

Maximilian Wahlich

**DIE WEISSE ZELLE DES FASCHISMUS**  
**DIE *GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG***  
**UND DIE *ENTARTETE KUNST*\***

**Erschienen 2020 auf ART-Dok**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70840

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7084>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007084>

---

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main  
Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

\* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2020 eingereichte Arbeit wurde von Carsten Ruhl und Friedrich Tietjen betreut.

ABSTRACT: Zur Zeit des Nationalsozialismus etablierte sich ein neues Raumkonzept für Ausstellungen, das die ideologischen Grundmuster der faschistischen Kunstauffassung transportierte. Während zuvor der Raum mit dem Bereich zwischen Objekten und Subjekten gebildet wurde, konstituierte das neuere Modell die Wand als abgrenzende Hülle. Umgeben von diesem architektonischen Element konnten Dinge und Menschen kontrolliert werden. Im Kontext der Ausstellung wurden sie so zum Teil des politischen Systems, was den Dogmen des totalitären Regimes entsprach. Dieser Paradigmenwechsel soll in diesem Essay anhand der beiden Ausstellungen *Große Deutsche Kunstausstellung (GDK, 1937–1944)* und *Entartete Kunst (1937)* aufgezeigt werden. Das neue Konzept beeinflusst die meisten musealen Räume bis heute. Spätestens in den 1970er Jahren wurde dieses Modell unter dem Label „White Cube“ zu einer der populärsten Gestaltungsweisen von Ausstellungsräumen.

SCHLAGWÖRTER: Große Deutsche Kunstausstellung – Entartete Kunst – White Cube

ABSTRACT: During the Nazi era, a new spatial understanding emerged for exhibitions that conveyed the basic ideological framework of the fascist concept of art. Whereas space had previously been understood as the area between the objects and the subjects, this new model established the wall as that which demarcates space. Things and people could be controlled within this architectural element. The context of the exhibition made it possible for them to become part of the political system in line with the totalitarian regime's dogmas. In the following essay, this paradigm shift will be illustrated with the exhibitions *Große Deutsche Kunstausstellung (Great German Art Exhibitions, 1937–1944)* and *Entartete Kunst (Degenerate Art, 1937)*. This new concept of space influences most museum spaces even today. Under the label “white cube,” this model has become one of the most popular ways to design exhibition spaces and has been so since the 1970s at the latest.

KEYWORDS: Great German Art Exhibitions – Degenerate Art – White Cube

## Prolog

Das heutige *Haus der Kunst* in München wurde 1937 eröffnet und zählt zu den ersten öffentlichen Bauten der NS-Zeit. Nachdem der Architekt Paul Ludwig Troost<sup>1</sup> kurz nach der Grundsteinlegung 1934 verstorben war, übernahm seine Frau Gerdy<sup>2</sup> die weiteren Planungen für das Gebäude. An ihrer Seite stand Leonhard Gall, ehemaliger Mitarbeiter ihres Mannes. Die Aufgabenteilung zwischen Gall und Gerdy Troost ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Unter dem damaligen Namen „Haus der Deutschen Kunst“ (HdDK) fand von 1937 bis 1944 jährlich die *Große Deutsche Kunstausstellung (GDK)* statt, eine Repräsentations- und Verkaufsschau mit vom nationalsozialistischen Regime geförderter Kunst.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Paul Ludwig Troost (1878–1934) war ab 1928 in Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ und der konservativen Fachgruppe „Deutsche Architekten und Ingenieure“ aktiv und ab 1930 Mitglied der NSDAP. Troosts erster Auftrag unter Hitler war die Umgestaltung des *Palais Barlow* (Brantl 2007, S. 29–36).

<sup>2</sup> Gerdy Troost (1904–2003) und die anderen Mitglieder der ersten Jury wurden von Heinrich Hoffmann abgelöst (Nüßlein 2012, S. 169–179).

<sup>3</sup> 1937 wurden etwa 900 Werke von etwa 560 Kunstschaaffenden gezeigt. Ab 1938 nahm die Zahl der Werke enorm zu (Meißner 1988, S. 277).

Einen Tag nach der *GDK* eröffnete die Ausstellung *Entartete Kunst* in der Münchener Gipsammlung des Archäologischen Instituts. Ursprünglich sollte die Ausstellung nur wenige Wochen laufen.<sup>4</sup> Wegen des enormen Erfolgs wurde sie schließlich verlängert und zog bis 1941 als Wanderausstellung durch insgesamt zwölf Städte Deutschlands.<sup>5</sup>

Die *GDK* und die *Entartete Kunst* stehen am Übergang zweier Raumkonzepte. Nach dem älteren Verständnis wurde Raum als der Bereich zwischen den Objekten aufgefasst. Raum war demnach das Dazwischen der Kunstwerke oder der Abstand zwischen den Betrachtenden und den Werken.

