

CHRISTOPH ZUSCHLAG

## Von »Schreckenskammern«, »Horrorkabinetten« und »Schandausstellungen« Die NS-Kampagne gegen »Entartete Kunst«

Ein wesentlicher Bestandteil der Sammlung Gerhard Schneider umfasst Künstlerinnen und Künstler, die von der Kampagne der Nationalsozialisten gegen die moderne Kunst betroffen waren. So ist es ausdrücklich zu begrüßen, wenn die Kunsthalle Jesuitenkirche in Aschaffenburg den 75. Jahrestag der Ausstellung »Entartete Kunst« in München zum Anlass nimmt, ebendiesen Sammlungsbereich ins Zentrum einer Ausstellung zu rücken, um damit an ein dunkles Kapitel deutscher Geschichte zu erinnern. Denn der Kampf der Nationalsozialisten gegen die Moderne hinterließ tiefe Spuren in den Biografien der betroffenen Künstler, und er riss große Lücken in die Sammlungen der Museen. Neuere Forschungen zum Thema haben unser Bild von den damaligen Ereignissen, von Ablauf und Hintergründen, von den handelnden Personen und dem Schicksal der Kunstwerke vervollständigt, aber auch neue Fragen und Perspektiven aufgeworfen.<sup>1</sup>

Zu erwähnen sind hier insbesondere die Aktivitäten der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, die 2003 an der Freien Universität Berlin auf Initiative der Ferdinand-Möller-Stiftung gegründet wurde. In den ersten Jahren ihres Bestehens war der Verfasser dieses Beitrags an der Forschungsstelle tätig. Deren Hauptaufgabe war und ist die Bearbeitung und Internet-Veröffentlichung des vollständigen NS-Beschlagnahmeinventars, das 1997 in London wiederauftauchte und seither von Andreas Hüneke bearbeitet wurde. Bis dato sind rund 6.000 Datensätze freigeschaltet und im Internet zugänglich, laufend werden Daten ergänzt.<sup>2</sup> Weitere Themen der Forschungsstelle sind die an den »Verwertungsmaßnahmen« beteiligten Kunsthändler und generell der Kunsthandel im Nationalsozialismus.<sup>3</sup> Um die Rolle der Händler und Museen wird es sicher auch in Zukunft gehen, außerdem werden Provenienzforschungen zweifellos eine bedeutende Rolle spielen — zumal dann, wenn, wie im Falle des sogenannten Berliner Skulpturenfundes, verschollene Kunstwerke wiederauftauchen.<sup>4</sup> Dass darüber hinaus auch immer wieder neue Text- und Bildquellen entdeckt werden, zeigt das Beispiel zweier hier erstmals publizierter Fotografien, die weiter unten behandelt werden. Im Folgenden wird die Ausstellung »Entartete Kunst« von 1937 als Dreh- und Angelpunkt dienen, um den Bogen von deren Vorgeschichte bis hin zu den Folgen und Nachwirkungen zu spannen.

### Zur Vorgeschichte der NS-Kunstpolitik

Am 24. Februar 1920 verkündete Adolf Hitler das Parteiprogramm der NSDAP, die sich zunächst noch »Deutsche Arbeiter-Partei« nannte. Darin heißt es unter Punkt 23c: »Wir fordern den gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst und Literaturrichtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt.«<sup>5</sup> Der hier bereits 13 Jahre vor der Machtübernahme der Nazis angekündigte Kampf gegen sogenannte »zersetzende« Kunst und ihre Vertreter sollte sofort nach dem 30. Januar 1933 mit großer Vehemenz beginnen.

Das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 schuf die juristische Grundlage für die fristlose Entlassung unliebsamer Hochschulprofessoren und Museumsbeamter aus »rassischen« bzw. politischen Gründen. Rund 30 Museumsdirektoren verloren ihre Ämter. Ihre Professuren an Kunsthochschulen büßten u. a. ein Willi Baumeister und Max Beckmann (beide Frankfurt/M.), Otto Dix (Dresden), Karl Hofer und Käthe Kollwitz (beide Berlin) und Paul Klee (Düsseldorf). Gleichwohl kamen diese Vorgänge nicht unangekündigt. Vielmehr wurde hier vollzogen, was die massiven Attacken völkisch-radikaler Gruppen und traditioneller Künstler gegen die Avantgarde und die progressive Ankaufspolitik der Museumsleiter seit Jahren ideologisch vorbereitet hatten.

Wie stark die antimodernistischen Strömungen, die sich parallel zur modernen Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten, von Anfang an mit konservativer und nationalistischer Ideologie durchsetzt waren, zeigt um die Jahrhundertwende der Streit um den französischen Impressionismus. Erinnert sei hier an Hugo von Tschudi, Direktor der Nationalgalerie von 1896 bis 1909, dessen Engagement für die französische Kunst zu offenen Auseinandersetzungen mit Kaiser Wilhelm II. und schließlich zu Tschudis Entlassung führten. Als Gustav Pauli 1911 ein Gemälde van Goghs für die Bremer Kunsthalle erwarb, erhob sich ein Sturm der Entrüstung. Carl Vinnen, ein der Künstlerkolonie Worpswede nahestehender Landschaftsmaler aus Cuxhaven, initiierte ein Pamphlet mit dem Titel »Protest deutscher Künstler«, an dem sich 134 Künstler beteiligten. Mit der Kontroverse um den Impressionismus und sein

»Eindringen« in deutsche Museen begann und kulminierte zugleich der Streit um die Moderne in Deutschland. Im Kaiserreich und in der Weimarer Republik fand er seine Fortsetzung in zahlreichen »Kunstskandalen« um das Werk und die öffentliche Präsentation einzelner Künstler. Ankäufe wurden verhindert, Ausstellungen zensiert oder geschlossen, Künstler mussten sich vor Gericht verantworten. Im Verlauf dieser Auseinandersetzungen formierten sich die Stereotypen und das Vokabular zur Diskreditierung der Moderne, deren sich die Nationalsozialisten nur mehr zu bedienen brauchten. Der Begriff »Entartung« war schon im 19. Jahrhundert aus dem Bereich der Medizin und Psychiatrie in den Kulturdiskurs übertragen worden, und es war Max Nordau, der ihn in seinem 1892/93 erschienenen gleichnamigen Buch »zum ersten Mal als ein Stigma im Kunstdiskurs«<sup>6</sup> gebrauchte. Hervorgehoben werden muss auch die Rolle des »Kampfbundes für Deutsche Kultur«. 1927/29 von Alfred Rosenberg gegründet, war er das Sammelbecken völkischer und national-konservativer Verbände. Somit steht fest, dass die ideologie- und geistesgeschichtlichen sowie politisch-historischen Voraussetzungen der NS-Kunstpolitik bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

### Die sogenannten »Schreckenskammern« ab 1933

An die Stelle der entlassenen Beamten in Museen und Hochschulen traten Funktionäre und Gesinnungsgenossen der NSDAP, die meist in enger Verbindung zum Kampfbund standen. In vielen Städten begannen die neuen Museumsleiter — einige von ihnen waren selbst Künstler — ihre Tätigkeit mit der Einrichtung sogenannter Schreckenskammern der Kunst (Abb. 1). Bei den »Schreckenskammern«, die in der zeitgenössischen Presse auch als »Horrorokabinette« und

