

Christoph Zuschlag

Die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» in Mannheim 1933 – Inszenierung und Presseberichterstattung

Thema des vorliegenden Aufsatzes ist die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder», die im Frühjahr 1933 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim gezeigt wurde – die erste und zugleich bestdokumentierte einer ganzen Reihe von Vorläuferausstellungen der Münchner Schau «Entartete Kunst» von 1937. Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf Inszenierung und Presseberichterstattung.¹

I.

Die Städtische Kunsthalle Mannheim, im Jahre 1907 für die «Internationale Kunst- und Große Gartenbauausstellung» erbaut und 1909 als Museum wiedereröffnet, entwickelte sich unter der Ägide der beiden ersten Direktoren, Fritz Wichert und Gustav Friedrich Hartlaub, zu einem der fortschrittlichsten Kunstinstitute Deutschlands. Wichert leitete das Museum bis 1923. Seine Erwerbungen richteten sich sowohl auf die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts als auch auf die aktuellen Tendenzen der Gegenwartskunst in Deutschland und in Frankreich. Hartlaub, 1913 von Wichert nach Mannheim berufen, hatte die Direktion der Kunsthalle von 1923 bis 1933 inne. Er knüpfte an die Sammelpolitik seines Vorgängers an. Sein erklärtes Ziel war es, «in der städtischen Kunsthalle eine charakteristische Vertretung neuen und neuesten Kunst-Wollens zu bieten, und sie damit zu einer Stätte unmittelbar lebendiger Kunst zu machen».² Durch den Ankauf von Gemälden und Graphiken der Künstlergruppen *Fauves*, *Brücke* und *Blauer Reiter* sowie von Beckmann, Chagall, Delaunay, Dix, Ensor, Grosz, Hodler, Hofer, Munch, Nolde, Pechstein, Rohlf's, Schlemmer und Utrillo baute er die Sammlung nationaler und internationaler Avantgardekunst aus. Die Plastiksammlung wurde durch wichtige Arbeiten von Archipenko, Barlach, Lehmbruck, Kolbe, Scharff, de Fiori

und Voll bereichert. Auch Hartlaubs epochemachende Ausstellungen wie «Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus» (1925) und «Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa» (1927) verschafften der Kunsthalle überregionales Ansehen. Hinzu kamen Einzelausstellungen bedeutender Protagonisten der Moderne wie etwa Munch (1926), Ensor, Beckmann, Hofer (alle 1928), Masereel (1929) und Kokoschka (1931). 1933 besaß Mannheim eine der bedeutendsten Sammlungen von Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in Deutschland.

II.

In diesem Jahr fiel auch in der Quadratestadt das freie politische und kulturelle Leben der Weimarer Jahre binnen kürzester Zeit der nationalsozialistischen «Eichschaltung» zum Opfer. Am 11. März wurde Oberbürgermeister Hermann Heimerich mit einer Reihe führender Sozialdemokraten in «Schutzhaft» genommen. Am 18. März wurden Generalmusikdirektor Josef Rosenstock und Intendant Herbert Maisch sowie am 20. März Kunsthallendirektor Gustav Friedrich Hartlaub «beurlaubt». Zur Unterstützung der einzelnen Ämter und Bereiche der Stadtverwaltung bestellte man ehrenamtliche Hilfsreferenten, die den Vollzug von Beschlüssen des Stadtrats, der Bürgermeister oder anderer Organe der städtischen Verwaltung zu überwachen hatten. So wurde am 3. April 1933 Otto Gebele von Waldstein zum Hilfsreferenten für das Nationaltheater und die Kunsthalle ernannt. Von Waldstein war Leiter der NSDAP-Ortsgruppe Mannheim und von 1930 bis 1933 Stadtverordnetenvorstand im Mannheimer Stadtrat, als Stadtrat war er ferner Mitglied der Kunsthallenkommission. Mit der Vertretung des Direktors beauftragte man bis zum Beginn der Amtszeit Walter Passarges (1. Juli 1936) Edmund Strübing, Kustos der graphischen Abteilung der Kunsthalle seit 1920. Gebele von Waldstein, der dem nationalsozialistisch-reaktionären Kampfbund für deutsche Kultur nahestand und im 1931 gegründeten Parteiblatt *Hakenkreuzbanner* die Tätigkeit Hartlaubs immer wieder als «undeutsch» attackiert hatte, war mit einem konkreten Auftrag versehen worden, den er selbst wie folgt beschrieb:

- «1.) Den bisherigen schwer belasteten Verwaltungsbetrieb der Kunsthalle zu prüfen und
- 2.) die systematisch betriebene bolschewistische Kunstpolitik und kommunistische Werbungsarbeit aufzudecken und abzustellen.
- 3.) Auf Anordnung des Oberbürgermeisters Pg. Renninger hatte ich eine Schau aufzustellen, in der a) die kulturbolschewistische Tendenz, b) die Verschleuderung von städtischen Geldern an den jüdischen Kunsthandel nachgewiesen werden sollte.»³

Zur Unterstützung ihrer Arbeit wurden den städtischen Hilfsreferenten Mitarbeiter bewilligt. Von Waldstein stellte einen «Sachverständigenausschuß» zusammen, dem drei

Männer angehörten: der Mannheimer Maler Karl Stohner, der Kustos und spätere Leiter des Mannheimer Schloßmuseums Gustav Jacob sowie der Kunsthistoriker Josef August Beringer, welcher der Deutschen Kunstgesellschaft und dem Kampfbund für deutsche Kultur nahestand. Beringer war mit Hans Adolf Bühler – dem Initiator der Karlsruher «Schreckenskammer»⁴ – befreundet und hatte vermutlich den maßgeblichen Einfluß auf die Mannheimer Ausstellung.

