

Die Rezeption „entarteter“ Kunst in den Museen der SBZ und frühen DDR

Maike Steinkamp: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR. – Berlin: Akad.-Verl., 2008. – XII, 476 S. : Ill. – (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ ; 2) – ISBN 978-3-05-004450-7 : 59,80 EUR. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2007

Lässt man die wichtigsten Positionen der Malerei in der DDR gleichsam im Schnelldurchgang Revue passieren, gelangt man schnell zu der Vorstellung, dass das breite Feld expressiver Vorkriegsfiguration von Corinth über die „Brücke“-Maler bis hin zu Kokoschka und Beckmann nach der Unterbrechung im Dritten Reich eine organische Fortführung und Weiterentwicklung in der DDR gefunden habe. Dieser Eindruck von Kontinuität beruht hingegen auf einer optischen Täuschung. Um die Anfangsphase der DDR-Kulturpolitik vergessen zu machen, in der der Expressionismus regelrecht bekämpft wurde, begann man in der DDR schon ab den 1960er-Jahren die Publikationen und Ausstellungen zur DDR-Malerei so zu sieben, dass die Veränderungen im Verhältnis zum Expressionismus nicht mehr als Bruch sichtbar waren. Erst recht gilt das für DDR-Kunst-Darstellungen aus der Nachwendezeit. Nirgends bekommt man heute noch den schlichten Naturalismus, die simple Dekorativität und jene platte Inhaltlichkeit zu sehen, mit der sich viele Maler des frisch gegründeten Arbeiter-und-Bauern-Staats herbeiließen, ihren Klassenauftrag mit Pinsel und Palette zu erfüllen. Es bedürfte eines mutigen Museumsdirektors, um diese aus dem Bewusstsein getilgten Werke einmal in einer Sonderausstellung im Original zugänglich zu machen. Sie bilden die andere Seite jener Medaille, um die es in dem hier zu rezensierenden Buch geht: Der Expressionismus, der ab den 1960er-Jahren zum vielleicht wichtigsten Rezeptionsfundus der DDR-Malerei wurde, galt dem frühen DDR-Staat noch als Teufelszeug.

Dass sich die apellative Wirkung eines Bildes mit expressionistischen Kunstmitteln weit über das hinaus steigern lässt, was die gewöhnliche Schilderung einer vorbildlichen Arbeiterbrigade je zu leisten vermochte, war eine spätere Entdeckung. Dazwischen lagen, was die Rezeption des Expressionismus anbelangt, zwei Phasen. 1945 begann auch in der Ostzone während der sogenannten demokratischen Umgestaltung die Rehabilitation der vom Nationalsozialismus verfemten Kunstströmungen, darunter auch die des Expressionismus. Diese vorübergehende Öffnung war eine taktische Notwendigkeit zur Etablierung eines anfangs bewusst allgemein gehaltenen Antifaschismus. Schon ab 1947 wurde diese Haltung aber zu-

nehmend aufgegeben. Man verlangte nun die Abkehr vom vermeintlich dekadenten und volksfernen Modernismus zugunsten jenes sozialistischen Realismus, der in der Sowjetunion gepflegt wurde und auch in der DDR seinen Beitrag zur Gestaltung einer sozialistischen Kultur und zur Unterstützung des nationalen Aufbauwerkes leisten sollte.

Nach der Gründung der DDR im Oktober 1949 wurden die Zügel auch auf dem Felde der Kunst noch stärker angezogen. Die neuen sozialistischen Inhalte waren anfangs noch etwas gewöhnungsbedürftig, und dennoch hatte man leichtes Spiel, denn zumindest die Ressentiments gegen die moderne Kunst waren in der Bevölkerung noch vorhanden. Man konnte sie bestätigen – das war auch für die Betroffenen entlastend – und leicht modifiziert wieder entfachen. Auf diesem Felde hatte sich für die Mehrheit der Bevölkerung auch in der sogenannten „Stunde Null“ nichts geändert. Hier ist die gleiche mentale Überleitung zu beobachten, wie bei der Einrichtung des neuen Fahnen- und Personenkultes oder der Begeisterung für Aufmärsche und Uniformen. Seinen Höhepunkt erreichte der Kampf gegen den sogenannten Formalismus schließlich 1951, als er zur Staatsaufgabe erhoben wurde. Selbst Käthe Kollwitz und Ernst Barlach gerieten jetzt unter Beschuss. Für die betroffenen Künstler, von denen einige aus dem Exil zurückgekehrt waren, begann erneut eine Phase, in der sie sich in ihrer künstlerischen Existenz bedroht sahen. Die Maßnahmen reichten bis zur Zerstörung von Kunstwerken (so 1951 bei der Übermalung von Horst Strepfels Wandbild im Berliner Bahnhof Friedrichstraße) und setzten auch zum zweiten Mal in der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eine Künstleremigration in Gang.