»Schandausstellungen« bezeichnet werden, handelte es sich um Sonderausstellungen, in denen der jeweils am Ort vorhandene Bestand an moderner Kunst gleich welcher Stilrichtung in diffamatorischer Weise zur Schau gestellt wurde. Wie zu zeigen sein wird, nahmen diese Schmähhausstellungen die »Entartete Kunst« von 1937 in Bezug auf ihre politische Funktion, ideologische Stoßrichtung und propagandistische



Abb. 2 Blick in die Ausstellung »Kulturbolschewistische Bilder«, Städtische Kunsthalle Mannheim 1933 (Fotoarchiv der Kunsthalle Mannheim)

Inszenierung vorweg. Sie fanden statt in Dessau, Mannheim (mit dem Titel »Kulturbolschewistische Bilder«, Abb. 2), Karlsruhe (»Regierungskunst 1918–1933«), Nürnberg (»Schreckenskammer«), Chemnitz (»Kunst, die nicht aus unserer Seele kam«), Stuttgart (»Novembergeist — Kunst im Dienste der Zersetzung«), Ulm (»Zehn Jahre Ulmer Kunstpolitik«), Dresden (»Entartete Kunst«), Breslau (»Kunst der Geistesrichtung 1918–1933«) und schließlich Halle an der Saale (»Schreckenskammer«). Einige dieser Ausstellungen wurden an andere Städte entliehen: So reiste die Mannheimer Schau in verkleinerter Form nach München und Erlangen, die Stuttgarter nach Bielefeld, die Dresdner in insgesamt zwölf weitere Städte, und die Breslauer hatte vermutlich — was erst seit kurzem bekannt ist — im Frühjahr 1934 ein »Nachspiel« in Beuthen (heute Bytom in Polen). Dort wurde am 11. März 1934 im Oberschlesischen Landesmuseum die Grafikausstellung »Schlesische Kunst in Schwarz-Weiß« eröffnet, die eine Abteilung »Entartete Graphik« enthielt. Diese war aller Wahrscheinlichkeit nach mit Leihgaben aus Breslau bestückt.<sup>7</sup> Bemerkenswert an der Beuthener Ausstellung ist die plakative Gegenüberstellung von »entarteter« und als vorbildlich und »deutsch« deklarerter Kunst — ein Hauptcharakteristikum der NS-Ausstellungsinszenierungen, das u. a. bereits in Mannheim und Dresden praktiziert worden war und auch 1937 in München durch die absichtsvolle Kontrastierung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« mit der Ausstellung »Entartete Kunst« angewendet werden sollte.

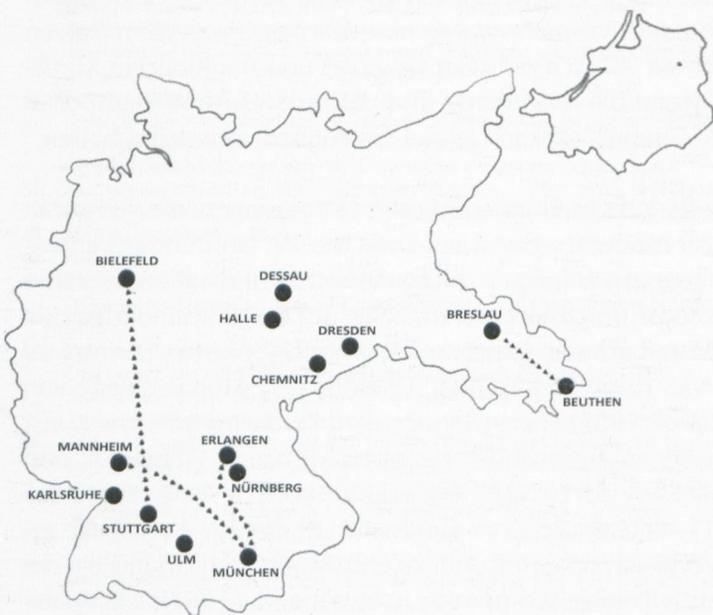


Abb. 1 Orte der Vorläuferausstellungen (Foto: Archiv des Verfassers)

Die Titel der Ausstellungen verdeutlichen ihr rein politisches Ziel: Die Kunstwerke wurden dem Publikum als Degenerationserscheinungen der Weimarer Republik vorgeführt, um diese anzuprangern und den Sieg Hitlers als »revolutionären Neubeginn« zu feiern. Folglich war die Empörung des Publikums über die moderne Kunst nicht das eigentliche Ziel, sondern nur ein Mittel unter anderen, um breite Zustimmung zum NS-Staat zu bewirken und somit in dessen Frühphase zur innenpolitischen Stabilisierung beizutragen. Trotz dieser gemeinsamen ideologischen Basis und Zielsetzung entstanden die Vorläuferausstellungen als lokale Einzelaktionen unabhängig voneinander. Darin liegt ein signifikanter Unterschied zur staatlich angeordneten und zentral vorbereiteten Schau von 1937.

Eingegangen sei hier exemplarisch auf die Dresdner Vorläuferausstellung, weil sie das konkrete namensstiftende Vorbild der 1937er-Schau war.<sup>8</sup> Es handelt sich um die im September 1933 aus Beständen des Dresdner Stadtmuseums zusammengestellte Wanderausstellung »Entartete Kunst«. Verantwortlich für ihr Zustandekommen war unter anderem der national-

sozialistische und antimodernistische Künstler Richard Müller, der seit März 1933 Rektor der Dresdner Kunstakademie war und in dieser Funktion Otto Dix als Professor entlassen hatte. Offenbar sah er nun seine Chance gekommen, seine politischen und künstlerischen Widersacher öffentlich zu diskreditieren. In der Ausstellung waren rund 40 Künstler vertreten. Die meisten von ihnen gehörten einer der drei Dresdner Künstlergruppen »Die Brücke«, »Dresdner Sezession Gruppe 1919« oder »Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO)« an, und/oder sie waren ehemalige Schüler der Dresdner Kunstakademie. Dadurch erklären sich die beiden inhaltlich-stilistischen Schwerpunkte der Femeschau: einerseits die expressionistische Kunst der ersten und zweiten Generation, andererseits die realistisch-gesellschaftskritische und linkspolitische Kunst der Nachkriegszeit und der zwanziger Jahre.