Bereits einen Tag nach der Ernennung von Waldsteins zum Hilfsreferenten, am 4. April 1933, wurde in der Kunsthalle die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» eröffnet. Sie war in zwei Räumen des Obergeschosses der Kunsthalle untergebracht und ist durch das Verzeichnis der Exponate⁵ und vier Fotografien dokumentiert (Abb. 1–4). Zu sehen waren 64 Gemälde, zwei Plastiken und 20 Graphiken von 55 Künstlern, darunter Adler, Baumeister, Beckmann, Chagall, Delaunay, Dix, Ensor, Grosz, Heckel, Hofer, Kanoldt, Klee, Marc, Munch, Nolde, Schlemmer und Schlichter. Der Schwerpunkt lag auf dem Expressionismus sowie auf den Künstlern, die Hartlaub 1925 in seiner Ausstellung «Neue Sachlichkeit» präsentiert hatte.

Schon der Titel der Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» verdeutlicht ihr rein politisches Ziel: Die Kunstwerke wurden dem Publikum pauschal als «bolschewistische» Degenerationserscheinungen der Weimarer Republik vorgeführt, um diese zu diskreditieren und letztlich den Sieg der neuen Machthaber als «revolutionären Neubeginn» zu feiern. Dieses Ziel dürfte weitgehend erreicht worden sein. Dabei ist zu betonen, daß die Nationalsozialisten nahtlos an schon vorhandene Aversionen gegen die moderne Kunst anknüpfen konnten. In Mannheim zeigen dies nicht zuletzt die überregionalen Skandale, welche die Erwerbungen von Manets *Erschießung Kaiser Maximilians* (1910, aus Spendenmitteln finanziert) und Kokoschkas *Bildnis Professor Forel* (1913) – heute zwei Hauptwerke der Galerie – ausgelöst hatten.⁶

III.

Die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» zeichnete sich durch ein spezifisches Präsentationskonzept aus: Sämtliche Ölgemälde waren aus ihren Rahmen genommen, um sie als derer unwürdig zu brandmarken. Sie standen gleichsam «nackt» am Pranger. Die Hängung war äußerst dicht, ein Gliederungsprinzip, etwa nach Chronologie, Stil- oder Schulzusammenhängen, nicht erkennbar. Die Beschriftungen nannten neben Künstlername und Werktitel auch Ankaufsjahr und -preis sowie in einigen Fällen die Provenienz des Werks (Kunsthändler) und die «Rasse» des Künstlers. Bei diesen Angaben legte man offenbar keinen Wert auf Genauigkeit, oder man gab bewußt falsche Informationen.⁷ Inflationär bedingte hohe Ankaufspreise wurden nicht in Reichs be-

ziehungsweise Goldmark umgerechnet, so daß sie der Bevölkerung als sehr hoch erscheinen mußten. Der gewünschte Effekt wurde offenkundig erzielt: «Des größten «Publikumserfolges» sicher ist die Anführung der Preise, die für jedes Bild bezahlt worden sind».⁸ Die Nennung der Preise und der Verkäufer implizierte zum einen den Vorwurf der gewissenlosen Verschwendung oder gar Veruntreuung von Steuergeldern, der sich gegen die ehemalige Museumsleitung und diese als Repräsentantin eines «überwundenen liberalistischen Zeitalters» richtete; zum anderen eine dezidiert antisemitische Komponente durch die Behauptung, die Händler, die pauschal als Juden bezeichnet wurden, hätten die Museumsleute in betrügerischer Absicht getäuscht. So schreibt das Partei-Organ *Hakenkreuzbanner* am 3. April 1933: «Beim Durchgehen der Schau wird dem deutschen Menschen erst so recht bewußt, daß es Juden und jüdische Kunsthandlungen (Flechtheim, Cassirer, Dr. Tannenbaum) waren, die einem [...] für die Kunsthalle als ungeeignet zu bezeichnenden Dr. Hartlaub «Werke» aufschwatzten, die Afterkunst darstellen und die Ästhetik eines gesunden Menschen in Harnisch bringen müssen.»

Durch die Gleichsetzung der «Aktivitäten der jüdischen Kunsthändler» mit dem «Eindringen des Marxismus» als Ursache des «Verfalls der Kunst» wurden antisemitische und antikommunistische Attacken geschickt verquickt, entsprechende Ressentiments in der Bevölkerung gleichermaßen geschürt.