Während die theoretischen Debatten der Formalismus-Kampagne und ihre Wirkung auf die Kunstproduktion jener Jahre in Spezialstudien bereits gut dargestellt sind, widmet sich die vorliegende Bonner Dissertation von Maike Steinkamp einem bislang weniger beachteten Aspekt. Sie geht der Frage nach, was eigentlich mit den im Original erhaltenen Kunstwerken des Expressionismus (und des sonstigen Modernismus) in dieser Zeit auf dem Territorium der SBZ und der DDR geschah. Was spielte sich bei der Einrichtung der neuen Dauerausstellungen in den Museen ab? Was war an Sonderausstellungen zur klassischen Moderne möglich oder unmöglich? Und schließlich ganz generell: Wie veränderte sich damals unter sozialistischem Vorzeichen die Funktionsbestimmung der Museen?

Es sind bedrückende Vorgänge in den Museen in

Berlin, Halle, Chemnitz und Rostock, die hier aus teils neu aufgefundenen, teils schon bekannten Archivalien zutage treten. Selbst wenn die Maler der erneut gescholtenen und aus Ausstellungen verstoßenen Werke zum Teil nicht mehr lebten oder (außerhalb der DDR) diese Vorgänge nicht mehr als persönliche Bedrohung fürchten mussten, ist doch allein schon die Tatsache, dass in deutschen Museen eine Wiederholung von Szenen möglich war, die an die Aktion „Entartete Kunst“ erinnern, ein schockierender Vorgang. Es war zwar nur halb so schlimm wie unter den Nazis, andererseits wiegt ein Fehler in der Wiederholung doppelt so schwer.

Für die promotionswürdige Darstellung dieser Recherchen hätte ein nur halb so dickes Buch genügt, doch holt Maike Steinkamp zu einer mit fast 1.500 Anmerkungen unterlegten Gesamtdarstellung aus, die mit einem Kapitel zur zeitgenössischen Kunst in öffentlichen Sammlungen vor dem Zweiten Weltkrieg beginnt und dabei auch die Aktion „Entartete Kunst“ mit behandelt. Dann folgen die Stationen der Formalismus-Debatte in der SBZ und der DDR, inklusive eines Rückblicks auf den Expressionismus-Streit, der 1937/38 unter deutschen Künstlern und Intellektuellen im sowjetischen Exil geführt wurde und bei Lukács und Kurella bereits alle Muster jener Verdammung des Expressionismus hervorbrachte, die später in der DDR wirksam wurden. All das wird ausführlich behandelt und bildet den Kontext und Rahmen zur Einordnung der entsprechenden Geschehnisse in den Museen.

Dieses weit ausgreifende Programm, das schließlich mit einem Ausblick auf die Lockerung des Expressionismus-Verdiktes in der Zeit nach 1953 endet, wird mit einem sorgfältig formulierenden, aber auch etwas gleichförmigen Duktus abgearbeitet. Das strapaziert mitunter die Geduld, und mancher Kunsthistoriker wird zu Themen wie „Entartete Kunst“, Expressionismus-Streit oder Formalismus-Debatte lieber auf Spezialstudien zurückgreifen. Auch verzichtete die Autorin zugunsten des großen Bogens auf die Möglichkeit, ihre aus Archivalien gewonnenen neuen Erkenntnisse zum Museumsbereich etwas plastischer und argumentativ packender abzusetzen.

Andererseits ist auf diese Weise eine Gesamtdarstellung zu den Etappen der deutschen Expressionismus-Rezeption in Kunstkritik und Museumswesen des 20. Jahrhunderts entstanden, die auch breiteren Leserkreisen angeboten werden kann. Und schließlich gibt es auch einen in der Sache selbst liegenden Grund, der die panoramaartige Chronik rechtfertigt: Es handelt sich um Vorgänge, die sich über alle Zäsuren der politischen Geschichte hinweg an und mit denselben Gegenständen ereigneten. Zum Teil auch mit den

selben Personen, wie etwa im Falle von Ludwig Justi. Um zu verstehen, wie und warum er sich für die Expressionisten einsetzte und Anstrengungen unternahm, um in der Ostberliner Nationalgalerie eine (letztlich nicht realisierte) „Galerie des 20. Jahrhunderts“ einzurichten, muss man wissen, dass es ihm schon 1919 gelungen war, im Kronprinzenpalais eine eigenständige Abteilung Gegenwartskunst zu eröffnen und dass er schon damals zu den ersten Museumsdirektoren gehörte, die Expressionisten ankauften. Als Begründer des ersten deutschen Museums für Gegenwartskunst verteidigte er in der DDR all das, was an Freiheit der Kunst und Öffnung zur Moderne schon in der Geburtsstunde der ersten deutschen Demokratie erreicht worden war. In diesen Berliner Kämpfen um die Moderne wird ein fortgesetztes Drama sichtbar, dessen Verlauf Maike Steinkamp in den chronologisch voranschreitenden Kapiteln ihres Buches jeweils wieder aufnimmt. Aber auch die Vorgänge in anderen Museen verdienen Beachtung. So etwa in Halle, wo die Funktionäre schon vor Gründung der DDR in das Museum eingriffen. Damals konnte der Vorgang noch in einer Satirezeitschrift als Lokalphänomen, als „Hallenser Bildersturm“ aufgespießt werden, doch endete er am 12. Februar 1949 mit der Flucht des Museumsdirektors Gerhard Händler in die Westzone und mit der kommissarischen Umgestaltung der Dauer Ausstellung.