Im Frühjahr 1934 ist die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« in verkleinerter Form in Hagen in Westfalen nachweisbar. Höchstwahrscheinlich wurde sie 1935 erneut in Dresden ausgestellt — in Antithese zu den Ankäufen der Stadt seit 1933. Im Zusammenhang mit dieser erneu-



Abb. 3 Artikel zur Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« aus der »Kölnischen Illustrierten Zeitung« vom 17. August 1935 (Foto: Archiv des Verfassers)

ten Ausstellung entstand auch der sich über zwei Doppelseiten erstreckende Bildbericht in der »Kölnischen Illustrierten Zeitung« vom 17. August 1935 (Abb. 3). Unter der Überschrift »Schreckenskammer der Kunst« heißt es dort:

»Die hier veröffentlichten Bilder entstammen der Ausstellung »Entartete Kunst«, die zur Zeit in Dresden berechtigtes Aufsehen erregt. [...] Auch der Führer und Reichskanzler besichtigte bei einem Besuch in Dresden diese Schreckensschau; er gab seiner Empörung über die Verfertiger solcher Bilder ebenso wie über die gewissenlosen Amtspersonen Ausdruck, die für solchen Schund öffentliche Gelder, die ihnen anvertraut waren, verschleudert hatten. Diese einzig dastehende Schau, erklärte der Führer, müßte in recht vielen deutschen Städten gezeigt werden. Auch zahlreiche Mitglieder der Reichsregierung und Parteileitung, unter ihnen Ministerpräsident General Göring, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels, nahmen Gelegenheit, die Dresdner »Schreckenskammer« zu besichtigen.«

Der Besuch Hitlers und seine Erklärung, die Ausstellung müsse in »recht vielen deutschen Städten gezeigt werden«, ist für die weitere Entwicklung bedeutsam. Die nachfolgende Tournee erweist sich somit als Erfüllung eines »Führerauftrags«. Zwischen 1934 und 1937 machte die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« in zwölf weiteren Städten Station, wodurch sie aus der sonst üblichen lokal begrenzten Wirksamkeit der »Schreckenskammern« heraustrat (Abb. 4). Von allen Vorläu-

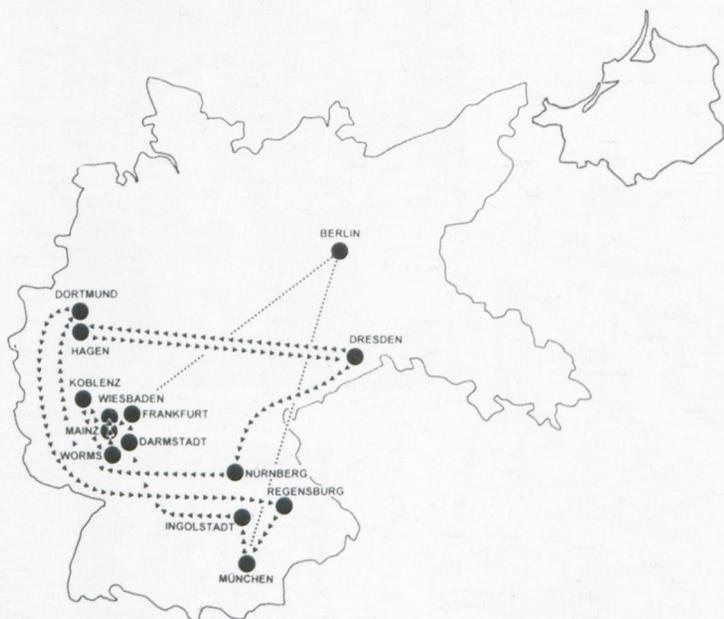


Abb. 4 Stationen der Dresdner Wanderausstellung »Entartete Kunst« 1933–1937 (Foto: Archiv des Verfassers)

fern erreichte sie die weitaus größte Besucherzahl und Öffentlichkeit. Nach Ende der letzten Etappe, Wiesbaden, am 29. März 1937 wurden die Exponate vermutlich nach Berlin transportiert, um von dort im Juli den Weg nach Mün-

chen anzutreten, wo sie in die dortige Ausstellung »Entartete Kunst« integriert wurden. Die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« wurde also Bestandteil der gleichnamigen Münchner Ausstellung.

### Das Jahr 1937: Die Ausstellungen »Große Deutsche Kunstausstellung« und »Entartete Kunst« und die Beschlagnahmeaktionen

1937 war die Phase der innenpolitischen Machtkonsolidierung weitgehend abgeschlossen. Während Hitlers Bündnispolitik das Ansehen Deutschlands im Ausland festigte, begann die Wirtschaft zu prosperieren. Für die Machthaber war der Zeitpunkt gekommen, »Rechenschaft« über die ersten vier Jahre ihrer Herrschaft abzulegen, um sich die Zustimmung des Volkes für künftige Unternehmungen zu sichern. Als Instrument der propagandistischen Selbstdarstellung wählten sie nicht zuletzt die Form der Ausstellung. So fand unter dem Titel »Gebt mir vier Jahre Zeit« vom 30. April bis 20. Juni 1937 in Berlin eine gigantische Leistungsschau der Wirtschaft und des Militärs statt.<sup>9</sup> Auch das »neue deutsche Kunstschaffen« sollte im Rahmen einer repräsentativen Schau in der »Hauptstadt der Bewegung« zelebriert werden. Am 18. Juli 1937 wurde die »Große Deutsche Kunstausstellung« im neuerrichteten »Haus der Deutschen Kunst« feierlich eröffnet. In den 40 geräumigen, lichtdurchfluteten Sälen wurden die rund 1.200 Plastiken, Gemälde und Grafiken von 557 Künstlern betont großzügig und übersichtlich präsentiert. Doch was hier als künstlerische Höchstleistungen einer vermeintlich neuen und revolutionären Kunst, als »Ausdruck einer neuen Zeit«, dargeboten wurde, erwies sich überwiegend als zweit- und drittklassiger Aufguss traditioneller Historien-, Landschafts- und Aktmalerei. Auch propagandistisch war der Ausstellung nur ein mäßiger Erfolg beschieden.<sup>10</sup>

Während Hitler in seiner Eröffnungsansprache vor dem »Haus der Deutschen Kunst« einen »unerbittlichen Säuberungskrieg« gegen die »Verfallskunst« ankündigte, wurde in den benachbarten Hofgartenarkaden fieberhaft gearbeitet. In den leergeräumten Räumen der Gipsabgussammlung des Archäologischen Instituts der Universität wurde in großer Eile die Schau »Entartete Kunst« aufgebaut. Als Kontrastveranstaltung zur »deutschen« Kunst wurde sie am 19. Juli 1937 mit einer Rede Adolf Zieglers, Maler und Präsident der »Reichskammer der bildenden Künste«, eröffnet. Dieser hatte — ausgestattet mit einem Erlass von Propagandaminister Joseph Goebbels — in einer nur wenige Tage dauernden Blitzaktion die wichtigsten Sammlungen moderner Kunst in Deutschland heimgesucht, Hunderte von Kunstwerken beschlagnahmt und nach München transportieren lassen. Auf diese erste Beschlagnahmeaktion folgte bald darauf eine zweite, weitaus umfangreichere. Mehrere von Ziegler gebildete Ausschüsse beschlagnahmten dabei in über hundert

Museen Tausende von Kunstwerken. Hatte die erste, unter großem Zeitdruck stehende Aktion einer flüchtigen Durchsicht zum Zwecke der Requirierung von Exponaten für die Münchner Ausstellung gedient, so ging es nun um die systematische und flächendeckende Liquidierung der Moderne. Insgesamt wurden an die 21.000 Kunstwerke beschlagnahmt (davon etwa ein Drittel Bilder, Skulpturen, Aquarelle und Zeichnungen und zwei Drittel Druckgrafiken).<sup>11</sup> Ein großer Teil der beschlagnahmten Werke wurde von den Nazis vernichtet, ein kleinerer Teil im Zuge der »Verwertung« gegen Devisen verkauft oder gegen ältere Kunst getauscht.<sup>12</sup> Manche Werke fanden den Weg zurück in ihre Herkunftsmuseen oder auch in andere Museen, von vielen Werken fehlt jedoch bis heute jede Spur.