Im HdDK wurde Raum jedoch mit der Wand als umschließende Hülle, als Kiste oder auch Schachtel<sup>6</sup>, konstituiert. Die Wand begrenzte ihren Inhalt, definierte und kontrollierte ihn. Mit der räumlichen Konditionierung und Gestalt der *GDK* beschäftigt man sich bis heute nur wenig, obwohl gerade gegenwärtige Ausstellungsarchitekturen in Kunstmuseen kaum vom Raumkonzept der *GDK* abweichen: Insbesondere sind ihnen die weiße Wandfarbe, die Oberlichter und die fehlenden Fenster gemein. Brisanz gewinnt die Thematik nicht nur wegen der Popularität des Raumtyps, sondern vor allem wegen seiner historischen Herkunft.

### **Fotografierte Räume**

Die Konstruktion von Raum erfolgt über viele Mittel: Soziale Interaktionen im Raum, sprachliche oder auch visuelle Medien vermitteln seine Strukturen und Grenzen. Zur Anschauung beschränke ich mich auf das visuelle Material. Besonders relevant waren beim HdDK die Innenaufnahmen.<sup>7</sup> Verbreitet wurden diese unter anderem über die populäre Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*, ab 1944 in *Die Kunst im Dritten Reich* umbenannt, die auch von Leonhard Gall mitherausgegeben wurde. Rund ein Sechstel aller Beiträge zwischen 1937 und 1944 befasste sich mit der *GDK*, was die Ausstellung zu dem meistbesprochenen und wichtigsten Kulturereignis in Nazi-Deutschland werden ließ.<sup>8</sup>

Die ungemein große Zahl fotografischer Dokumente zur *GDK* zeugt von der Relevanz dieser Vermittlung. Die Fotografien sind so stark komponiert worden, dass davon

<sup>4</sup> Engelhardt 2007, S. 95 und 98.

<sup>5</sup> Brantl 2007, S. 95.

<sup>6</sup> O'Doherty 1996, S. 80.

<sup>7</sup> Besonders viele Fotografien und Verlinkungen findet man auf der Website *GDK Research*: <http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (letzter Zugriff: 5. Juni 2020).

<sup>8</sup> Schmidt 2010, S. 111.



Abb. 1: HdDK, GDK 1937, Raum 14, Wandabwicklung. Die drei Motive bilden offensichtlich eine Einheit. Die beiden Gebäudeansichten rahmen das Porträt des Architekten Paul Ludwig Troost in der Mitte; Foto: Wilhelm Nortz

ausgegangen werden kann, dass sie einer Idee von Raum Abbild verleihen sollten. Sie hatten also nicht nur einen dokumentarischen Wert, sie waren selbst konstruktiver Teil bei der Herausbildung der Vorstellungen von Raum. Die Fotos zeigen zu einem großen Teil Dreier- oder Vierer-Arrangements, meist ohne Besuchende, und sparen die Raumhöhe aus, was die Proportionen der Werke völlig verzerrt (Abb. 1). Die Bildreihen an den Wänden und die Linien des Oberlichts strukturieren die Raumfluchten. Ferner scheint es kein Zufall, dass die weiße Wand genau die farbliche Übersetzungskraft der Schwarz-Weiß-Fotografie erfüllt. Obendrein wurde mit einem elektrischen Oberlicht für



Abb. 2: HdDK, *GDK* 1937, Raum 15. Die Abbildung zeigt einen der beiden zentralen, großen Ausstellungsräume des HdDK; Foto: Kurt Huhle

die Fotogenität der Räume gesorgt.<sup>9</sup> Diese aufwendige und kostspielige Technik ermöglicht eine gleichmäßige Verteilung von Licht. Hier wandelten sich die Ausstellungsräume in jene steril-fotogene Studiosituation, in der sie fotografisch vermittelbar waren. Dass ausgerechnet der Berufsfotograf Heinrich Hoffmann in kuratorischer Funktion für die *GDK* tätig war, bestärkt die These propagandistisch eingesetzter Fotografien (Abb. 2).

<sup>9</sup> BSB, Abteilung Nachlassreferat der Abt. Handschriften und Alte Drucke, Mappe zum Haus der Deutschen Kunst, Nachlass Paul Ludwig Troost, Inv.Nr. Ana 325, B [622] / Mappe Korrespondenzen, Briefwechsel des Atelier Troosts ab Dezember 1934. Ebenso wurden 1935 Experimente für eine optimale Beleuchtung durchgeführt. Das Gutachten erstellten Prof. Conrad Hommel, Prof. Joseph Wackerle und Generaldirektor Ernst Buchner. Leider ist das Gutachten nicht mehr vorhanden (BSB, Abteilung Nachlassreferat der Abt. Handschriften und Alte Drucke, Nachlass Paul Ludwig Troost, Inv.Nr. Ana 325, B [622] / Mappe Korrespondenzen, Brief vom 13. April 1935).