Neben den zu Ausstellungszwecken erworbenen Werken wurden auch solche von Per Krohg, Willy Oeser, Wilfried Otto, Otto Scheffels und anderen Künstlern gezeigt, die aus einem besonderen Fonds zur sozialen Unterstützung unbemittelter Mannheimer Künstler angekauft worden und nie dazu bestimmt gewesen waren, in der Kunsthalle auch ausgestellt zu werden. In den Beschriftungen war dies nicht kenntlich gemacht. Kunstwerke unterschiedlichster Qualität und Bedeutung wurden also auf eine Ebene gestellt, Qualitätsunterschiede bewußt nivelliert. Zum ersten Mal wurden Blätter aus der insgesamt 84 Lithographien und 16 Aquarelle umfassenden, 1923 im Berliner Malik-Verlag erschienenen Graphikfolge *Ecce homo* von George Grosz öffentlich ausgestellt, die «bisher unter Verschuß gehalten [...] und nur auf besonders begründete Anforderung an Künstler oder wissenschaftlich arbeitende Menschen, d.h. im ganzen gewiß nicht mehr als fünf Mal ausgegeben wurde».⁹

Als Kontrast zu den «kulturbolschewistischen» Bildern wurde ein «Musterkabinett», auch «Kabinett der Vorbildlichen» genannt, eingerichtet, das gerahmte Gemälde von Mannheimer Künstlern enthielt: darunter ein Landschaftsbild des Mitglieds des «Sachverständigenausschusses» Karl Stohner, Werke von Theodor Schindler und Philipp Klein, ein mit einem Trauerflor umrahmtes Selbstbildnis des gerade verstorbenen Künstlers Wilhelm Oertel und bemerkenswerterweise ein Stilleben von Xaver Fuhr¹⁰, der gleichzeitig mit drei Gemälden in der Femeschau¹¹ vertreten war! Auch der Mannheimer Maler Wilfried Otto war in beiden Abteilungen der Ausstellung vertreten. Die

genaue Anzahl der im «Musterkabinett» versammelten Künstler und Werke ist nicht bekannt. Entsprechende Fotografien sind nicht überliefert, und auch in der Presse fand dieses Sonderkabinett kaum Beachtung. Dies hängt vermutlich damit zusammen, daß im Frühjahr 1933 in völkisch-nationalsozialistischen Kreisen das Feindbild der zu verdammenden Kunst sehr viel stärker ausgeprägt war als die Vorstellung von einer «guten», «deutschen» Kunst.

Die plakative, zum «Vergleich» aufrufende Gegenüberstellung von verfemten und vorbildlichen Werken von ausschließlich Mannheimer Künstlern beinhaltete den auch in der Presse immer wieder erhobenen Vorwurf, die bisherige Museumsleitung habe die heimischen Künstler zugunsten der auswärtigen vernachlässigt. Außerdem sollte den Besuchern durch das antithetische Ausstellungsprinzip Entscheidungsfreiheit in ihrem Urteil suggeriert und letztlich eine Identifikation mit der Aussage der Ausstellung erreicht werden. Tatsächlich erweist sich der Appell an das «gesunde Volksempfinden» («Die Bevölkerung hat hier Gelegenheit, selbst ein Urteil zu fällen»¹²) in Wirklichkeit als ein – die Anziehungskraft der Schau steigernder – Propagandatrick, da das Urteil des Publikums durch die Intention der Veranstalter und die Ausstellungsinszenierung bereits festgelegt war. Schon der Name der Schau, «Kulturbolschewistische Bilder», beinhaltete das Verdikt. Der Eintritt zu der Ausstellung war frei und Jugendlichen unter 20 Jahren der Zutritt untersagt, wodurch eine Aura des Verbotenen und ein Sensationscharakter erzeugt wurden.

Um die Ausstellung in der Öffentlichkeit zu propagieren, inszenierten die Veranstalter ein Spektakel, in dessen Mittelpunkt das Gemälde *Die Priese (Rabbiner)* von Chagall stand. In einer Prozession wurde das Bild vor das Wohnhaus der Familie Hartlaub geschleppt und anschließend in Schaufenstern von Mannheimer Geschäften mit einem Schild «Steuerzahler, Du sollst wissen, wo Dein Geld geblieben ist» ausgestellt. Auch in den späteren NS-Kampagnen spielte das Chagall-Bild eine exponierte Rolle: Ab 1937 war es Bestandteil der Münchner Wanderausstellung «Entartete Kunst» und erschien als Abbildung im dazugehörigen Ausstellungsführer. 1939 wurde es auf der Auktion der Galerie Fischer von Georg Schmidt für das Kunstmuseum Basel erworben, wo es noch heute hängt.¹³

IV.

Die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» erregte «beim Mannheimer Publikum ein Interesse, wie es kaum je einer Kunstschau entgegengebracht wurde».¹⁴ Dies bestätigt die ungewöhnlich hohe Zahl von 20.141 Besuchern.¹⁵ Breite Resonanz fand die Schau auch in der Mannheimer Tagespresse. Allein in den vier Mannheimer Tageszeitungen erschienen über 15 Artikel. Das *Hakenkreuzbanner*, das seit seiner Gründung

am 3. Januar 1931 die Ankaufs- und Sammel­­tätigkeit der Kunsthalle immer wieder attackiert hatte, begrüßte die Schau euphorisch und sah ihren Zweck, «dem Volke gegenüber die Augen zu öffnen, wie mit seinen seelischen Werten Schindluder getrieben wurde» (3. April 1933), erfüllt. Die konservative *Neue Mannheimer Zeitung* stimmte der Ausstellung am 8. April 1933 grundsätzlich zu – «[man wird sich] mit Recht fragen, warum [...] die Schweinereien von Klee und George Grosz überhaupt angekauft wurden» – und empfahl den Verkauf der angeprangerten Werke zugunsten heimischer Künstler. Gleichzeitig setzte sie sich jedoch am Beispiel Ensors kritisch mit der Nennung der Ankaufspreise auseinander und beanstandete die Aufnahme von Munch, Beckmann und Modersohn-Becker in die Ausstellung:

«Aber es erscheint selbst einem Belgier wie Ensor gegenüber angebracht zu sagen, daß sein Maskenbild im Jahre 1929 dem an sich sehr hohen Preis von 15 000 Mark entsprach. Heute wird man für dieses Bild diese Summe nicht erzielen, aber das hängt nicht mit dem Wert oder Unwert gerade dieses Werkes allein, sondern mit der ganzen Bewegung am Kunstmarkt zusammen [...]. Die Kunsthalle wird sich solche Werke zweifellos ohne große Einbußen vom Halse schaffen können und diese Gelegenheit sicherlich gerne benutzen, die heimischen Künstler im gerechten Ausgleich zu unterstützen. Wie eine Landschaft von Munch, dem nordischen, einem Dichter wie Hamsun benachbarten Künstler in diese Reihe der Minderwertigen kommt, erscheint ebenfalls nicht ganz verständlich; man hätte noch eher sein Selbstbildnis zeigen können, das er seinerzeit der Kunsthalle geschenkt hat. Ähnlich könnte man bei dem Bild der alten Frau von Beckmann fragen oder bei dem ohne Halt des Rahmens ganz verloren dahängenden Kinderbild der Paula Modersohn-Becker, einer Künstlerin reinster deutscher Prägung, bei der die Empfindsamkeit das malerische Können so stark überwog, daß sie allein durch jene überzeugt. Ein Sonderfall, gewiß [...].»

Noch deutlicher artikuliert das liberale *Neue Mannheimer Volksblatt* am 5. April 1933 Kritik an der Ausstellung. Der Autor bezeichnet zwar das Gemälde *Zwei Mädchen (Mutter und Tochter)* von Jankel Adler als «abscheuliches Machwerk» und räumt ein, daß die bezahlten Preise in vielen Fällen «angesichts der herrschenden Not» als zu hoch anzusehen seien, stellt aber zugleich die Qualität vieler Werke außer Frage. Obzwar mit verhaltenem Ton, so doch unmißverständlich spricht er den Organisatoren jegliche Kompetenz ab:

«Aber hier wie bei manchen anderen Bildern zeigt sich nun das sehr Bedenkliche dieser Ausstellung, die unter Begutachtung eines «Sachverständigenausschusses» zusammengestellt wurde [...]. Sie verrät, daß dabei Kräfte am Werk sind, die uns für Sachlichkeit des Urteils keine Gewähr zu bieten scheinen. [...] Was soll man überhaupt dazu sagen, wenn gute Bilder von Rohlf's, Nolde, Marc, Heckel, Munch als «Kulturbolschewismus» abgetan werden sollen? [...] Wir würden unser öffentliches Amt vernachlässigen, wollten wir unsere ernstliche Sorge verschweigen, daß hier unzureichende Kräfte herangezogen worden sind.»

Weiterhin entlarvt der Rezensent den plebiszitären Appell als scheinheiligen Trick und kritisiert die Präsentationsweise:

«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 verbinden! Man hat die Bilder in rücksichtslosem Durcheinander dicht aufeinandergehängt, nachdem man sie aus dem Rahmen genommen hat. Es ist, als ob man ein Orchester auf jedem einzelnen Instrument ein anderes Stück spielen ließe, mag der einzelne noch so schön spielen, es wird eine greuliche Katzenmusik geben, und mag einer sein Ohr auch dicht an ein einzelnes Instrument halten, er wird keinen reinen Genuß und kein klares Urteil bekommen können.»

Dieser letzte Vergleich ist bedeutsam, weil er etwas von der Atmosphäre in der Ausstellung vermittelt und deutlich macht, wie das Präsentationskonzept die Wirkung der Kunstwerke bestimmte. Ferner beanstandet der Autor die fehlende Unterscheidung von Galerie- und Unterstützungsankäufen und bezeichnet es als «Gewalttätigkeit [...], einem Bild wie dem Kinderporträt der Modersohn oder dem Landschaftsbild Edvard Munchs den Rahmen zu nehmen». Obgleich er das Unternehmen der Ausstellung mit keinem Wort prinzipiell ablehnt, läßt die differenzierte Kritik im *Neuen Mannheimer Volksblatt* nichts an Deutlichkeit übrig.

V.

Die massive öffentliche Kritik an der Ausstellung in der Lokalpresse ging mit einer internen Kritik seitens einiger Mitarbeiter der Kunsthalle einher. Hier ist in erster Linie der schon genannte Edmund Strübing zu nennen, der sich entschieden von Gebele von Waldsteins Schau distanzierte, sie aber offensichtlich nicht verhindern konnte: «Ich möchte ausdrücklich betonen, daß die Ausstellung 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. [...] Es liegt mir viel daran, daß diese Tatsachen allgemein bekannt werden.»¹⁶

Aber auch ein Mitglied des «Sachverständigenausschusses», Gustav Jacob, rückte Wochen nach ihrer Eröffnung von der Femeschau ab. Am 21. Mai 1933 richtete er einen fünfseitigen Brief an von Waldstein, der einiges über die Hintergründe der Schau verrät.