Die Ausstellung »Entartete Kunst« umfasste neun schmale Räume, in denen über 700 Gemälde, Plastiken, Grafiken, Fotografien und Bücher von etwa 120 Künstlerinnen und Künstlern zusammengestellt waren (Abb. 5). Das Spek-



Abb. 5 Blick in die Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937 (Foto: Archiv des Verfassers)

trum der vertretenen Kunststile reichte vom deutschen Impressionismus über den Expressionismus zu Dadaismus und Konstruktivismus, von Künstlern des Bauhauses und der Abstraktion bis zur Neuen Sachlichkeit. Besonders heftig wurden die Expressionisten, insbesondere die Künstler der »Brücke« attackiert.

Die Ausstellung zeichnete sich durch ein spezifisches Präsentationskonzept aus. Extrem dichte Hängung in engen und halbdunklen Räumen erzeugte den Eindruck von Chaos. Die Ankaufspreise, teilweise hohe Inflationssummen, wurden angegeben, um die Empörung des Besuchers über die an-

gebliche Verschleuderung seiner Steuergelder hervorzurufen. Das Jugendverbot tat ein Übriges, um der Ausstellung den Charakter einer Sensation zu verleihen. Diskriminierende, polemisch-aggressive Wandbeschriftungen appellierten an schon vorhandene Aversionen gegen die Moderne und schürten zugleich antisemitische und antikommunistische Ängste (NS-Slogan »jüdisch-bolschewistische Kunst«). Auf diese Weise wurde die Stimmung aufgeheizt und der Hass der Besucher gleichermaßen gegen Künstler und Kritiker, Händler und Museumsleiter gerichtet. Lässt sich einerseits von einer Konditionierung der Betrachter durch die propagandistische Ausstellungsregie sprechen, so ist andererseits zu berücksichtigen, welche Voraussetzungen und Erwartungen die Besucher mitbrachten. Der Großteil des Publikums dürfte für die Hetzpropaganda in hohem Maße empfänglich gewesen sein, weil nur wenige mit der Kunst der Moderne wirklich vertraut waren, hatte sie doch in den 1930er-Jahren eine Anerkennung in breiten Kreisen noch gar nicht gefunden. Zudem prägte die reißerische Presseberichterstattung die Erwartungen der Besucher.

### Die Wanderausstellung »Entartete Kunst« 1937–1941

Nach dem spektakulären Auftakt in München schickte das Propagandaministerium die Ausstellung auf Reisen, wobei sich ihre Zusammenstellung ständig veränderte (Abb. 6). Für die zweite Etappe im Frühjahr 1938 in Berlin wurde die Aus-

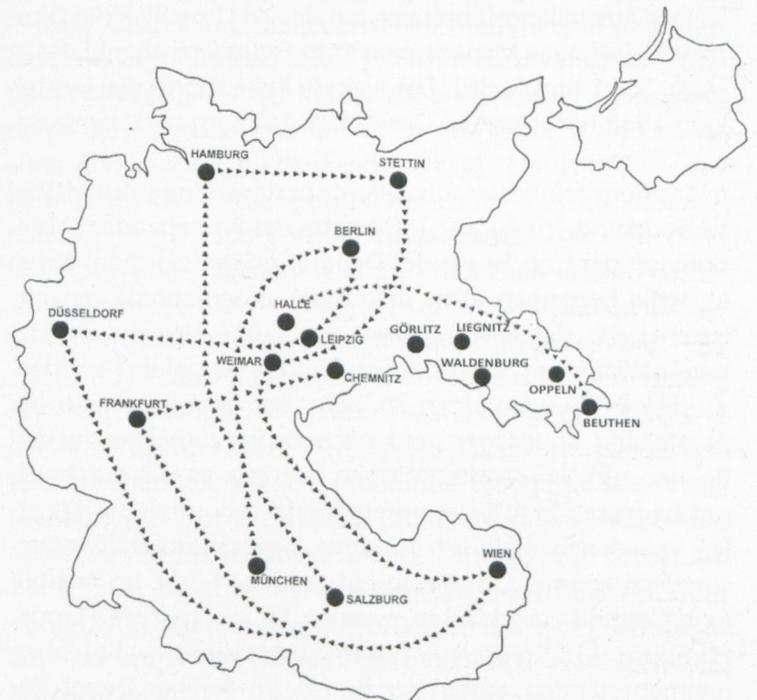


Abb. 6 Stationen der Wanderausstellung »Entartete Kunst« 1937–1941. Die Bewegungen der Ausstellung in Schlesien 1941 sind bislang nicht im Detail rekonstruierbar (Foto: Archiv des Verfassers)



Abb. 7 Blick in die Ausstellung »Entartete Kunst«, Berlin 1938 (Foto: Archiv des Verfassers)

stellung neu zusammengestellt, ihr Profil geändert: Ständen in München die Expressionisten im Zentrum der Angriffe, so wurde nun der Anteil der gesellschaftskritischen, politisch-engagierten Kunst erhöht (Abb. 7).<sup>13</sup> Zugleich beseitigte man Werke solcher Künstler, gegen deren Anprangerung in München von verschiedener Seite protestiert worden war (Mondrian, Munch) oder die als »Grenzfälle« galten (Barlach, Corinth, Kollwitz, Lehbruck). Erst für Berlin lag auch der bekannte Ausstellungsführer vor, auf dessen Umschlag die Gipsplastik »Der neue Mensch« von Otto Freundlich abgebildet ist (Abb. S. 15 und S. 38). Die weitere Reise führte die Ausstellung 1938 nach Leipzig, Düsseldorf, Salzburg und Hamburg.

In Salzburg erfuhr der Ausstellungsbestand eine substantielle Veränderung. Im August 1938 hatte das Propagandaministerium mit der Einrichtung des Depots im Schloss Schönhausen in Berlin begonnen. Dort sollten die »international verwertbaren«, also durch Verkäufe ins Ausland in Devisen umsetzbaren Werke »entarteter Kunst« zusammengeführt werden. Zu diesem Zweck wurden 70 Bilder und eine Plastik aus der Ausstellung abgezogen und nach Berlin zurückgeschickt.<sup>14</sup> Bei den zurückgesandten Werken handelte es sich durchweg um bedeutende Arbeiten international renommierter Künstler, von denen man sich lukrative Geschäftsabschlüsse versprechen konnte. Um die so entstandene Lücke im Ausstellungsbestand zu schließen, wurden für die nächste Etappe, Hamburg, 115 Kunstwerke aus den umfangreichen Beschlagnahmebeständen »entarteter Kunst« im Berliner Depot Köpenicker Straße ausgewählt.<sup>15</sup> Der Vergleich der aus Salzburg abgezogenen und für Hamburg neu ausgewählten Arbeiten macht den grundlegenden Wandel im Erscheinungsbild der Ausstellung deutlich: Nur wenige bekannte Namen sind

unter den Neuzugängen vertreten. Meist handelt es sich um Künstler von regionaler Bedeutung, die nicht »international verwertbar« waren, und um Grafiken. 1939 war die Schau dann in Stettin (Abb. 8), Weimar, Wien, Frankfurt am Main und Chemnitz zu sehen. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges verschwand die Ausstellung von der Bildfläche — um im Januar 1941 in Schlesien wieder aufzutauchen.