Abb. 3: HdDK, *GDK* 1937, Raum 37, Obergeschoss. Das Obergeschoss wurde mit Stellwänden in viele Nischen unterteilt, in denen kleinformative Gemälde und Grafiken hingen; Foto: Wilhelm Nortz

### Der Raum als Behälter

Die beiden Etagen im HdDK unterscheiden sich in den Proportionen der Räume. Im Erdgeschoss befinden sich große Säle, welche durch ihre enorme Höhe und Weite auffallen. Im oberen Geschoss sind die Räume erheblich niedriger und wurden anlässlich der *GDK* mit Zwischenwänden zahlreich untergliedert. Die jeweils ähnlich bemessenen Kabinette wirkten intimer (Abb. 3). Im ganzen HdDK wurden die Werke einreihig und in regelmäßigen Abständen gehängt, womit sich eine große weiße Fläche über und zwischen den Werken bildete. Die großzügigen Zwischenräume entzerrten das Binnenverhältnis der Werke – Spannung konnte zwischen ihnen nicht entstehen.

Die großen Säle im unteren Geschoss des HdDK waren durch sogenannte Hohlkehlen ausgezeichnet, eine konkave Krümmung zwischen Wand und Decke (vgl. Abb. 2). Die weiche Ausformung dieses Übergangs war zu der Zeit noch sehr verbreitet. Der Raumabschluss nach oben hin kam also ohne harte Winkel aus, somit zog sich die Wandfläche optisch in die Höhe. Bei einem geraden Raumabschluss hätte das Ende der Wand den Blick gestoppt und die Decke wäre separat wahrgenommen worden.

Im HdDK wurden die Wände nur verputzt, es gab keine Tapeten oder Stoffe, die einzelne Raumabschnitte mit textilen Oberflächen strukturiert hätten. Dass Decke, Hohlkehle und Wandfläche im HdDK gleichbleibende Farbe und Materialität hatten, verstärkte den Eindruck einer zusammenhängenden Umhüllung.<sup>10</sup> Um einen passenden Satz von dem Kunsthistoriker Frederik Schmidt-Degener von 1934 zu zitieren: Der Raum „definiert sich schlicht durch die Oberflächen, die ihn begrenzen“.<sup>11</sup> Auffallend ist, dass Schmidt-Degener nicht von der architektonisch gebauten Wand schreibt, sondern bereits ihre papierene Verkleidung als Grenze wahrnahm.

Weiß ummantelt Personen und Objekte. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass nur das Innere des HdDK weiß gestrichen wurde und sich eine Art Verschalung gegenüber dem „farblich ambivalenten Durcheinander der profanen Außenwelt“<sup>12</sup> bildete. Selbst die milchigen Oberlichter verhinderten den Ausblick. Vermittelt wurde damit, dass sogar ein kurzer Fluchtmoment aus der grellen Helligkeit nicht vorgesehen war. Der Blick wurde immer wieder auf die Personen im Rauminnen gerichtet.

Weiß als Wandfarbe kam erstmals um 1900 in Ausstellungen der Secession in Wien und München auf. In diesen Ausstellungen verteilten sich die einreihig gehängten und weit voneinander entfernten Werke auf hellfarbigen, teils weißen Seidentapeten mit feiner Musterung.<sup>13</sup> Die Wand war damit Teil eines ganzheitlichen Arrangements. Allgemeiner Konsens in den Museen war zur selben Zeit jedoch immer noch die mehrfarbige Wandgestaltung.<sup>14</sup>

Erst allmählich klärten die Farben der Wände auf, häufig dienten gestreifte Tapeten aus edlen Stoffen als Hintergrund der Bilder. Selbst bei Ausstellungen, wo der rein weiße Fond vorbildlich war, liefen dem Rand der Wand entlang oft noch ornamentale Verzierungen.<sup>15</sup> Parallel etablierte sich eine Reformbewegung, die aus der Museums-

<sup>10</sup> Troost 1933, S. 4.

<sup>11</sup> Schmidt-Degener 2010, S. 158.

<sup>12</sup> Steyerl 2009, S. 135.

<sup>13</sup> Joachimides 2001, S. 122, 137 und 138. Die Wiener *Secession* setzt bei ihren Ausstellungen VIII und IX auf edle Stofflichkeiten und dekorative Wandgestaltung. Sie sollten die Werke akzentuieren.

<sup>14</sup> Ackermann 2003, S. 50. Argument dieser Gestaltung war neben der Unterscheidbarkeit der Räume auch ihre Abstimmung auf die jeweiligen gezeigten Werke.

<sup>15</sup> Beispielhaft sei an die Berliner *Jahrhundertausstellung* 1906 in der Nationalgalerie erinnert. Die Ausstellung wurde von Peter Behrens gestaltet. Nicht anders verhielt es sich bei der Wiener *XX. Sezessionsausstellung* 1904, wo sämtliche Raumelemente als Ensemble schwarz gerahmt wurden.

krise um die Jahrhundertwende erwachsen war.<sup>16</sup> Zunehmend wurden Stimmen laut nach neuen Konzepten, die das Vorurteil verstaubter und überfrachteter Museen aufzubrechen suchten. Daraufhin wurde die Zahl der Werke stark reduziert,<sup>17</sup> die Wandfarbe variierte von Raum zu Raum und diente als eine Art Leitsystem durch die Ausstellung.<sup>18</sup> Weiß fand nur in begründeten Ausnahmefällen Verwendung.<sup>19</sup> Die Exponate selbst wurden in ein, maximal zwei Registern übereinander gehängt, allerdings mit großen Abständen dazwischen. Sie konnten daher separat und aus der Nähe betrachtet werden.<sup>20</sup> Dieser Raumtyp sollte schlicht wirken, um neutral auf die Werke zu fokussieren und ihre Autonomie zu stärken.