«Die Tatsache, daß die «Bolschewistische Ausstellung» [...] noch nicht geschlossen ist und daß weiterhin, wie ich von verschiedener Seite höre, in Aussicht genommen sein soll, dieselbe nach auswärts zu schicken, hat in Kreisen, die [...] ein aufrichtiges Interesse an einer Erneuerung nehmen, vielerlei Bedenken ausgelöst. [...] Nachdem Sie die Freundlichkeit hatten, mich zur Beratung hinzuzuziehen, sah ich es als meine Aufgabe

an, frei von jeder Voreingenommenheit und Gehässigkeit als wirklich neutraler Sachberater meine Kenntnisse zur Verfügung zu stellen, ich mußte aber [...] sehr bald einsehen, daß ich mit dieser meiner Einstellung in mancher prinzipiellen Frage alleine stand. [...] In einer persönlichen Aussprache erlaubte ich mir dann auf allerlei Gesichtspunkte hinzuweisen, um die Fehler dieser Ausstellung aufzuzeigen, worauf Sie davon sprachen, die Dauer der Ausstellung möglichst abzukürzen. Von allem Anfang setzte ich mich dafür ein, daß die Bilder in den Rahmen verbleiben sollten, und daß man die Mannheimer Künstler tunlichst ausscheiden möge. [...] Deutsche Künstler, wenn sie sich offen und ehrlich in reiner Gesinnung für eine künstlerische Anschauung eingesetzt haben, auch wenn sie ein Extrem darstellt, sind keine Bolschewisten und können nicht aus der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ausgestrichen werden. [...] Es wäre unsinnig und ungerecht, restlos alles auszulöschen, und etwa da wieder beginnen zu wollen, wo ein Thoma, ein Feuerbach oder die Maler der Romantik geendet haben. [...] Unter diesem Gesichtspunkt heißt es, den Mut aufzubringen, [...] sorgsam auszuwählen, was unter den Beständen der Deutschen Kunst der letzten zwei Jahrzehnte bleibenden oder mindestens geschichtlichen Wert hat. Bedenklich aber ist es, wenn man alle Äußerungen der Malerei aus dieser Zeit [...] ausnahmslos als bolschewistisch boykottiert. Es ist weiterhin notwendig, einen Maler nicht nur nach einem Einzelwerk, sondern nach seinem Gesamtschaffen [...] zu beurteilen. Man wird dann in zahlreichen Fällen zu ganz anderen Ergebnissen kommen.»¹⁷

Jacobs nachträgliche Kritik an der «Schreckenskammer» und an der ihr zugrundeliegenden pauschalen Verurteilung der modernen Stilrichtungen verdeutlicht, daß auch innerhalb des «Sachverständigenausschusses» Uneinigkeit über ihren Inhalt bestand.

Vermutlich als Reaktion auf die an verschiedenen Stellen laut gewordene Kritik an der Ausstellung trat von Waldstein am 5. April, 13. April und 9. Mai mit Presseerklärungen an die Öffentlichkeit, in denen er die Absichten der Schau zu erklären und ihre Auswahl zu rechtfertigen versuchte. Diese Erklärungen wurden in mehreren Mannheimer Tageszeitungen veröffentlicht.¹⁸ Es ist nicht sicher, ob von Waldstein der Autor der Presseerklärungen war. So heißt es etwa in einer der Erklärung vorangestellten Bemerkung des *Mannheimer Tageblatts* vom 16. April 1933: «Von Herrn v. Waldstein [...] werden uns die folgenden Ausführungen zur Verfügung gestellt mit dem Bemerkten, daß sie von sach- und fachkundiger Seite stammen». Als Autor ist wohl Beringer in Betracht zu ziehen. In der ersten Erklärung heißt es: «Der instruktive Charakter der Ausstellung bedingte es auch, daß der Sachverständigen-Ausschuß auch Grenzfälle berücksichtigen mußte, die an sich noch nicht in den Rahmen dieser Schau gehören, aber bereits die Irrwege aufzuzeigen geeignet sind.»¹⁹

In der zweiten Erklärung liest man: «Mit einem klaren Gestalten [...], einer künstlerischen Zielsetzung hat diese Kunst nichts mehr zu tun, das sieht man daran, daß von



ein und demselben Künstler in der ›bolschewistischen Abtlg.‹ Bilder hängen und in dem Saal der ›Mannheimer‹, z.B. Fuhr oder Otto. Diese Künstler können so und können auch anders. [...] Die Ausstellung soll den Abgrund zeigen, an den wir getrieben wurden. Sie soll erzieherisch wirken durch den Schrecken vor der Zerstörung unseres Kunstwesens und durch allmähliche Zurück- und Hinleitung zu den alten deutschen Kunstidealen [...]. [...] von all den ›Meistern‹ der bolschewistischen Ausstellung ist und wird keiner der ›Klassiker von morgen‹. Sollte sich die Bilderkommission in einem oder dem anderen Fall doch irren, so wird sie dem Schicksal dankbar sein, daß seine Weisheit menschliche Unzulänglichkeit korrigierte.»²⁰