Abb. 8 Artikel zur Ausstellung »Entartete Kunst«, Stettin 1939, aus dem »Stettiner General-Anzeiger« vom 11. Januar 1939 (Foto: Archiv des Verfassers)

### Neue Forschungen zur Ausstellung »Entartete Kunst« 1941 in Schlesien

Bis 2006 waren der Forschung für das Jahr 1941 nur zwei Ausstellungsetappen bekannt: Waldenburg in Schlesien (heute Walbrzych, 18. Januar bis 2. Februar), südwestlich von Breslau gelegen, und Halle an der Saale (5. bis 20. April).<sup>16</sup> 2006 stellte sich heraus, dass die Schau zudem vom 25. Januar bis 8. Februar 1941 im Ständehaus in Görlitz zu sehen war — wobei sich diese Daten mit jenen von Waldenburg überschneiden. Die Lösung fand sich in einem örtlichen Artikel anlässlich der Ausstellungseröffnung in Görlitz. Dort heißt es: »Die große Ausstellung »Entartete Kunst«, die vor einigen Jahren in München zum ersten Male gezeigt wurde, ist inzwischen in drei Abteilungen zusammengestellt worden, die als

Wanderausstellungen im Auftrage der Reichspropagandaleitung in ganz Deutschland gezeigt werden. Görlitz hat nun ebenfalls die Gelegenheit erhalten, eine dieser drei Abteilungen zu sehen.<sup>17</sup> Wann diese Aufteilung stattgefunden hat, wie genau die einzelnen drei Abteilungen bestückt waren und an welchen Orten sie überall präsentiert wurden, ist bislang nicht bekannt. Aber allein dass man die Ausstellung mitten im Zweiten Weltkrieg teilte und diese Teile separat auf Reisen schickte, ist ein bemerkenswerter Vorgang. Hintergrund war ein Strategiewechsel der Reichspropagandaleitung: Hatte die Ausstellung »Entartete Kunst« bis 1939 die Funktion gehabt, in den Großstädten des Reiches ein möglichst breites Publikum zu erreichen, war nun die Zielvorstellung, im Sinne einer dezentralen Propaganda möglichst viele kleinere und mittlere Städte mit entsprechend kürzerer Laufzeit — in der Regel zwei Wochen — zu frequentieren. Mittlerweile konnten drei weitere Ausstellungsetappen auf heute polnischem Gebiet ermittelt werden, deren Daten sich teilweise überschneiden: Liegnitz (Legnica), Oppeln (Opole) und Beuthen (Bytom).

In Liegnitz wurde die Schau vom 15. Februar bis 2. März 1941 im Volksbildungshaus gezeigt (Abb. 9). Das »Liegnitzer Tageblatt« kündigte sie am 5. Februar erstmals an, meldete am 25. Februar bereits 7.000 Besucher und schrieb am 12. März, mit 14.000 verkauften Eintrittskarten habe die Ausstellung »in Liegnitz die höchste Besucherzahl aller schlesischen Städte erreicht, in denen die Ausstellung bei ihrer diesjährigen Rundreise durch Schlesien gezeigt wurde.«<sup>18</sup> Konkrete Hinweise auf einzelne Exponate gehen aus der Presse nicht hervor.

In einem Rückblick auf die kulturellen Ereignisse der ersten Monate des Jahres 1941 in Oppeln, der am 15. April 1941 im »Oberschlesischen Heimatgruß« erschien, heißt es: »Die Ausstellung »Entartete Kunst«, welche die NSDAP unter dem Kennwort »Götzen der Demokratie« als abschreckendes Beispiel in der Oppelner Berufsschule durchführte, gab einen lehrreichen Einblick in die Hintergründe jenes von jüdischen Drahtziehern in der Systemzeit geleiteten Anschlages auf die deutsche Kultur«. Der Berichterstattung in der »OS-Tageszeitung«, dem Oppelner Organ der NSDAP, lassen sich die genauen Ausstellungsdaten entnehmen: 22. Februar bis 9. März 1941. Am 20. Februar 1941 ist unter der Überschrift »Auch eine »Kunstaussstellung« zu lesen, die von der Reichspropagandaleitung der NSDAP veranstaltete und vom Institut für deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda durchgeführte Ausstellung »Entartete Kunst« werde am Samstag, den 22. Februar in der Städtischen Berufsschule in Oppeln eröffnet. Am 21. Februar wird die Schau unter der Überschrift »Götzen der Demokratie — Kunstentartung als Spiegel der Systemzeit — Eine Ausstellung, die jeder sehen muß« erneut angekündigt. Am Eröffnungstag selbst erscheint dann unter der Überschrift »Pokerspieler der Kunst« ein ausführlicher »Rundgang durch die Ausstellung »Entartete Kunst« (Abb. 10). Er ist mit einer Abbildung von Fritz Skades Ölbild »Frauenbildnis« aus dem Besitz des Dresdner Stadtmuseums illustriert, das bereits auf der Dresdner »Schreckenskammer« gezeigt, dann in Dresden beschlagnahmt und in München in die Ausstellung »Entartete Kunst« integriert worden war. Da es auf der weiter unten erläuterten Rückgabepiste vom November 1941 erscheint, ist davon auszugehen, dass dieses Bild von Anfang bis Ende Bestandteil der Wanderausstellung war. Aufgrund der Angaben im Artikel »Rundgang« lassen sich einige weitere Exponate identifizieren, darunter die Plastik »Der neue Mensch« von Otto Freundlich, Ölbilder von Jankel Adler und Alexej von Jawlensky sowie Grafiken von George Grosz. Am 24. Februar berichtet die »OS-Tageszeitung« über die Eröffnung der Schau und den guten Besuch am ersten Öffnungstag. Als »Ausstellungsleiter« wird ein »PG [Parteigenosse] Koch« genannt.

Vom 1. bis 16. März 1941 war die Ausstellung »Entartete Kunst« in Beuthen zu sehen — und zwar im Oberschlesischen Landesmuseum, in welchem 1934 die oben erwähnte Gra-

## Liegnitzer Tageblatt

### „Entartete Kunst“

Die Ausstellung im Volksbildungshaus heute eröffnet

Liegnitz, 15. Februar

Die Ausstellung „Entartete Kunst“, die vor einigen Jahren in München zum ersten Male gezeigt wurde und die als Wanderausstellung im Auftrage der Reichspropagandaleitung ihre Rundreise durch ganz Deutschland macht, wurde heute in Liegnitz im Volksbildungshaus zur Verfügung freigegeben.

Zur Eröffnung war eine stattliche Zahl geladener Gäste, Vertreter von Partei, Staat und Wehrmacht sowie der Mehreren erschienen. Kreisleiter Lieber erklärte in seiner Eröffnungsrede den Sinn der Ausstellung. Nichts könne deutlicher und krasser, so führte er u. a. aus, die Verfallszeit nach dem Weltkriege zeigen, wie die Ausstellung „Entartete Kunst“. Die Ueberwindung dieser Zeit hat uns klar gemacht, daß hinter dieser „Auch-Kunst“ nichts anderes stecke, als der jüdisch-marxistische Zerlegungsgeist. Die Urheber dieser Kunst waren dieselben, die auch sonst am Verfall des deutschen Volkes arbeiteten. Als der Nationalsozialismus nach der Machtübernahme daran ging, mit der jüdisch-demokratischen Zerlegung aufzuräumen, da verschwand aus den Galerien und Museen auch die Schandmal, die dem deutschen Volk als Kunst präsentiert worden waren. Heute können wir uns wieder in den Museen an Kunstwerken erfreuen, die alle und auch neue deutsche Meister geschaffen haben.