Ab 1930 begann die breitenwirksame Akzeptanz weißer Wände. Das Museum wurde nun als ein lebendiger Organismus verstanden, die Inszenierungen sollten formal und inhaltlich schneller und leichter verändert werden können.<sup>21</sup> Diese Gestaltung ermöglichte das flexible Umschreiben der Narrative, ebenso konnten Neuerwerbungen ohne Aufwand integriert und immer wieder anders kombiniert werden.<sup>22</sup> Prozesshaftigkeit wurde mit Lebendigkeit gleichgesetzt; es sei Aufgabe des Museums, an das „Leben der Gegenwart anzuschließen“.<sup>23</sup> Dabei spiegelte die Wandfarbe die Farbpalette der Werke nicht mehr wider. Sie schien starr, ihrer Verwendung gegenüber gleichgültig.

In seiner luziden Klarheit überstrahlte das Weiß seine eigene Textur und Materialität. Die Wand wirkte vollkommen flach, ohne Tiefe. Jedes Volumen trennte sich von der körperlosen Fläche, an der plastische Dinge abprallten.<sup>24</sup> In diesem Prozess

<sup>16</sup> Aus der Neuausrichtung der Begriffe von Autonomie und Aura der Werke und der scharfen Kritik am Museum als Ort der Aufbewahrung vergangener Objekte (ein prominenter Vertreter dieser Richtung war Paul Valéry mit seinem 1923 publizierten Aufsatz *Das Problem der Museen*) entstanden Ende des 19. Jahrhunderts die neuen Inszenierungen (Joachimides 2001, S. 51 und 100).

<sup>17</sup> Joachimides 2001, S. 148.

<sup>18</sup> Joachimides 2001, S. 105–107.

<sup>19</sup> Weiß stand zum Beispiel bei Alexander Dörner für die räumlich-geometrische Exaktheit der Renaissance. Bei Hugo von Tschudi und Georg Gronau wurde Weiß für die protestantischen Holländer benutzt. Ludwig Justi wiederum sah im Weiß die Sachlichkeit der Moderne (Scholl 1995, S. 213, 216 und 218).

<sup>20</sup> Joachimides 2001, S. 105.

<sup>21</sup> Beispielsweise plädierte Fritz Traugott Schulz, Direktor des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums, für das lebendige Museum: „Ich bekenne mich zu einem Verfechter eines mehr lockeren, unter allen Umständen aber jederzeit lebendigen Gefüges. Ein Körper kann nur dann leben, wenn ihm immer wieder neue Nahrung zugeführt wird. Die einzelnen Glieder müssen bewegt, das Blut muß wieder aufgefrischt [...] werden [...]. Wiederholte Umgruppierungen sind ein willkommenes Mittel, um die Bestände immer wieder in neuem Licht erscheinen zu lassen [...]“ (Schulz 1933, S. 150).

<sup>22</sup> Dieser Vorteil wurde auch schon vor 1930 erkannt: Dedekam 1905, S. 90.

<sup>23</sup> Joachimides 2001, S. 4.

<sup>24</sup> Ullrich 2003, S. 224: „[...] Weiß als das Antikörperliche und Antiseptische [...]“



wurde die Wand zum eigenständigen Träger, der den planen Fond für die Werke bildete. Die Bilder hoben gewissermaßen ab und gewannen an Eigenständigkeit. In den Worten der Kunsthistorikerin Maren Ziese entpuppte sich die Galeriewand damit als „Differenz schaffende[s] Medium“ zwischen den Bildern.<sup>25</sup> Die Werke lagen scheinbar kontaktlos auf der flächigen Ebene und schienen von ihrer Umgebung entkoppelt. Dieselbe Wirkung hatte die weiße Wand jedoch auch auf den menschlichen Körper, der damit auf sich selbst zurückgeworfen wurde. Die Besuchenden wurden sich ihrer eigenen Körperlichkeit bewusst. In dieser Gestalt waren sie aktiv wahrnehmend, aber stets der Selbstbeobachtung und Selbstdisziplinierung unterworfen.<sup>26</sup> Bereits der Maler Jean E. Hammann formulierte in den 1930er Jahren, dass „reine Weiß [...] warnend Beachtung“ fordere, weil es „jeden Fehler“ zeige und betone.<sup>27</sup> Als Korrekturmatrix offenbart es, was abseitig und delinquent ist.<sup>28</sup> Wie bei Michel Foucaults Panopticon wird das Abseitige ausgeleuchtet, sichtbar gemacht, seine (soziale) Schwäche offenbart und von der Scham der betroffenen Personen selbst reguliert.<sup>29</sup> Die kontrollierende Instanz ist nicht sichtbar, aber stets präsent<sup>30</sup> – das HdDK ist einerseits ideologische Bühne, andererseits machen die weißen Wände jede politisch-ideologische Präsenz abkömmlich, da sich die Besuchenden selbst in den Fokus nehmen. Gewalt gewann dieses Setting dadurch, dass die Wände ein vermeintlich auswegloses und abgegrenztes System festigten. Der Raum definierte seinen zu kontrollierenden Inhalt, die Besuchenden. Sie schienen angesichts der manifesten, statischen und streng geometrischen Architektur fehlerhaft und verdächtig.