Offenbar ebenfalls als Reaktion auf die Beanstandungen wurden in der Ausstellung ›Kulturbolschewistische Bilder‹ nachträglich Veränderungen vorgenommen. Bereits am «Tage nach der Eröffnung wurden daraus entfernt die Bilder von W. Oeser, R. Stitzel, Eugen Knaus, Xaver Fuhr».²¹ Der Grund dürfte in – teilweise dokumentierten – Protesten gegen die Diffamierung speziell dieser Mannheimer Künstler zu suchen sein sowie im Falle Fuhrs in dem Bestreben, eine Doppelpräsenz seiner Arbeiten in beiden Abteilungen der Schau doch zu vermeiden. Später heißt es, daß «auf Wunsch des Herrn Prälaten Bauer Bilder aus der Ausstellung entfernt [wurden] aus dem einzigen Grund,



Ausstellung
«Kulturbolschewistische
Bilder», Städtische Kunsthalle
Mannheim 1933.

weil sie religiöse Themen zum Inhalt hatten»²², womit wohl Oesers Bilder *Abschied Christi von den Frauen* und *Madonna* gemeint waren. Zu einem nicht bekannten Zeitpunkt muß es zu weiteren «Korrekturen» gekommen sein, auf die wiederum ein Zeitungsbericht aufmerksam macht.²³ Danach wurde Franz Marcs Gemälde *Hund, Katze, Fuchs* ausgetauscht gegen «ein Bild von der ominösen Oberbürgermeistervilla, gemalt von einem ehemaligen Mitglied des [...] «Sachverständigenausschusses» und inzwischen im Keller aufgefunden». Damit kann nur Karl Stohner gemeint sein, von dem, wie oben beschrieben, anfangs ein Landschaftsbild im «Musterkabinett» gezeigt wurde. Offenbar war es zu Auseinandersetzungen zwischen von Waldstein und Stohner gekommen, wegen derer der Maler in Ungnade fiel. Dies könnte das immerhin bemerkenswerte Phänomen erklären, daß ein an der Zusammenstellung der Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» Beteiligter später selbst in ihr angeprangert wurde. Ferner sei am Ende derselben Wand eines der beiden Gemälde Alexander Kanoldts und im zweiten Saal das *Kinderbildnis* von Paula Modersohn-Becker entfernt worden. Diese Entwicklung legt den Schluß nahe, daß von Waldstein durch diese «Korrekturen» einem fortgesetzten Druck nachgab. Schließlich scheint es nicht zuletzt wegen der Ausstellung gar zu einem Prozeß gegen von Waldstein vor dem Gaugericht Karlsruhe gekommen zu sein.²⁴

VI.

Eine so massive öffentliche wie auch museumsinterne Kritik an einer Femeschau läßt sich nur im Zusammenhang mit der Mannheimer Vorläuferausstellung feststellen. Das hängt zum einen mit der zwei Monate nach der Machtergreifung noch relativ vielfältigen Mannheimer Presselandschaft zusammen; andernorts war die «Gleichschaltung» der Presse bereits rigoros durchgeführt worden, in Mannheim war ihr zum Zeitpunkt der Ausstellung lediglich die sozialdemokratische *Volksstimme* zum Opfer gefallen. Zum anderen spiegeln die Einwände die Debatten um den zukünftigen kunstpolitischen Kurs der Regierung, innerhalb derer die bekannten Macht- und Regierungskämpfe tobten, und um die Anerkennung des Expressionismus als «nordische» und «deutsche» Kunst wider.²⁵

In dieser brisanten kulturpolitischen Situation des Frühjahres 1933 verfolgten auch die nationale und internationale Presse ebenso wie die Fachwelt das Geschehen in der süddeutschen Provinz mit erhöhter Aufmerksamkeit. Dafür einige wenige Beispiele: In seinem bekannten Artikel «Der Aufstieg der Kunst» bezog der Kunstkritiker Bruno E. Werner in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* am 12. Mai 1933 Stellung gegen die Entlassung von Museumsleuten, gegen die Schließung des Bauhauses und moderner Abteilungen in Museen sowie gegen die Femeschauen in verschiedenen Städten, wobei er explizit auch die Mannheimer anführt. Der Schweizer Historiker und Kunstkritiker Georg Schmidt reiste am 3. Juni 1933, also nur zwei Tage vor Schließung der Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder», im Auftrag der Basler *National-Zeitung* nach Mannheim. In seiner Rezension, erschienen in der *National-Zeitung* vom 9. Juni, verurteilte Schmidt die Ausstellung, ergriff Partei für Hartlaub und dessen Vorgänger Fritz Wichert und bemerkte am Ende, daß die Schau «in Deutschland selber nicht eitel Freude ausgelöst» habe. Diesen Satz wiederum zitierte das *Allgemeen Handelsblad* in Amsterdam am 20. Juni. Naturgemäß zeigten auch die Museumsleute Interesse an der Ausstellung. Alfred Hentzen, Nationalgalerie Berlin, erbat am 21. April 1933 ein Verzeichnis der Exponate und Alois J. Schardt noch im September 1933 – in seiner Zeit als Leiter der Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie im ehemalige Kronprinzenpalais – Innenraumaufnahmen der Mannheimer Ausstellung.

