

Christoph Zuschlag

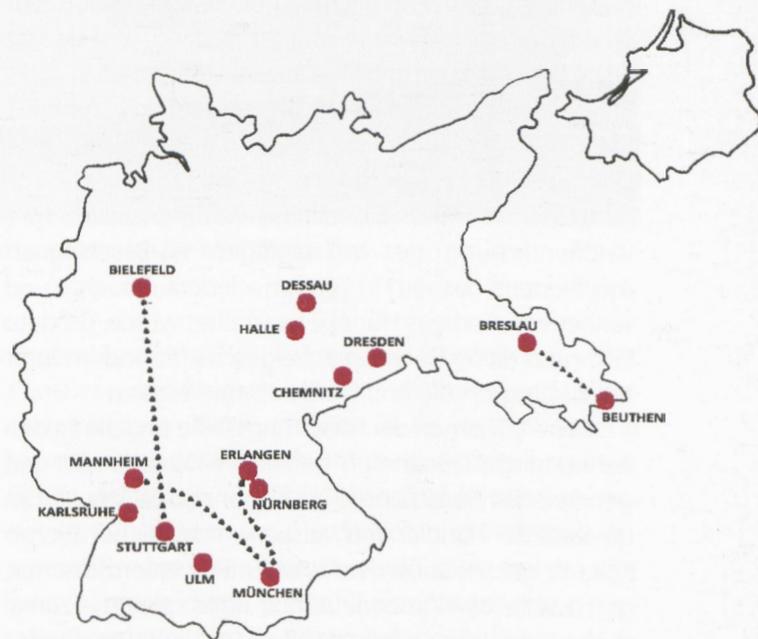
## 75 Jahre Ausstellung „Entartete Kunst“

In Wim Wenders' Film „In weiter Ferne, so nah!“ (1993) gibt es eine kurze, beklemmende Szene, die ganz unmittelbar mit unserem Thema zu tun hat: Der auf die Erde hinabgestiegene und menschengewordene Engel Cassiel, dargestellt von Otto Sander, besucht die Alte Nationalgalerie. Plötzlich sieht er sich in das Jahr 1937 zurückversetzt und zwar in die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“. Er bricht zusammen, windet sich am Boden vor Schmerz über das, was er da sieht – der stumme Verzweiflungsschrei eines Besuchers.

Am 19. Juli 2012 jährt sich die Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München zum 75. Mal. Und es zeigt sich auch bei der Beschäftigung mit diesem Thema, dass wir mit der „Aufarbeitung der Vergangenheit“, die Theodor W. Adorno 1959 im Hinblick auf die NS-Zeit gefordert hat, noch lange nicht am Ende sind.<sup>1</sup> Wie weit ist die Forschung mit der Untersuchung der Aktion „Entartete Kunst“, was wurde bisher geleistet, wo liegen die Aufgaben für die Zukunft?

### Ein Blick in die Forschungsgeschichte

Die erste Studie zum Thema NS-Kunstpolitik erschien 1949 und schöpfte aus den persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen ihres Autors, Paul Ortwin Rave, der als langjähriger Mitarbeiter und kommissarischer Leiter der modernen Abteilung der Nationalgalerie Zeit- und Augenzeuge war. Von einem politologisch-soziologischen Ansatz ausgehend, veröffentlichte Hildegard Brenner 1963 ihre profunde, bis heute gültige Untersuchung. Ebenfalls in den 1960er-Jahren erschienen die Quellendrucke von Joseph Wulf und Diether Schmidt sowie ein Buch von Franz Roh, der erstmals Berichte über Beschlagnahmungen sammelte.<sup>2</sup>