Jeder Volksgenosse, so führte Kreisleiter Lieber weiter aus, sollte sich die Ausstellung „Entartete Kunst“ ansehen, damit er erkennt, an welchem fürchterlichem Abgrund das deutsche Volk stand. Derselbe Geist, derselbe Haß schlang uns heute von der Welt entgegen. Aber wir haben ihn im Innern besiegt, wir werden ihn auch in der Welt niederringen.

#### Die Ausstellung

Für die in dieser Schau angelegten Bilder, Zeichnungen und Plastiken ist die Bezeichnung „Entartete Kunst“ noch viel zu milde. Denn das, was sich da in den Ausstellungsräumen ausbreitet, hat mit Kunst überhaupt nichts zu tun. Und wenn nicht hinter diesen Machwerken der armenie Zerlegungsgeist einer verunklärten Zeit aufzufech hervortritt, dann sollte man

diese Schanddokumente einfach dem allgemeinen Gefächler preisgeben.

Die einst in jüdischen und sozialistischen Sammlungen untergebracht sogenannten „Gemälde“ und „Plastiken“ offenbaren eine künstlerische Verrohung, die nicht zu überbieten ist. Nichts ist diesen „Auch-Künstlern“ heiliger, sie können nicht genug tun in der Verächtlichmachung der Kirche, der Verhöhnung des Arbeiterturns, der nationalen Herabwürdigung. Die krankhafte Sucht zur Entstellung, die Kult am Zerfallenden, kennt keine Grenzen. Die Wirklichkeit wird in einer Art vergerichtet, daß man an dem Verstande dieser „Schwindler“ und „Vollstreckler“ zweifeln konnte, wenn nicht die Absicht allzu deutlich dahinter sichtbar wäre. Denn diese Machwerke unterscheiden sich in nichts von den Lebensbildern in der Ausstellung angelegten Bildern, die tatsächlich von Irren gemalt worden sind.

Aber nicht nur die Form wird willkürlich, auch die Farben sind brutal und verächtlich. Sie müssen die Ausschweifungen und Verwilderungen mitmachen, müssen der ästhetischen Zensur, dem Blick dienen.

Eingeführt in die Ausstellung sind einige Spruchtafeln, auf denen Literaturzitate, Wissenschafts- und Kunstsprüche der Systemzeit ihre Abscheu erregenden Absichten verapfen. Sie unterscheiden in einseitiger Weise den araisamen Zedismus der jüdischen Urheber.

In weicher einer großen Gefahr das deutsche Volk geschwebt hat, wird jedem Besucher der Ausstellung vor den angelegten Machwerken klar werden. Eine neue Zeit mußte anbrechen, um mit diesem Irrsinn aufzuräumen. Man atmet erleichtert auf, wenn man den letzten Namen betrifft, und den Ausdruck des Führers liest:

„Als zum Machtantritt des Nationalsozialismus das es in Deutschland eine sogenannte „moderne“ Kunst gegeben, das heißt also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine „deutsche Kunst“ und diese soll und wird, wie alle schillernde Werte eines Volkes, eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert. Denn in der Zeit liegt keine Kunst begründet, sondern nur in den Völkern.“

C. D. Wetter.

Abb. 9 Artikel zur Ausstellung »Entartete Kunst«, Liegnitz 1941, aus dem »Liegnitzer Tageblatt« vom 15./16. Februar 1941 (Foto: Archiv des Verfassers)



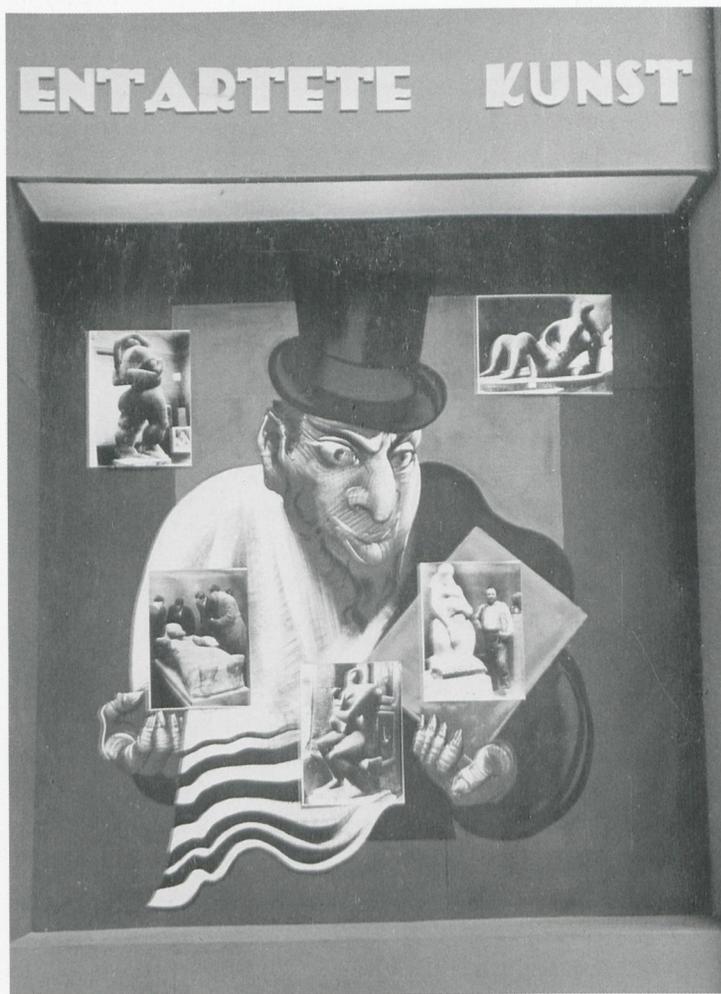


Abb. 12 Schaukasten zum Thema »Entartete Kunst«, Lettland 1941?  
(Foto: Deutsches Historisches Museum, Berlin)



Abb. 13 Schaukasten zum Thema »Entartete Kunst«, Lettland 1941?  
(Foto: Deutsches Historisches Museum, Berlin)

eine Reihe von politischen Wanderausstellungen vor, die folgende Themen behandeln: 1. Raubstaat England [...] 2. Die englische Plutokratie [...] 3. Der Krieg — Englands Werk [...] 4. Nach Ostland wollen wir fahren [...] 5. Entartete Kunst [...] 6. Der ewige Jude [...] 7. Der Nationalsozialismus.«<sup>20</sup> Während vier der genannten Ausstellungen aktuelle Schwerpunkte der NS-Propaganda im Krieg repräsentierten (Verteufelung des Kriegsgegners England, »Lebensraumpolitik« im Osten), griff man mit »Entartete Kunst« und »Der ewige Jude« auf bewährtes Material zurück. 1941 wurde die Propagandatätigkeit in den »deutschen Ostgebieten« verstärkt. So kündigte Goebbels im März 1941 in Posen den »Anfang einer großzügigen und umfassenden Planung kulturellen Aufbaus in diesem und den anderen Gauen des Ostens« an, wobei er explizit »Städte wie Danzig, Königsberg, Breslau und Kattowitz« nannte.<sup>21</sup> Zum 18. Januar 1941 — dem Beginn der Ausstellung in Waldenburg — wurde die Provinz Schlesien erneut geteilt. Breslau wurde Hauptstadt des Gaus Niederschlesien, Kattowitz Hauptstadt des Gaus Oberschlesien. War dieses Ereignis möglicherweise der Anlass, die Ausstellung »Entartete Kunst« durch dieses Gebiet reisen zu lassen? Das kann einstweilen nur vermutet werden.

