 24. April 1939
50.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
›Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland‹, 23. und 24. März 1939
›Thüringer Gauzeitung‹, 23. und 24. März 1939

Wien, Künstlerhaus
6. Mai – 18. Juni 1939
147.000 Besucher

Rezensionen (Auswahl):
›Völkischer Beobachter‹ (Wiener Ausgabe), 5., 6. und 7. Mai, 12. Juni 1939
›Illustrierte Kronen-Zeitung‹, 6. Mai 1939
›Volks-Zeitung‹, 6. Mai 1939
›Neues Wiener Tagblatt‹, 7. Mai 1939
›Kunst dem Volk‹, Mai 1939, S. 36
›Die Pause‹, Juni 1939, S. 65–68, 85 (Abbildung 80–81)

Frankfurt am Main, Kunstaussstellungshaus,
Bockenheimer Landstraße 8
30. Juni – 30. Juli 1939
40.000 Besucher bis zum 22. Juli

Rezensionen (Auswahl):
›Frankfurter Volksblatt‹, 1. und 23. Juli 1939
›Rhein-Mainische Sonntags-Zeitung‹, 9. Juli 1939 (Abbildung 83)

Chemnitz, Kaufmännisches Vereinshaus,
Moritzstraße 1
11. August – 10. September 1939 (geschlossen am 26. August)

Rezensionen (Auswahl):
›Chemnitzer Neueste Nachrichten‹, 10. August 1939
›Chemnitzer Tageblatt‹, 11. August 1939

Waldenburg (Walbrzych), Schlesien, Gebäude der Kreisleitung der NSDAP, Adolf-Hitler-Aue
18. Januar – 2. Februar 1941

Rezensionen (Auswahl):
›Mittelschlesische Gebirgszeitung‹, 15., 16., 17., 20., 26. und 29. Januar 1941
›Neues Tagblatt‹, 16., 18./19., 20. und 31. Januar 1941

Halle an der Saale, Landesanstalt für Volkheilkunde, Wettiner Platz
5.–20. April 1941

Rezensionen (Auswahl):
›Saale-Zeitung‹, 4. und 5./6. April 1941
›Hallische Nachrichten‹, 7. und 8. April 1941