1 Orte der Vorläuferausstellungen

Was die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ betrifft, so waren bis 1987 nur ein knappes Dutzend Fotografien und einige wenige Einzelheiten bekannt. Einen grundlegenden Fortschritt bedeutete die Wand-für-Wand-Rekonstruktion, die Mario-Andreas von Lüttichau mit Unterstützung von Andreas Hüneke im Rahmen einer Gedenkausstellung zum 50. Jahrestag vornahm. Die Rekonstruktion basierte auf 188 neu aufgefundenen Raumaufnahmen im Archiv der Alten Nationalgalerie. Auch andere Städte nahmen das Jahr 1987 zum Anlass, das lange vernachlässigte Kapitel in der Geschichte ihrer Museen aus lokal- und sammlungshistorischer Sicht aufzuarbeiten, darunter Düsseldorf, Halle, Karlsruhe, Lübeck, Mannheim, Stuttgart, Potsdam, Weimar und Konstanz.<sup>3</sup>

Stephanie Barron vom Los Angeles County Museum of Art kuratierte die Ausstellung „Entartete Kunst – Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland“, die 1991 in drei Städten in den USA und 1992 im Alten Museum in Berlin präsentiert wurde. Sie integrierte die Bereiche Literatur, Musik und Film und bettete so die Aktion „Entartete Kunst“ in das gesamte Spektrum der NS-Kulturpolitik ein. Im Hinblick auf den Berliner Skulpturenfund ist die 1991 und 1992 in mehreren niederländischen und deutschen Museen präsentierte, von einem Katalog begleitete Schau „Deutsche Bildhauer 1900–1945 Entartet“ wichtig, weil sie sich erstmals auf die Gattung Skulptur konzentrierte.<sup>4</sup>

– 2003 wurde an der Freien Universität Berlin auf Initiative der Ferdinand-Möller-Stiftung die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ gegründet. Hauptaufgabe der Forschungsstelle 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>5</sup>

Weitere Themen der Forschungsstelle sind die an den „Verwertungsmaßnahmen“ beteiligten Kunsthändler und generell der Kunsthandel im Nationalsozialismus.<sup>6</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 Berliner Skulpturenfundes, verloren geglaubte Kunstwerke wiederauftauchen. Dass darüber hinaus immer wieder neue Quellen entdeckt werden, die bearbeitet werden müssen, um unser Bild von Ablauf und Hintergründen der Aktion „Entartete Kunst“ zu vervollständigen, zeigt das Beispiel des Films „Venus vor Gericht“, auf den ich im vorletzten Abschnitt dieses Textes zurückkomme. 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 Literaturrechtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt.“? Der hier bereits 13 Jahre vor der Machtübernahme der Nazis angekündigte Kampf gegen sog. „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. Willi Baumeister und Max Beckmann (beide Frankfurt/M.), Otto Dix (Dresden), Karl Hofer und Käthe Kollwitz (beide Berlin) und Paul Klee (Düsseldorf) ein. 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. Erinnerung 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



2 Blick in die Ausstellung „Kulturbolschewistische Bilder“, Städtische Kunsthalle Mannheim 1933

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 nurmehr zu bedienen brauchten. Der Begriff „Entartung“ war bereits 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>8</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 sog. 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 sog. Schreckenskammern der Kunst (Abb. 1). Bei den Schreckenskammern 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 Schmähausstellungen die „Entartete Kunst“ von 1937 in Bezug auf ihre politische Funktion, ideologische Stoßrichtung und propagandistische 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“, Abb. 3), Breslau („Kunst der Geistesrichtung 1918–1933“) und schließlich Halle an der Saale („Schreckenskammer“). 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,



3 Artikel zur Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ aus der „Kölnischen Illustrierten Zeitung“ vom 17. August 1935

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 kurz auf die Dresdner Vorläuferausstellung, weil sie das konkrete namensstiftende Vorbild der 1937er-Schau war.<sup>9</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 nationalsozialistische 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. Die meisten von ihnen gehörten einer der drei Dresdner Künstlergruppen „Die Brücke“, „Dresdner Sektion 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 20er-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 erneuten Ausstellung entstand auch der sich über zwei Doppelseiten erstreckende Bildbericht in der Kölner 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 Verfälschung 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 „Führerauftrages“.