Gegenüber dem weißen Raum erscheint alles Zusätzliche deplatziert, fremd, körperfeindlich.<sup>31</sup> Der Wille, jeden menschlichen Makel zwanghaft zu entfernen und hygienisch zu machen, wurde auch von dem Kunstkritiker Paul Ortwin Rave bei der Beschreibung der Räume im HdDK erkannt, der schreibt, Letztere seien von „weißer Sauberkeit, wie bei einer Badeanstalt“.<sup>32</sup> Der Drang, die sterile Atmosphäre sogar zu

<sup>25</sup> Ziese 2015, S. 331.

<sup>26</sup> Steyerl 2009, S. 137 und 138.

<sup>27</sup> Hammann 1930, S. 122.

<sup>28</sup> Wigley 1995, S. XXVI.

<sup>29</sup> Foucault 1976, S. 257.

<sup>30</sup> Foucault 1976, S. 258.

<sup>31</sup> Vom weißen Arztkittel über die weiße Kochschürze scheint Weiß ideal als Arbeitskleidung, weil es sich durch Bleichen reinigen lässt. Das Konzept der Farbe Weiß ist das restlose Entfernen, antiseptisch wirken weiße Oberflächen.

<sup>32</sup> Rave 1987, S. 98.

Hause fortzusetzen, wird auch von der Zeitzeugin Else Peitz, die 1937 die *GDK* besuchte, beschrieben: „Es war so schön, es gab ihr ein solches Gefühl der Reinheit, daß sie heim gehen wollte, um die Wohnung zu säubern!“<sup>33</sup>

### **Das Verhalten der Besuchenden in der Ausstellung**

Der Zeitzeuge Peter Guenther erinnert sich von seinem Besuch der *GDK* als junger Erwachsener vor allem an die Ruhe dieser Räume: „Ich erinnere mich noch genau, wie mich die Stille beeindruckte: man flüsterte allenfalls miteinander.“<sup>34</sup> Der entscheidende Effekt der Lautlosigkeit war, dass Geräusche erst recht zu hören waren. Nicht nur, dass über das Herausstechen singulärer und additiver Laute die Geräuschlosigkeit durchbrochen wurde, die Geräusche vermehrten sich sogar wie bei einem Echo um ein Vielfaches. Die Besuchenden nahmen sich nicht nur untereinander, sondern auch selbst akustisch wahr. Der oder die Verursachende des Geräuschs spürte die beobachtenden Blicke geradezu körperlich, das eigene Verhalten wurde zum zu kontrollierenden Vorgang und das Individuum zum verdächtigen Subjekt. Bewachung und natürlich auch Selbstregulation waren dabei die beiden relevantesten Mechanismen, welche, ähnlich den Konturen vor weißen Wänden, Geräusche heraushoben. Die mahnende Präsenz umfassender Stille fügte sich in das Gebot, keine Kritik zu äußern. Ein Reden über die Werke schien hier untersagt, bloß hinter vorgehaltener Hand wagten manche unter den strengen Augen des Wachpersonals zu flüstern.

Subtiler beeinflusste die Hängung die Besuchenden. Die eintönig wechselnde Abfolge von Gemälden und Figuren ließ das Tempo beim Ausstellungsbesuch gleich bleiben. Alle Werke wurden in der *GDK* minimal über Augenhöhe (1,60 m) auf Unterkante gehängt. Durch die einreihige Hängung auf einer Höhe konnten die Werke aus nächster Nähe betrachtet werden. Die lineare Reihe konnte einfach abgelaufen werden, ohne den Abstand zu den einzelnen Werken justieren zu müssen. Dagegen positionierte man sich bei den üppigen Ausstellungsformaten vor der Museumsreformbewegung zwangsläufig immer wieder neu. Während die großen Formate in den obersten Registern nur von der Raummitte aus sichtbar waren, forderten kleinformatige Arbeiten die Betrachtung aus der Nähe (Abb. 4). Die Besuchenden konnten sich selbst eine Raumübersicht verschaffen. Sie interagierten insgesamt aktiver und bewusster zu den Werken und zum Raum.

<sup>33</sup> Wistrich 1996, S. 96.

<sup>34</sup> Guenther 1992, S. 34–36.



Abb. 4: Johann Lorenz Maaß, *Alte Pinakothek, München*, um 1891, Öl auf Leinwand, 101 × 125,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. „Rubenssaal“ (Raum 6), Inszenierung unter Franz von Reber. Deutlich erkennbar ist die Verteilung der Besuchenden im Raum, um die Werke mit dem richtigen Abstand betrachten zu können. Zu sehen ist auch die hohe und aufwendig verzierte Hohlkehle.