Die Mannheimer Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» vom Frühjahr 1933 weist in mancherlei Hinsicht auf die Münchner Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937 voraus – und zwar im Hinblick auf ihre politische Zielsetzung, ideologische Stoßrichtung und propagandistische Inszenierung. Wie in München, wo die «Große Deutsche Kunstausstellung» diese Funktion erfüllte, so wurde auch in Mannheim in simplifizierender Weise die verfemte Kunst einem «Musterkabinett» gegenübergestellt – und mithin das für das NS-Ausstellungswesen signifikante antithetische Ausstellungsprinzip²⁶ bereits in der ersten Vorläuferausstellung angewandt. Wie die Münchner, die zwischen 1937 und 1941 in 13 Städten zu sehen war, so wurde auch die Mannheimer Schau auf Wander-

schaft geschickt. Hierzu schrieb Gebele von Waldstein am 9. November 1934: «Die Ausstellung erfüllte ihren Zweck. Sie schlug derart ein, daß [...] München, Bamberg, Erlangen, Frankfurt (Main), Köln usw. die Ausstellung nach einer Besichtigung durch einen Vertreter ihrer Zweckmäßigkeit wegen anforderten».²⁷ Es kamen aber nur die Stationen München – im Kunstverein unter dem Titel «Mannheimer Galerieankäufe» vom 25. Juni bis 12. Juli 1933 – und Erlangen – in der Orangerie unter dem Titel «Mannheimer Schreckenskammer» vom 23. Juli bis 13. August 1933 – zustande, wo die Ausstellung jeweils in reduzierter Form (28 Gemälde, vier Aquarelle) gezeigt wurde. Wie in München, so wurden auch in Mannheim als Reaktion auf die Kritik an der Anprangerung einzelner Künstler und Werke nachträglich Korrekturen vorgenommen und mehrere Exponate wieder entfernt; interessanterweise waren in beiden Städten Werke von Franz Marc betroffen, in München der berühmte *Turm der blauen Pferde*, in Mannheim das Bild *Hund, Katze, Fuchs*.²⁸ Doch die Hoffnung, Teile der ästhetischen Moderne dadurch den Femekampagnen entziehen zu können, sollte sich als trügerisch erweisen.

Anmerkungen

1 Der Text basiert auf meinem Aufsatz «Das Schicksal von Chagalls «Rabbiner». Zur Geschichte der Kunsthalle Mannheim im Nationalsozialismus», in: *Mannheim unter der Diktatur 1933–1939. Ein Bildband*, Mannheim 1997, S. 179–190 und S. 242 ff. sowie auf dem Kapitel über die Mannheimer Ausstellung in meinem Buch «*Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*», Worms 1995, S. 58–77. Dort ist auch die einschlägige Literatur über die Ausstellung aufgeführt.

2 Gustav Friedrich Hartlaub, *Städtische Kunsthalle Mannheim. Vorläufiges Verzeichnis der Gemälde- und Skulpturen-Sammlung*, Mannheim o.J. [1928], S. 5. Vgl. auch Hartlaubs programmatischen Aufsatz «Das Kraftfeld der Mannheimer Kunsthalle», in: *Museum der Gegenwart*, 2(1931)3, S. 112–122. Vgl. ferner: Karoline Hille, «Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913–1933», in: Henrike Junge (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 129–138; dies., *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin 1994.

3 Otto Gebele von Waldstein, «Bericht über Angelegenheit Kunsthalle und Dr. Kattermann», 9. November 1934, S. 1 (Durchschrift im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende

Kunst, Nachlaß des Barmener Malers Rolf Ludwig Fahrenkrog, 1 B 34). In diesem 42seitigen Rechtfertigungsbericht mit 14 Anlagen, auf den mich Andreas Hüneke aufmerksam machte, berichtet von Waldstein im Zusammenhang mit einem Rechtsstreit mit dem Hauptschriftleiter des *Hakenkreuzbanners*, Kattermann, über seine Tätigkeit an der Kunsthalle und über die Ausstellung «Kulturbolschewistische Bilder» (vgl. hierzu besonders S. 9–12).

4 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 78–86.

5 Das Original im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim ist reproduziert bei Zuschlag 1995, (wie Anm. 1), S. 60, Dok. 1.

6 Vgl. Heinz Fuchs, «Die Kunsthalle 1907–1983. Geschehnisse und Geschichte», in: *Kunsthalle Mannheim*, Mannheim 1983, S. 6–10. Vgl. auch Barbara Lange, «... Eine neue Art von Kunstgeschichte. Eine neue Art von Geschichte ...». *Die Erschießung Kaiser Maximilians* von Edouard Manet in der Diskussion um Moderne in Deutschland», in: Manfred Fath und Stefan Germer (Hrsg.), *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992 (Ausst. Kat. Mannheim: Städtische Kunsthalle), S. 171–181.

7 Vgl. den Bericht im *Hakenkreuzbanner* vom 10. Mai 1933 und die Erwiderung darauf im *Neuen Mannheimer Volksblatt* vom 27. Mai 1933 sowie die Kritik von Georg Schmidt in der *National-Zeitung* (Basel) vom 9. Juni 1933.

8 *National-Zeitung*, 9. Juni 1933.

9 Brief Strübings an Alfred Hentzen, Nationalgalerie Berlin, vom 24. April 1933 im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Zur Präsenz der Mappe *Ecce homo* von Grosz auf den NS-Femeausstellungen vgl. Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen «Gott mit uns», «Ecce homo» und «Hintergrund»*, Berlin 1993, S. 177–179.

10 Dabei handelte es sich vermutlich um das 1926 aus Mitteln des Künstlerunterstützungsfonds angekaufte *Stilleben mit Gummibaum*; vgl. Hans-Jürgen Buderer, *Entartete Kunst. Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937*, Mannheim 1990, 2. überarbeitete Auflage, S. 51, Nr. 29.