Während einer vierjährigen Tour zwischen 1933 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 Vorläufern 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 München anzutreten, wo sie in die dortige Ausstellung „Entartete Kunst“ integriert wurden. Die Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ wurde also Bestandteil der gleichnamigen Münchner Ausstellung.

## Eine bislang unbekannte Ausstellung in Beuthen/Oberschlesien 1934

In unserem Zusammenhang ist die letzte „Schreckenskammer“ des Jahres 1933 von Interesse: die Ausstellung „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933“, die am 17. Dezember 1933 im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau eröffnet wurde.<sup>10</sup> Als Vorbild diente die Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“. Unter den Exponaten – 14 Gemälden, drei Skulpturen und 60 Arbeiten auf Papier – befand sich auch Marg Molls *Tänzerin* aus dem Berliner Skulpturenfund. Erst kürzlich wurde bekannt, dass die Breslauer Schau im Frühjahr 1934 vermutlich ein „Nachspiel“ im ober-schlesischen Beuthen hatte: Einem Artikel in der „Ostdeutschen Morgenpost“ vom 10. März 1934 (Abb. 5) zufolge wurde am 11. März 1934 im Oberschlesischen Landesmuseum Beuthen die Grafikausstellung „Schlesische Kunst in Schwarz-Weiß“ eröffnet, die eine Abteilung „Entartete Graphik“ enthielt.<sup>11</sup> In dem Artikel, in welchem ausdrücklich dem „Kampfbund für Deutsche Kultur“, Kreisgruppe Beuthen, für das Zustandekommen der Ausstellung gedankt wird, heißt es: „Selten ist wohl eine Ausstellung in Beuthen mit so viel Spannung erwartet worden wie die Ausstellung ‚Schlesische Kunst in Schwarz-Weiß‘, in der nicht nur eine Abteilung Graphik der Geistesrichtung 1918/33 ‚Entartete Kunst‘, sondern als lehrreiche Gegenüberstellung eine Unmenge bester Blätter gezeigt werden, die den hohen Stand schlesischer Graphik beweisen. [...] Kaltes Grausen befällt einen, wenn man die Abteilung ‚Entartete Graphik‘ besichtigt und dabei denken muß, daß Millionen zum Ankauf für eine Art von Kunsterzeugnissen geopfert wurden, die heute nicht mehr als den bloßen Papierwert besitzen. Da hängen die Machwerke eines Archipenko, Beckmann, Otto Dix, Feininger, George Groß, Kandinski, Paul Klee, Schmidt-Rottluff, Lager Segall, Johannes Wüsten u. a.“

Die Formulierung „Geistesrichtung 1918/33“ und die Aufzählung der (teilweise falsch geschriebenen) Künstlernamen legen die Vermutung nahe, dass es sich bei den Blättern um Leihgaben aus der „Schreckenskammer“ des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau handelt, das 1934 das einzige schlesische Museum mit einem bedeutenden Bestand an moderner Kunst war. Bemerkenswert ist die Gegenüberstellung von „entarteter“ und „bester“ (als vorbildlich und „deutsch“ deklarier-