Im HdDK wurden die Besuchenden von der Hängung sozusagen sortiert, geordnet gingen sie die Bildreihen ab. Das Weiß wurde zur Linse ihres Verhaltens. Noch heute hat Weiß eine ähnliche Wirkung, allerdings fügen sich die heutigen Besuchenden in die designte Aufgeräumtheit ein. Sie werden Statisten des instagramtauglichen Settings und vermarktungsstrategisch verwertet als Human Resources.

### **Die Ausstellung *Entartete Kunst* 1937**

Für die *Entartete Kunst* 1937 in München zeichneten der Propagandaminister Joseph Goebbels und der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler verantwortlich.<sup>35</sup> Beratend standen ihnen die beiden Rassistheoretiker und Kunsthistoriker Wolfgang Willrich und Walter Hansen zur Seite.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> von Lüttichau 1998, S. 92.

<sup>36</sup> Zuschlag 1995, S. 172.



Abb. 5: *Entartete Kunst*, München 1937, Raum 3, Obergeschoss. Aufnahme: Juli 1937;  
Foto: unbekannt

Zur Anbringung der Werke in der Ausstellung *Entartete Kunst* wurden die ohnehin schmalen Räume mit Stellwänden zugestellt (Abb. 5). Diese Wände standen so vor den Fenstern, dass sie die Räume verdunkelten und „das Auge durch die übrigbleibenden Luken immerfort geblendet wurde“.<sup>37</sup> Insgesamt hingen etwa 600 Werke von 120 Kunstschaffenden in verschiedenen Höhen dicht nebeneinander.<sup>38</sup> Hinzu kamen 27 Bücher über moderne Kunst in Vitrinen.<sup>39</sup>

Die enge Hängung war nicht das Ergebnis zufälliger Entscheidungen, wie die vielen detaillierten Aufnahmen einzelner Werkarrangements bezeugen (Abb. 6). Sie belegen die Bemühungen um Überlappungen von Werk, Text und anderen Medien. Was in München nur einmal vorkam und später häufige Praxis werden sollte, war das Eingreifen mit Zetteln in den Bildraum.<sup>40</sup>

Ein ähnliches Moment waren die vergrößerten Motive ausgestelltter Bilder, welche als Hintergrund auf Wände gemalt wurden (Abb. 7). Die Bereiche zwischen den Bildern

<sup>37</sup> Rave 1987, S. 103.

<sup>38</sup> von Lüttichau 1988, S. 289.

<sup>39</sup> Hüneke 2006, S. 230. Die Bücher stammten aus der Bibliothek des Schlesischen Museums in Görlitz.

<sup>40</sup> Zuschlag 1995, S. 244.



Abb. 6: *Entartete Kunst*, München 1937, Raum 3, Obergeschoss; Foto: Kurt Huhle



Abb. 7: *Entartete Kunst*, München 1937, Raum 3, Obergeschoss. Die Überlappung verschiedener Kommentare in unterschiedlichen Medien erinnert an das Verfahren der Collage; Foto: Georg Schödl

betrogen kaum mehr als eine Handbreit und machten den ungestörten Eindruck eines Bildes unmöglich. Teils waren es farbliche Kontraste, teils unpassende Größenverhältnisse, die den schmalen Spalt aufluden. Zusätzlich gesprengt wurden die Bereiche zwischen den Bildern mit den vielfältigen Text- und Bildebenen auf der Ausstellungswand – die Zwischenräume lösten sich auf, was die Eigenständigkeit der Werke negierte und sie in einen gesamtheitlichen Kontext stellte. Diese Ausstellungsgestaltung erinnert an die avantgardistische Formensprache der Weimarer Republik sowie an repräsentative Hängepraktiken um 1800/1850. Diese Reminiszenzen dienten der Lesbarkeit und Interpretation der ausgestellten Werke im negativen Sinne. Ihre Inhalte wurden nicht nur einer diskreditierten Epoche (Weimarer Republik) zugeschrieben, sondern auch der herrschaftlichen Rhetorik dekadenter Schaulust zugeordnet.

Die Besuchenden wurden in mehrfacher Hinsicht zu einer aktiven Bewertung der Werke aufgefordert.<sup>41</sup> Da die Gemälde oftmals in mehreren Registern übereinander hingen, hätten die Besuchenden – vergleichbar mit der Petersburger Hängung – ständig ihren Standort ändern müssen, um alle Werke gut sehen zu können. Wenn sie sich das Ausgestellte genau ansehen wollten, mussten sie sich entweder hinknien oder mit weitem Abstand zur Wand stehen. Ein derartiger Bewegungsraum war allerdings wegen der Menge an Besuchenden schlichtweg nicht vorhanden. Entweder rempelte man jemanden an oder man musste sich den Platz geradezu erobern, was die Stimmung in den Ausstellungsräumen nachhaltig prägte.

### **Resümee**

Die großzügige Weitläufigkeit, die gleißende Helle der Räume und die kühle Optik der überbelichteten Fotografien definieren noch heute unser Bild vom Ausstellungssetting im HdDK.