### Rückgabe der Exponate an das Propagandaministerium

Fest steht hingegen, dass die Exponate der Wanderausstellung »Entartete Kunst« im November 1941 an das Propagandaministerium zurückgegeben wurden. Die im Bundesarchiv Berlin aufbewahrte Liste verzeichnet rund 50 Ölgemälde, sieben Plastiken und circa 180 Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken.<sup>22</sup> Von diesen Werken waren nur acht Gemälde und 33 Grafiken schon 1937 in München präsentiert worden — ein verschwindend geringer Prozentsatz.

### Zwei neue Fotodokumente zur »Entarteten Kunst«

Es gehört zu den Kernaufgaben der Forschung, historische Text- und Bildquellen aufzufinden, zu bearbeiten und zu veröffentlichen, die unsere Kenntnisse über die nationalsozialistische Kunst- und Ausstellungspolitik sowie über die historischen wie auch kunst- und kulturpolitischen Hintergründe der Aktion »Entartete Kunst« vermehren. Dass hier viele Themen und Aspekte trotz weitreichender Vorarbeiten bislang wenig

erforscht oder gar gänzlich unerforscht sind, sei am Beispiel zweier bislang unpublizierter Fotografien gezeigt, die Rätsel aufgeben.

Im Jahre 1994 erwarb das Deutsche Historische Museum in Berlin aus dem Handel eine Reihe historischer Raumaufnahmen der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« von 1937. In diesem Konvolut befanden sich auch zwei Fotos, die im Auktionskatalog ebenfalls der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« zugewiesen wurden (Abb. 12-13). Mit einer diesen Angaben entsprechenden Beschriftung nahm das Deutsche Historische Museum eine der beiden Aufnahmen in seine Dauerausstellung »Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte« auf, die bis 1998, also bis zum Beginn des Umbaus, im Zeughaus gezeigt wurde. Aufgrund unserer Kenntnisse über die Ausstellung »Entartete Kunst« in München und die weiteren Stationen bis 1941 lässt sich jedoch mit Sicherheit sagen, dass die beiden Fotografien damit nichts zu tun haben. Aus welchem Zusammenhang stammen sie aber dann? Betrachten wir die Fotos zunächst etwas genauer. Wir blicken in zwei ähnlich gestaltete, offensichtlich unverglaste Schaukästen. Über ihnen sind in einer auffällenden Schrifttype einmal die Worte »ENTARTETE KUNST«, das andere Mal die Worte »IZVIRTUSI MÄKSLA« angebracht. Auf der Rückwand der Schaukästen, die von oben elektrisch beleuchtet sind (auch ein Stromkabel ist zu sehen), ist jeweils eine Judenkarikatur befestigt, die das Hauptmotiv der Kästen bildet. Auf dieser Figur und um diese herum sind fotografische Reproduktionen von Kunstwerken angebracht, und zwar einmal fünf Aufnahmen von Plastiken und einmal sechs Aufnahmen von Zeichnungen bzw. Grafiken. Die Fotos sind dabei so angeordnet, dass der Eindruck entsteht, der dargestellte Jude jongliere mit ihnen.

Die reproduzierten Kunstwerke konnten wir mittlerweile alle identifizieren. In dem einen Schaukasten (Abb. 12) sind zwei Skulpturen von Henry Moore (rechts oben und ganz unten) und drei Skulpturen von Jacob Epstein zu sehen, darunter »Genesis« (1929/30) und »Adam« (1938). Epstein wurde 1880 als Kind russisch-polnisch-jüdischer Eltern in New York geboren. Er ließ sich 1905 in London nieder und wurde 1907 britischer Staatsbürger. Im anderen Schaukasten (Abb. 13) sind Fotos einer Zeichnung und einer Radierung von Otto Dix (oben) sowie von vier Blättern von George Grosz aus dessen Graphikmappe »Ecce Homo« (1923) zu erkennen..

Woher stammen die beiden Aufnahmen? Die fremdsprachigen Worte sind lettisch und heißen so viel wie »Entartete Kunst«. Die baltische Republik Lettland wurde im Sommer 1940 gewaltsam, gegen den Willen der Bevölkerung, in die

Sowjetunion eingegliedert. Im Juni 1941, zu Beginn des Ostfeldzuges, wurde Lettland durch die deutsche Wehrmacht besetzt und in das »Reichskommissariat Ostland« eingegliedert. Die Deutschen begannen sofort mit den Vernichtungsaktionen gegen die Juden. Da sich der lettische Text wohl an ein lettisch sprechendes Publikum richten muss, ist zu vermuten, dass die beiden Schaukästen Teil einer Ausstellung waren, mit der die Deutschen im besetzten Lettland ihre jüdenfeindliche Propaganda unterstützten — möglicherweise in der Hauptstadt Riga. Doch dies ist vorerst reine Hypothese, da wir von solchen Ausstellungen noch nichts wissen.

### **Folgen und Auswirkungen der Aktion »Entartete Kunst«**

Die nationalsozialistische Aktion »Entartete Kunst« hat tiefe Spuren in den Biografien der Künstler, in den Sammlungen der Museen, im internationalen Kunsthandel und in der Kultur- und Geistesgeschichte Deutschlands wie auch der Exilländer, in welche viele der betroffenen Künstler flüchteten, hinterlassen. So führte die Verfolgung von Künstlern und Intellektuellen zu einem Exodus, der die geistige und künstlerische Entwicklung im Nachkriegsdeutschland wie auch in den Exilländern nachhaltig prägte. Durch die Verkaufsaktionen kam bislang nicht gekannte Bewegung in den internationalen Kunstmarkt: Die deutsche Moderne erfuhr internationale Verbreitung, ihr Bekanntheitsgrad stieg. Die einseitige Stilisierung der Avantgarde-Künstler zu Märtyrern unter dem Nationalsozialismus beeinflusste maßgeblich die Entstehung des Mythos der Moderne. Unser heutiges Konzept der Moderne wurde durch ihre vormalige Verfemung ebenso konstituiert wie durch ihre Rehabilitierung und Nobilitierung nach 1945. So wenig die von den Nationalsozialisten gegen die Moderne ins Feld geführten Stereotypen von ihnen erfunden wurden, so wenig hörte ihr Gebrauch nach 1945 auf. Gegenwartskunst, zumal solche im öffentlichen Raum, erzeugt immer wieder Kontroversen und Debatten, in denen das Arsenal altbekannter Topoi und Vokabeln wie »Psychopathenkunst« und »Verschleuderung von Steuergeldern« zu neuer Geltung kommt. Last but not least: In die musealen Sammlungsbestände wurden Lücken gerissen, welche auch langfristig allenfalls zu einem kleinen Teil zu schließen sein werden. Glücklicherweise können Museen, häufig mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, hin und wieder Werke zurückerwerben, die 1937 in ihren Häusern beschlagnahmt wurden und die Zeitläufte überdauert haben. Ebenso ist es ein Glücksfall, wenn Privatsammler wie Gerhard Schneider sich der betroffenen Künstler und Werke annehmen und ihre Sammlungen, wie jetzt in der Kunsthalle Jesuitenkirche in Aschaffenburg, der Öffentlichkeit zugänglich machen.

## Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf langjährigen Forschungen und mehreren Publikationen des Verfassers. Vgl. Christoph Zuschlag, »Es handelt sich um eine Schulausstellung«. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung »Entartete Kunst«, in: Stephanie Barron (Hg.), »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausstellungskatalog Berlin, München 1992, S. 83-105; C. Z., »Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995; sowie in jüngerer Zeit: C. Z., »... eines seiner stärksten Bilder«. Das Schicksal des »Rabbiners« von Marc Chagall, in: Uwe Fleckner (Hg.), Das verfeimte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im »Dritten Reich« (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 4), Berlin 2009, S. 401-426; C. Z., »Entartete Kunst«. Kunst- und Ausstellungspolitik im Nationalsozialismus, in: Informationen. Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933-1945 35 (2010), Nr. 71, S. 3-7; C. Z., Nationalsozialismus, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.), Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. II, München 2011, S. 174-181; C. Z., »Entartete Kunst«, in: Stefan Jordan/Jürgen Müller (Hg.), Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2012, S. 100-103. Dieser Beitrag enthält umfangreiche Passagen aus folgendem Text: C. Z., 75 Jahre Ausstellung »Entartete Kunst«, in: Der Berliner Skulpturenfund. »Entartete Kunst« im Bombenschutt. Entdeckung, Deutung, Perspektiven, hg. von Matthias Wemhoff in Zusammenarbeit mit Meike Hoffmann und Dieter Scholz, Regensburg 2012 (im Druck).
- 2 Vgl. [http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst/datenbank/index.html](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html) (letzter Zugriff: 26. April 2012).
- 3 Vgl. Meike Hoffmann (Hg.), Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 3), Berlin 2010; Maike Steinkamp/Ute Haug (Hg.), Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 5), Berlin 2010; Gesa Jeuthe, Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 7), Berlin 2011.
- 4 2010 wurden bei Erdarbeiten für eine neue U-Bahn-Linie vor dem Roten Rathaus in Berlin 16 Skulpturen bzw. Skulpturenfragmente ausgegraben, die als Werke der NS-Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« identifiziert werden konnten; vgl. Wemhoff 2012 (wie Anm. 1).
- 5 [www.dhm.de/lemo/html/dokumente/nsdap25/index.html](http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/nsdap25/index.html) (letzter Zugriff: 26. April 2012).
- 6 Dina Kashapova, Max Nordaus »Entartung«. Der vergessene Bestseller aus sprachwissenschaftlicher Sicht, in: Muttersprache 116 (2006), S. 257-271, hier S. 269; vgl. auch Dina Lüttenberg, »Entartete Kunst« und »deutsche Kunst«. Kunstpolitische Begriffe aus sprachhistorischer Sicht, in: Martin Neef/Christina Noack (Hg.), Sprachgeschichten. Eine Braunschweiger Vorlesung (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 14), Bielefeld 2010, S. 171-192.
- 7 Für den Hinweis auf diese Ausstellung und die Übersendung des Artikels aus der »Ostdeutschen Morgenpost« vom 10. März 1934 danke ich vielmals Diana Codogni-Lańcucka (Breslau), die an einer Dissertation über die Kunst in Schlesien in der NS-Zeit arbeitet. Frau Codogni-Lańcucka machte mich auch auf die weiter unten behandelten Stationen Liegnitz, Oppeln und Beuthen der Wanderausstellung »Entartete Kunst« aufmerksam und stellte mir aufschlussreiche Presseberichte dazu zur Verfügung. Für die Unterstützung meiner Recherchen in Polen danke ich weiterhin Irma Kozina (Katowice) und Beate Störkuhl (Oldenburg) sowie Viktoria Mika (Germersheim).
- 8 Vgl. Christoph Zuschlag, Die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« 1933 bis 1937, in: Dresdner Hefte 22 (2004), Heft 77, S. 17-25; ders., Die Dresdner Ausstellung »Entartete Kunst« im Kontext der NS-Kunstpolitik, in: Christiane Mennicke/Silke Wagler (Red.), Von der Abwesenheit des Lagers. Reflexionen zeitgenössischer Kunst zur Aktualität des Erinnerns, Dresden 2006, S. 47-53.
- 9 Vgl. Silke Graser, Die Ausstellung »Gebt mir vier Jahre Zeit« (Berlin 1937). Rekonstruktion und Analyse, Typoskript, unveröffentlichte Magisterarbeit an der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Freie Universität, Berlin 2007.
- 10 Vgl. Ines Schlenker, Die »Großen Deutschen Kunstausstellungen« und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb, in: Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.), Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, Ausstellungskatalog Berlin, Dresden 2007, S. 258-267; dies., Hitler's Salon. The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944, Oxford u. a. 2007. Seit dem 20. Oktober 2011 ist die Internetplattform »GDK Research — Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944 in München« online (<http://www.gdk-research.de>; letzter Zugriff: 26. April 2012). Vgl. Hanns Christian Löhr, Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944/45, in: Kunstchronik 65 (2012), Heft 4, S. 201-204.
- 11 Vgl. Andreas Hüneke, Das Gesamtverzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke der »Entarteten Kunst«, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62 (2005), Heft 3/4, S. 171-174.
- 12 Vgl. Andreas Hüneke, Die »Verwertung« der »entarteten« Kunst zwischen Ideologie und Kommerz, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hg.), Museen im Zwielficht, Magdeburg 2002, S. 81-88.
- 13 Vgl. Katrin Engelhardt, Die Ausstellung »Entartete Kunst« in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 1), Berlin 2007, S. 89-187.
- 14 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 262, Dok. 50.
- 15 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 271, Dok. 55.
- 16 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 290-299 und S. 347f.
- 17 »Neue Görlitzer Stadtzeitung/Neuer Görlitzer Anzeiger«, 25./26. Januar 1941. Ein weiterer Bericht erschien in den »Görlitzer Nachrichten und Niederschlesische Zeitung« vom 25. Januar 1941.
- 18 Ich danke Edyta Łaborewicz vom Archiwum Państwowe we Wrocławiu Oddział w Legnicy für die Übersendung der Artikel aus dem »Liegnitzer Tageblatt«.
- 19 Das Oberschlesische Landesmuseum gibt es noch heute, Unterlagen aus der NS-Zeit haben sich dort aber nicht erhalten. Es existieren lediglich einige Inventarbücher (freundliche Mitteilung von Diana Codogni-Lańcucka vom 19. April 2012).
- 20 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 291, Dok. 60.
- 21 Deutscher Osten. Kulturelle Aufbauarbeit. Dr. Goebbels spricht am 18. März anlässlich der Eröffnung des Posener Theaters, in: Partei-Archiv, März 1941, Abt. K (Kultur-, Bevölkerungs- und Rassepolitik), Bl. 3, Nr. 2 (Bundesarchiv Koblenz NSD 14/5-3). Vgl. auch das Januarheft der »Nationalsozialistischen Monatshefte« (12, 1941, Heft 130), welches sich den verschiedenen »deutschen Ostgebieten« widmet.
- 22 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 295f., Dok. 62.