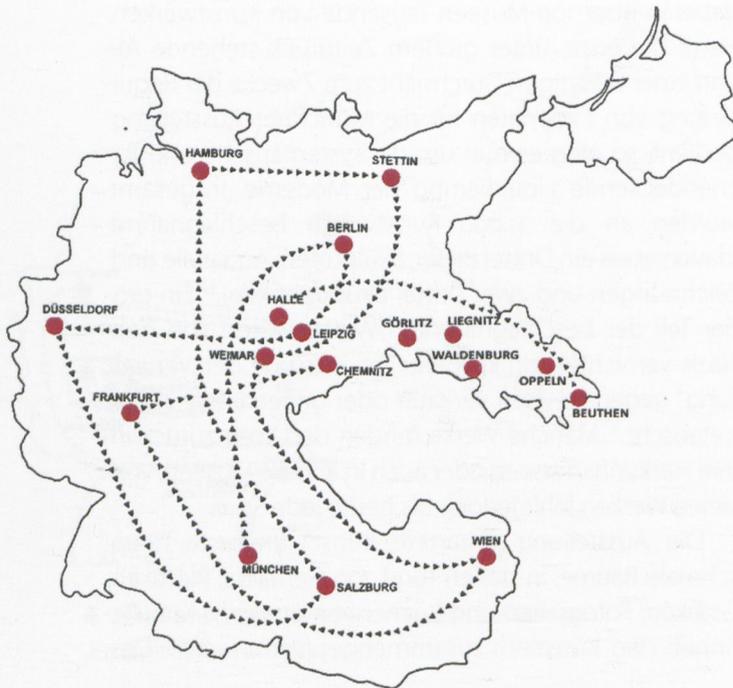
Während Hitler in seiner Eröffnungsansprache vor dem „Haus der Deutschen Kunst“ einen „unerbittlichen Säuberungskrieg“ gegen die „Verfallskunst“ ankündigte, wurde in den benachbarten Hofgartenarkaden fieberhaft gearbeitet. In den leergeräumten Räumen der Gipsabgussammlung des Archäologischen Instituts 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 100 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>14</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>15</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 rund 700 Gemälde, Plastiken, Grafiken, Fotografien und Bücher von etwa 120 Künstlerinnen und Künstlern zusammengepfert waren. Das



6 Blick in die Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937, mit Werken von Richard Haizmann und Marg Moll aus dem Berliner Skulpturenfund



7 Stationen der Wanderausstellung „Entartete Kunst“ 1937–1941. Die Bewegungen der Ausstellung in Schlesien 1941 sind bislang nicht im Detail rekonstruierbar.

Spektrum 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. Aus dem Berliner Skulpturenfund waren dabei: Richard Haizmanns *Figur* und Marg Molls *Tänzerin* (Abb. 6) sowie Otto Baums *Stehendes Mädchen* und Emy Roeders *Schwangere*.

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 angebliche Verschleuderung seiner Steuergelder hervorzurufen. Das Jugendverbot tat ein Übriges, um der Ausstellung den Charakter einer Sensation zu verleihen. Diskriminierende, polemisch-aggressive Wandbeschriftungen appellierten an bereits 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.

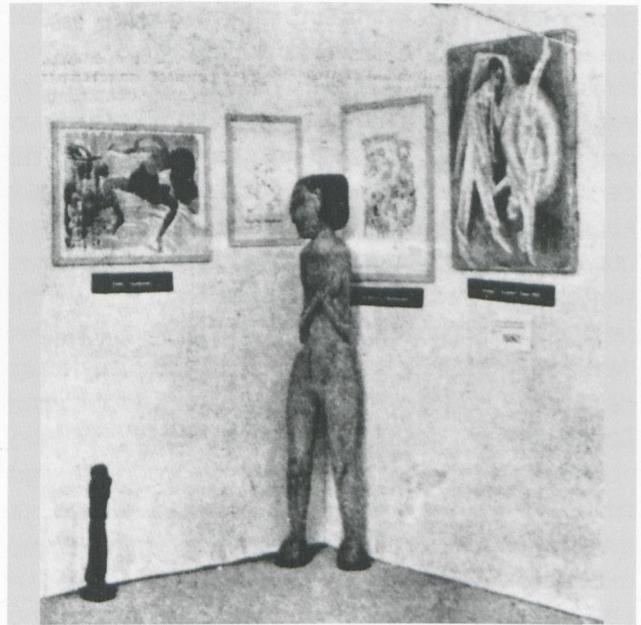
### Die Wanderausstellung „Entartete Kunst“ 1937–1941