Die Schattenseite dieser Gestaltung war die akustische und farbliche Unterdrückung, bei der jedes Geräusch heraussticht, jeder Gegenstand betont vorgestellt wird, jede Bewegung sicht- und hörbar ist und jeder Satz durch die Säle hallt. Es schien, als würde alles registriert. Stille und Armut an Informationen entzogen den Besuchenden ihre Mittel zur Meinungsäußerung. Sie wurden zur passiven Anschauung gezwungen und konnten keine direkte Stimme abgeben. Dennoch hatten sie natürlich eine Meinung zu den Werken, die sie allerdings nicht laut zu äußern wagten. Dieser Kritik wohnte

<sup>41</sup> Ziegler 1998, S. 218.

beinah ein subversives Element inne, wobei offen bleibt, wer sich zu dieser Kritik eigentlich befähigt fühlte.<sup>42</sup>

Wesentlich für die Wirkung war die Funktion der weißen Wände als Umhüllung der Objekte.<sup>43</sup> Dieser Effekt war die Folge eines neuen Raumentwurfs. Dieser funktionierte gerade durch die Betonung der Wand. Wolfgang Kemp prägte mit seiner Übersetzung von O'Dohertys Buch *Inside the White Cube* in den 1980er Jahren die Vorstellung einer „weißen Zelle“, eines hermetisch abgeschlossenen Raumes. In der Zelle erschien die Kunst nicht nur als Sperrgut jener nüchternen Orte. Viel eher verwandelte die räumlich fixierte Rahmung alltägliche Objekte in Kunst und lud sie mit der Aura des Einmaligen auf. Dieser Mechanismus funktionierte beim HdDK insofern, als die vermeintlich „unschuldigen“ Motive erst mit dem Einzug in das HdDK politisiert wurden.<sup>44</sup> Umgekehrt lässt sich dieser Effekt für heutige Ausstellungen feststellen, wenn Werke im „White Cube“ ästhetisiert werden und ihr gesellschaftspolitischer Gehalt im cleanen Ausstellungsraum unreal erscheint.

Der „White Cube“ avanciert spätestens in den 1970er Jahren zu einem der häufigsten und international bekanntesten Gestaltungsmodi in Museen und Galerien. Die Verwandtschaft heutiger Ausstellungen mit der damaligen *GDK* beschränkt sich auf die architektonische Gestaltung. Ausstellungsmachende vertreten andere Ideale und Werte, vermitteln diese aber über die gleichen und zur gängigen Praxis gewordenen Traditionslinien des weißen Raumes. Die Wirkung des weißen Raumes bleibt dabei bestehen: Noch heute ist in Ausstellungen eine Atmosphäre vorherrschend, die zu leisen Stimmen, vorsichtigen Schritten und zaghaften Interpretationen anhält.

<sup>42</sup> Der Kunstgeschichtsstudent von Erffa erinnert sich an den Spott seiner Kommilitonen: von Erffa 1998, S. 313.

<sup>43</sup> Arnheim 2011, S. 210.

<sup>44</sup> Zum Verwandlungseffekt: O'Doherty 1996, S. 9. Viele Besuchende grenzten sich von den dezidiert politisch-ideologischen Arbeiten ab und lobten wiederholt die technischen Fertigkeiten und die Naturtreue der Werke. Die ausgestellten Gemälde wurden häufig als unpolitisch wahrgenommen, auch wenn sie eindeutig in den ideologischen Kanon der NS-Zeit passen (Neumann 1991, S. 372 und 375).

## QUELLEN

- BSB** Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Nachlassreferat der Abt. Handschriften und Alte Drucke, Nachlass Paul Ludwig Troost, Inv.Nr. Ana 325, B [622] / Mappe Korrespondenzen.
- GDK Research** GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Haus der Kunst, München, Deutsches Historisches Museum, Berlin, <http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (letzter Zugriff: 5. Juni 2020).
- Troost 1933** Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst: Erläuterungen: Satzung, 1933, Bibliothek Monacensia, Inv.Nr. 4 Mon 2728.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Ackermann 2003** Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, Wolfratshausen 2003.
- Arnheim 2011** Rudolf Arnheim, *Elemente des Raums* (1977), in: Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hg.), *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*, Bd. 1: *Zur Ästhetik des sozialen Raumes*, Bielefeld 2011, S. 210–217.
- Ausst.Kat. Berlin 1988** *Ausst.Kat. Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 25.09.1988–08.01.1989, Köln <sup>2</sup>1988.
- Ausst.Kat. München 1998** *Ausst.Kat. „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937*, Staatsgalerie Moderner Kunst, München, 27.11.1987–31.01.1988, hg. v. Peter-Klaus Schuster, 5., vollst. überarb. u. erg. Aufl., München 1998.
- Brantl 2007** Sabine Brantl, *Haus der Kunst München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*, München 2007.
- Dedekam 1905** H. Dedekam, *Reisestudien*, in: *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik Öffentlicher und Privater Sammlungen* 1 (1905), S. 75–91.
- Engelhardt 2007** 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*, Berlin 2007, S. 89–187.
- von Erffa 1998** Hans Martin von Erffa, *Pappstreifen und Pappmaché. Sommersemester 1937: Erinnerungen eines Studenten der Kunstgeschichte*, in: *Ausst.Kat. München 1998*, S. 311–315.
- Foucault 1976** Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976.
- Guenther 1992** Peter Guenther, *Drei Tage in München: Juli 1937*, in: *Ausst.Kat. „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, eine Ausst. des Los Angeles County Museum of Art übernommen v. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Altes Museum, Berlin, 04.03.–31.05.1992, hg. v. Stephanie Barron, München 1992, S. 33–43.