11 Während des Kolloquiums wurde angemerkt, daß die Bezeichnung «Femeausstellung» für die NS-Ausstellungen «Entartete Kunst» und ihre Vorläufer nicht zutrefte, weil diese ja öffentlich gewesen seien, wohingegen «Feme» ein geheimes Gericht im Mittelalter meine. Ich verwende den Begriff, weil das vom Substantiv «Feme» abgeleitete Verb «verfemen» im Sinne von «verurteilen» bzw. «ächt» allgemein gebräuchlich ist und sich auch im Zusammenhang mit den NS-Kampagnen gegen die moderne Kunst eingebürgert hat; vgl. etwa: Werner Haftmann, *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986; *Bildzyklen. Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933–1945*, Stuttgart 1987 (Ausst. Kat. Stuttgart: Staatsgalerie); Gerhard Kolberg (Hrsg.), *Die Expressionisten vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Ostfildern 1996 (Ausst. Kat. Köln: Museum Ludwig).

12 *Hakenkreuzbanner*, 3. April 1933.

13 Vgl. Zuschlag 1997 (wie Anm. 1). Immer wieder wird behauptet, daß 1933 in Mannheim auf Anordnung von Goebbels ein Autodafé von Chagalls Werken stattgefunden habe; vgl. etwa Susan Compton (Hrsg.), *Chagall, London 1985* (Ausst. Kat. London: Royal Academy of Arts und Philadelphia: Museum of Art), S. 46; Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Marc Chagall. Druckgraphik*, Stuttgart 1985 (Ausst. Kat. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und Mainz: Mittelrheinisches Landesmuseum), S. 261. Dies ist jedoch in den Bereich der Legende zu verweisen. Vielmehr fand die erste nachweisbare Bilderverbrennung während der NS-Zeit am 20. Mai 1936 in der Berliner Nationalgalerie statt; vgl. Andreas Hüneke, «Kunstbolschewismus? Kleinschmidts Werke als «entartete Kunst», in: *Paul Kleinschmidt. Gemälde aus der Sammlung Deyle*, Ausstellungskatalog Ostfildern 1997 (Ausst. Kat. Tübingen:

Kunsthalle), S. 34–40, hier S. 35 f.

14 *Neue Mannheimer Zeitung*, 8. April 1933.

15 Vgl. Buderer 1990 (wie Anm. 10), S. 25. Zum Vergleich die Besucherzahlen anderer Mannheimer Kunstausstellungen: «Neue Sachlichkeit» (14. Juni bis 13. September 1925): 4.405 Personen; «Max Beckmann» (19. Februar bis 1. April 1928): 6.709 Personen; «Oskar Kokoschka» (18. Januar bis 1. März 1931): 14.704 Personen; «Christbaumschmuck und Weihnachts-Tand aus alter und neuer Zeit» (26. November 1933 bis 7. Januar 1934): 22.396 Personen; alle Daten nach: Michael Koch, «Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1919–1933», in: *Kunst in Karlsruhe 1900–1950*, Karlsruhe 1981 (Ausst. Kat. Karlsruhe: Badischer Kunstverein), S. 102–128, hier S. 123, Anm. 54.

16 Brief Strübings an Alfred Hentzen vom 24. April 1933 im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim. In dem Schreiben wendet sich Strübing speziell gegen die unterschiedslose Präsentation von Galerie- und Künstlerunterstützungankäufen sowie gegen die Ausstellung der Graphiken von Grosz.

17 Abschrift des Briefes von Jacob an von Waldstein vom 21. Mai 1933 im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Ein Antwortschreiben von Waldsteins ist leider nicht überliefert.

18 Vgl. *Hakenkreuzbanner*, 6. April und 10. Mai 1933; *Neue Mannheimer Zeitung*, 5. und 13. April sowie 9. Mai 1933; *Mannheimer Tageblatt*, 16. April 1933.

19 *Neue Mannheimer Zeitung*, 5. April 1933.

20 *Neue Mannheimer Zeitung*, 13. April 1933.

21 Schreiben Strübings an Hentzen vom 24. April 1933 im Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Vgl. auch *Neues Mannheimer Volksblatt* vom 27. Mai 1933: «Es fehlen schon lange einige Bilder von Mannheimer Malern, sie wurden bereits in den ersten Tagen wieder «begnadigt».

22 *Hakenkreuzbanner*, 12. Juni 1933.

23 Vgl. zum folgenden *Neues Mannheimer Volksblatt*, 27. Mai 1933.

24 Im Zusammenhang mit diesem Prozeß entstand der in Anm. 3 zitierte Rechtfertigungsbericht von Waldsteins vom 9. November 1934. Darin heißt es, Kattermann habe sich bei Kreisleiter Wetzel über die Anprangerung einiger Künstler beschwert (S. 11) und von Waldstein wegen einer Fahrenkrog-Ausstellung im März 1934 «Vetterles-Wirtschaft» in der Ausstellungspolitik vorgeworfen (S. 19).

25 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 45–50.

26 Vgl. ebd. S. 321 f.

27 Zitiert aus dem in Anm. 3 angeführten Rechtfertigungsbericht von Waldsteins, S. 9.

28 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 196 u. 200.