Nach dem spektakulären Auftakt in München schickte das Propagandaministerium die Ausstellung auf Reisen, wobei sich ihre Zusammenstellung ständig veränderte (Abb. 7). Für die zweite Etappe im Frühjahr 1938 in Berlin wurde die Ausstellung neu zusammengestellt, ihr Profil geändert: Standen in München die Expressionisten im Zentrum der Angriffe, so wurde nun der Anteil der gesellschaftskritischen, politisch-engagierten Kunst erhöht. 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. Auf der Berliner Etappe waren aus dem Skulpturenfund nachweislich die Werke von Marg Moll (Abb. 8; das geschwungene Band in der linken Hand der Figur, das in München noch vorhanden war, ist hier bereits verloren), Otto Baum und Richard Haizmann vertreten.<sup>16</sup> Die weitere Reise führte die Ausstellung 1938 nach Leipzig, Düsseldorf, Salzburg und Hamburg.

In Salzburg erfuhr der Ausstellungsbestand eine substanzielle Veränderung. Im August 1938 hatte das Propa-

gandaministerium 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>17</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

**9** Blick in die Ausstellung „Entartete Kunst“, Stettin 1939, mit der Skulptur *Hagar* von Karl Knappe aus dem Berliner Skulpturenfund („Stettiner General-Anzeiger“, 11. Januar 1939)



**8** Blick in die Ausstellung „Entartete Kunst“, Berlin 1938, mit der Skulptur *Tänzerin* von Marg Moll aus dem Berliner Skulpturenfund

die nächste Etappe, Hamburg, 115 Kunstwerke aus den umfangreichen Beschlagnahmebeständen „entarteter Kunst“ im Berliner Depot Köpenicker Straße ausgewählt.<sup>18</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. Drei Werke aus dem Skulpturenfund kamen hinzu: Karl Knappe's *Hagar* („Mutter und Kind“) sowie *Die Einfältigen* und *Frommer Mann* von Karel Niestrath.

1939 war die Schau in Stettin, Weimar, Wien, Frankfurt am Main und Chemnitz zu sehen. Von der Stettiner Station sind Ansichten mit Richard Haizmanns *Figur*<sup>19</sup> und mit Karl Knappes *Hagar* (Abb. 9) überliefert. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges verschwand die Ausstellung von der Bildfläche – um im Januar 1941 in Schlesien wieder aufzutauchen.

### 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>20</sup> Nach einem Vortrag im Kunsthaus Dresden 2006 wies mich ein Zuhörer darauf hin, dass die Schau auch in Görlitz gezeigt wurde. Recherchen ergaben, dass sie tatsächlich vom 25. Januar bis 8. Februar 1941 im dortigen Ständehaus 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>21</sup> Wann diese Aufteilung stattgefunden hat, wie genau die einzelnen drei Abtei-

lungen 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 zu frequentieren. Während Nachfragen in Bautzen, Breslau (Wrocław), Cottbus, Gleiwitz (Gliwice) und Zittau keine Hinweise auf die Ausstellung in diesen Städten erbrachte, 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.<sup>22</sup> 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.“ Konkrete Hinweise auf Exponate lassen sich der Presse hingegen nicht entnehmen. Zwar bildete das Liegnitzer Tageblatt z. B. am 17. Februar Jankel Adlers Gemälde *Zwei Mädchen* ab (Abb. 10), doch gehörte das Werk, das in der Städtischen Kunsthalle Mannheim beschlagnahmt worden war, zu diesem Zeitpunkt wohl gar nicht mehr zu den Exponaten, weil es nicht auf der (im nächsten Abschnitt erläuterten) Liste des im November 1941 an das Propagandaministerium zurückgegebenen Ausstellungsbestandes erscheint. Auch in anderen Fällen wurden für die Presseberichterstattung Abbildungen von Werken verwendet, die bereits abgezogen worden waren – oder sich sogar nie in der Ausstellung befunden hatten.