- Hammann 1930** J. E. Hammann, Weiß, alles Weiß. Von der Wertstellung der Farbe „Weiß“ in unserer Zeit, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit 5 (1930), S. 121–123, [http://dfg-viewer.de/show/cache.off?tx\\_dlf%5Bpage%5D=155&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigib.ub.uni-heidelberg.de%2Fdiglit%2Fform1930%2Fmets&tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=1bfcc040824d5789a4a97f1b0dd55e50](http://dfg-viewer.de/show/cache.off?tx_dlf%5Bpage%5D=155&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigib.ub.uni-heidelberg.de%2Fdiglit%2Fform1930%2Fmets&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=1bfcc040824d5789a4a97f1b0dd55e50) (letzter Zugriff: 5. Juni 2020).
- Hüneke 2006** Andreas Hüneke, Verhöhnt – verkauft – vernichtet. Die „Entartete Kunst“ und die Radikalisierung der NS-Kunstpoltik, in: Osteuropa 56/1–2 (2006), S. 223–234.
- Joachimides 2001** Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.
- von Lüttichau 1988** Mario-Andreas von Lüttichau, Entartete Kunst, München 1937, in: Ausst.Kat. Berlin 1988, S. 288–297.
- von Lüttichau 1998** Mario-Andreas von Lüttichau, ‚Deutsche Kunst‘ und ‚Entartete Kunst‘: Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Ausst.Kat. München 1998, S. 83–119.
- Meißner 1988** Karl-Heinz Meißner, Große Deutsche Kunstausstellung, München, 1937, in: Ausst.Kat. Berlin 1988, S. 276–284.
- Neumann 1991** Gerhard Neumann, Relikte – Erinnerungen – Erkenntnisse (ein Gespräch mit Dorothee Gelderblom, Bonn-Bad Godesberg, 06.07.1988 und 10.11.1989), in: Ausst.Kat. Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe, Frauenmuseum Bonn, 17.11.1991–12.01.1992, hg. v. Stefanie Poley, Bad Honnef 1991, S. 370–375.
- Nüßlein 2012** Timo Nüßlein, Paul Ludwig Troost (1878–1934), Wien u. a. 2012.
- O’Doherty 1996** Brian O’Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996.
- Rave 1987** Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hg. v. Uwe M. Schneede, Berlin 1987.
- Schmidt 2010** Marlies Schmidt, Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“ – Rekonstruktion und Analyse, Diss. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010, <http://dx.doi.org/10.25673/823> (letzter Zugriff: 5. Juni 2020).
- Schmidt-Degener 1934** Frederik Schmidt-Degener, Kunstwerke zur Geltung bringen (1934), in: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950, Berlin 2010, S. 154–163.
- Scholl 1995** Julian Scholl, Funktionen der Farbe: Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum, in: Alexis Joachimides (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums: Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden, Basel 1995, S. 206–219.
- Schulz 1933** Fritz Traugott Schulz, Die Notwendigkeit der Umgestaltung unserer Museen, in: Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Technik Privater und Öffentlicher Sammlungen 5 (1933), S. 147–165.
- Steyerl 2009** Hito Steyerl, White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt, Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, 2., überarb. Aufl., Münster 2009, S. 135–143.

- Ullrich 2003** Wolfgang Ullrich, Vom Klassizismus zum Fertighaus. Ein Lehrstück aus der Geschichte der Farbe Weiß, in: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hg.), Weiß. Ein Grundkurs, Frankfurt a. M. 2003, S. 214–230.
- Wigley 1995** Mark Wigley, White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture, Cambridge, Mass. 1995.
- Wistrich 1996** Robert S. Wistrich, Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich, Frankfurt a. M., Leipzig 1996.
- Ziegler 1998** [Adolf Ziegler], Zieglers Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ 1937, in: Ausst.Kat. München 1998, S. 217f.
- Ziese 2015** Maren Ziese, Wie viel Vermittlung braucht die Kunst? Plädoyer für mehr AdressatInnenorientierung in der kuratorischen Praxis, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 327–344.
- Zuschlag 1995** Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-00591, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=462071&DEID=10> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 2: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-00433, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=461945&DEID=10> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 3: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-00443, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=461958&DEID=10> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 4: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/y7GEJ1e4PV/deutsch-19-jahrhundert/der-rubenssaal-in-der-alten-pinakothek> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 5: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-00174, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=462187&DEID=10> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 6: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-01573, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=462209&DEID=10> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020). – Abb. 7: Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FS-NS-00123, <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/bild.aspx?VEID=462214&DEID=10&SQNZNR=1> (letzter Zugriff: 15. Juni 2020).