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‘



**10** Artikel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ in Liegnitz aus dem „Liegnitzer Tageblatt“ vom 17. Februar 1941

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 Kul-

tur“. 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‘“. 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 Rückgabeliste 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, das in jener Zeit auch den Namen Schlesisches Grenzlandmuseum trug und in welchem 1934 die oben erwähnte Grafikausstellung „Schlesische Kunst in Schwarz-Weiß“ mit der Abteilung „Entartete Graphik“ stattgefunden hatte.<sup>23</sup> Der „Kattowitzer Zeitung“ vom 3. März 1941 ist zu entnehmen, dass die Schau „nach ihrer Wanderung durch die schlesischen Gauen ihre letzte Etappe erreicht“ habe. Die in Beuthen erscheinende „Ostdeutsche Morgenpost“ kündigte die Schau am 26. Februar 1941 an und brachte am 11. März 1941 eine ausführliche, mit einer Abbildung der Plastik



11 Artikel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ in Beuthen aus der „Ostdeutschen Morgenpost“ vom 11. März 1941

Der neue Mensch von Otto Freundlich illustrierte Besprechung (Abb. 11). Der Autor, Erich Zabel, hatte bereits die Ausstellung des Jahres 1934 rezensiert (Abb. 5) und weist am Anfang seines Artikels auf diese. Wörtlich schreibt er: „Es darf für den Zuschauer der ‚Entarteten Kunst‘ nicht allein bei dem Kopfschütteln über die Idiotien eines Kandinski, Schmidt-Rottluff, Otto Dix oder Lionel Feininger oder anderer teils jüdischer, teils innerlich verjudeter Produzenten einer krankhaften Kunst-Zeit bleiben.“ Tatsächlich befanden sich bis zum Schluss der Ausstellung Arbeiten der genannten vier Künstler unter den Exponaten, allerdings ausschließlich Druckgrafik. Weiter heißt es in dem Artikel, die Ausstellung schließe „mit der jetzigen Deutschland-Fahrt endgültig ihre Pforten“. Drei Wochen nach Schluss der Schau in Beuthen eröffnete sie indes nochmals in einer Stadt außerhalb

Schlesiens, in Halle an der Saale, der bislang letzten bekannten Station (5.–20. April 1941).

Warum schickte die Reichspropagandaleitung die Wanderausstellung „Entartete Kunst“ mitten im Krieg und ausgerechnet in Schlesien erneut auf Reisen, nachdem sie zuvor fast eineinhalb Jahre von der Bildfläche verschwunden war? Offenbar war sie Bestandteil einer übergreifenden Propagandaoffensive. So heißt es im Februar 1941 in der von Goebbels herausgegebenen Zeitschrift der Reichspropagandaleitung „Unser Wille und Weg“ unter der Überschrift „Die kommenden Ausstellungen der RPL“: „Zur Unterstützung der Propagandarbeit bereitet das Amt Ausstellungs- und Messewesen der Reichspropagandaleitung für die kommende Zeit 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 [...] Der ewige Jude [...] Der Nationalsozialismus.“<sup>24</sup> Während vier der genannten Ausstellungen aktuelle Schwerpunkte der NS-Propaganda im Krieg repräsentieren (Verteufelung des Kriegsgegners England, „Lebensraumpolitik“ im Osten), griff man mit „Entartete Kunst“ und „Der ewige Jude“ auf bewährtes Material zurück. Über den Hintergrund dieser Aktionen erfährt man im nächsten Heft der genannten Zeitschrift:

„Die vielfachen Klagen der Klein- und Mittelstädte darüber, daß für sie die Ausstellung als Mittel der politischen Propaganda nur selten und in ungenügendem Ausmaße zur Verfügung steht, hat das Amt Ausstellungs- und Messewesen in der Reichspropagandaleitung veranlaßt, die politische Wanderausstellung zu schaffen. Sie soll überall da eingesetzt werden, wo die Voraussetzungen für die Durchführung von politischen Groß-Ausstellungen nicht gegeben sind. Dabei ist zunächst als untere Grenze festgelegt worden, daß die Ausstellungsorte mindestens 20.000 Einwohner haben müssen [...]. Der Erfolg der ersten politischen Wanderausstellungen ist über alle Erwartungen groß. Trotz übermäßiger Schneefälle und früher Dunkelheit hat z. B. die Wanderausstellung ‚Entartete Kunst‘ in Waldenburg (64.000 Einwohner) 8.100 Besucher gehabt [...] In den anderen Städten



fund: die *Tänzerin* von Marg Moll (Abb. 13) und der *Kopf* von Otto Freundlich.<sup>28</sup> Die meisten anderen modernen Kunstwerke sind jedoch bis heute verschollen. In diesen Fällen ist der Film der letzte Beleg ihrer Existenz.<sup>29</sup>

## Folgen und Auswirkungen der Aktion „Entartete Kunst“

Die nationalsozialistische Aktion „Entartete Kunst“ hat tiefe Spuren 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 Verfehlung 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. Mit einem solchen positiven Fall aus jüngerer Zeit möchte ich schließen: 2009 gelangte Lyonel Feingers wunderbares Gemälde *Roter Turm I* aus dem Jahr 1930 zurück nach Halle in die Stiftung Moritzburg – Kunstmu-

seum des Landes Sachsen-Anhalt und wird damit 72 Jahre nach seiner Beschlagnahme erneut zu einem Glanzpunkt der Sammlung.

- 1 Diese Formulierung entstammt dem Titel eines Vortrages aus dem Jahre 1959, in welchem sich Adorno für eine öffentliche Thematisierung der NS-Zeit einsetzte; vgl. Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959], in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte – Anhang (Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 10,2), Frankfurt a. M. 1977, S. 555–572. Der vorliegende Beitrag basiert auf langjährigen Forschungen und mehreren Publikationen des Verfassers. Vgl. Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995; sowie in jüngerer Zeit: ders., „... eines seiner stärksten Bilder“. Das Schicksal des „Rabbiners“ von Marc Chagall, in: Das verfeimte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, hrsg. v. Uwe Fleckner (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 4), Berlin 2009, S. 401–426; ders., „Entartete Kunst“. Kunst- und Ausstellungspolitik im Nationalsozialismus, in: Informationen. Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933–1945 35 (2010), Nr. 71, S. 3–7; ders., Nationalsozialismus, in: Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. II, hrsg. v. Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler, München 2011, S. 174–181; ders., „Entartete Kunst“, in: Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hrsg. v. Stefan Jordan/Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 100–103. Etwa zeitgleich zur vorliegenden Publikation erscheint: ders., Von „Schreckenskammern“, „Horrorkabinetten“ und „Schandausstellungen“ – Die NS-Kampagne gegen „Entartete Kunst“, in: Moderne am Pranger. Die NS-Aktion „Entartete Kunst“ vor 75 Jahren. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, Ausstellungskatalog Aschaffenburg, hrsg. v. Christiane Ladleif/Gerhard Schneider, Bönen 2012, S. 21–31.
- 2 Vgl. Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg/Berlin 1949, neu hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin [1987]; Hildgard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963; Joseph Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/Berlin/Wien 1983; Diether Schmidt (Hg.), In letzter Stunde 1933–1945 (Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 2), Dresden 1964; Franz Roh, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962.
- 3 Vgl. Andreas Hüneke/Mario-Andreas von Lüttichau, Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Kunst“, München, 19. Juli – 30. November 1937, in: Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1998, S. 120–182. Exemplarisch sei zudem die Mannheimer Publikation genannt: Hans-Jürgen Buderer, Entartete Kunst. Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937 (Kunst und Dokumentation, Bd. 10), 2., überarbeitete Auflage, Mannheim 1990.
- 4 Vgl. Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausstellungskatalog Berlin, München 1992; Christian Tümpel (Hg.), Deutsche Bildhauer 1900–1945 Entartet, Ausstellungskatalog Nimwegen (u. a.) 1991/92, Zwolle 1992.
- 5 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: 22. April 2012).
- 6 Vgl. Meike Hoffmann (Hg.): Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhm und sein Nachlass (Schriften der Forschungsstelle „Entar-

- tete 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.
- 7 [www.dhm.de/lemo/html/dokumente/nsdap25/index.html](http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/nsdap25/index.html) (letzter Zugriff: 22. April 2012).
- 8 Dina Kashapova, Max Nordaus „Entartung“. Der vergessene Bestseller aus sprachwissenschaftlicher Sicht, in: Muttersprache 116 (2006), S. 257–271, hier S. 269; vgl. Dina Lüttenberg, „Entartete Kunst“ und „Deutsche Kunst“. Kunstpolitische Begriffe aus sprachhistorischer Sicht, in: Sprachgeschichten. Eine Braunschweiger Vorlesung (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 14), hrsg. v. Christina Noack/Martin Neef, Bielefeld 2010, S. 171–192.
- 9 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.
- 10 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 157–162 und S. 342f.
- 11 Für den Hinweis auf diese Ausstellung und die Übersendung des Presseartikels danke ich vielmals Diana Codogni-Łańcucka (Breslau), die an einer Dissertation über die Kunst in Schlesien in der NS-Zeit arbeitet. Frau Codogni-Łańcucka 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 Störtkuhl (Oldenburg) sowie Viktoria Mika (Germersheim).
- 12 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.
- 13 Vgl. Ines Schlenker, Die „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb, in: Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945, Ausstellungskatalog Berlin, hrsg. v. Hans-Jörg Czech/Nikola Doll, 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: 22. April 2012). Vgl. Hanns Christian Löhr, Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944/45, in: Kunstchronik 65 (2012), Heft 4, S. 201–204.
- 14 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.
- 15 Vgl. Andreas Hüneke, Die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst zwischen Ideologie und Kommerz, in: Museen im Zwielficht, hrsg. v. der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg 2002, S. 81–88.
- 16 Vgl. Katrin Engelhardt, Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Angriff auf die Avantgarde.



13 Standbild aus dem Film „Venus vor Gericht“, Deutschland 1941, im Hintergrund links die *Tänzerin* von Marg Moll aus dem Berliner Skulpturenfund

- Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1), hrsg. v. Uwe Fleckner, Berlin 2007, S. 89–187.
- 17 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 262, Dok. 50.
- 18 Vgl. ebd., S. 271, Dok. 55.
- 19 Vgl. Abb. 4 im Beitrag von Uwe Haupenthal in diesem Band.
- 20 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 290–299 und S. 347f.
- 21 „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.
- 22 Ich danke Edyta Łaborewicz vom Archiwum Państwowe we Wrocławiu Oddział w Legnicy für die Übersendung der Artikel aus dem „Liegnitzer Tageblatt“.
- 23 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-Łańcucka vom 19. April 2012).
- 24 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 291, Dok. 60.
- 25 „Unser Wille und Weg“ 11 (1941), Heft 3, S. 26.
- 26 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.
- 27 Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 295f., Dok. 62.
- 28 Vgl. Abb. 1 im Beitrag von Gora Jain und Abb. 1 im Beitrag von Ingard Kracht in diesem Band.
- 29 Vgl. Andreas Hüneke, „Entartete Kunst“ in einem NS-Film, in: Recherche Film und Fernsehen – Zeitschrift der Deutschen Kinemathek 2 (2008), Heft 4, S. 42–44; Rainer Rother, Über „Venus vor Gericht“, in: ebd., S. 44f.