Maike Steinkamp hat ihr Buch mit einem vorbildlichen Verzeichnis der Archivalien und der Literatur ausgestattet und mit einem Personenregister abgerundet. Diese Anhänge geben auch eine Vorstellung von dem hier bewältigten Pensum.

Nur einige Aspekte seien nachgetragen. Sie schließen an das letzte Kapitel zur schrittweisen Rehabilitation des Expressionismus in der DDR an und tangieren auch Steinkamps einleitende Darstellung des Forschungsstandes. Wie die Autorin sehr richtig skizziert, dauerte auch nach dem offiziellen Ende der Formalismus-Kampagne die Auseinandersetzung um die „bürgerlich-dekadente“ Kunst an. Ausgesprochen mühsam und schleppend zog sich die Öffnung zur Moderne über insgesamt vier Jahrzehnte hin. Jede einzelne neue Hürde musste in einem unsäglichen Kleinkrieg genommen werden, ein Prozess, der auch von Rückschlägen begleitet war und noch in den 1980er-Jahren Kunsthistoriker in den Westen trieb. Den Begriff des Formalismus und die extremen Grobheiten der mit ihm betriebenen Kampagne hatte man fallen gelassen, doch kam es – sowohl mit Blick auf die Werke der klassischen Moderne als auch im Umgang mit den aktuell um Anschluss an die Moderne ringenden Künstlern – zu immer neuen Variationen jener ersten, grundsätzlichen Auseinandersetzung. Fast hat man den Eindruck,

dass das kulturpolitische Dauertheater der DDR nur ein Skript kannte. Was die Dogmatiker unter den Emigranten 1937/38 entwickelt hatten, wurde zur Blaupause nicht nur für die Formalismus-Debatte, sondern für alle nachfolgenden Auseinandersetzungen. Und immer, wenn sich eine Blockade nicht mehr länger halten ließ, wurde die nächste Sicherungslinie mit gleicher Energie als unumstößlich verteidigt. All das entwickelte sich zu einer Kette sich wiederholender Muster, und dabei bildeten sich Interna von geradezu systemischer Mechanik aus:

Erstens: Nachdem die Partei 1953 die Formalismus-Kampagne offiziell als falsch beendet hatte, war offenkundig, dass ihr Kunstpatronat weder unfehlbar noch allmächtig ist. Ihre Autorität in Fragen der Gegenwartskunst war angeknackst.

Zweitens: Seit dem Abbruch der Formalismus-Kampagne konnte die Opposition die Erinnerung an diesen Fehltritt taktisch einsetzen, um ihre Forderung nach Korrektur einer aktuellen Parteilinie zu untermauern. Daher wurde das Formalismus-Debakel in den nachfolgenden Jahren und Jahrzehnten eigentlich fast nie aus rein historiografischen Gründen erwähnt, sondern in der Regel mit einem aktuellen Hintergrund. Für die Beteiligten schwang in solchen Texten stets ein Subtext mit, der auf gegenwärtige Verhältnisse zielte. Man konnte versuchen, starre Verhältnisse über Resonanzen zu erschüttern. Da vieles bis zum Ende der DDR nicht direkt angesprochen werden konnte, bot sich dieser Resonanzhammer ergänzend an, um geistige Mauern zu attackieren. Mit der historischen Parallele wurde den Dogmatikern zu verstehen gegeben, wo ihre Fehler lagen und ihnen klargemacht, dass sie im Tauziehen unterliegen würden und das Urteil der Geschichte bereits absehbar sei. Mit Vergnügen erinnere ich mich an den Versuch solch einer kleinen Resonanzattacke.¹

Drittens: Die Vertreter der Parteilinie hatten aus besagten Gründen kein Interesse daran, an den Expressionismus- und Formalismus-Streit zu erinnern. Und doch mussten sie diese verdrängten Kapitel schließlich in eine offizielle Kunstgeschichte integrieren, denn die in die Jahre gekommene DDR verlangte auch nach einer umfassenderen Darstellung der eigenen Kunstgeschichte, inklusive jener frühen Jahre in der SBZ und der Stalin-Zeit. Die Übungen zu dieser frühen Periode begannen im kleineren, universitären Zirkel. Den Anfang bildete 1976 ein von Karl Max Kober initiiertes Kolloquium an der Karl-Marx-Universität Leipzig: „Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik“. Die Beiträge wurden 1978 publiziert und markieren den Punkt, an dem die Liberalisierung im Verhältnis zur Moderne jenen Stand erreicht hatte, an dem nun auch erstmals ein

wissenschaftlicher (und dabei noch keineswegs souveräner) Rückblick auf die Irrungen und Wirrungen der frühen Jahre begonnen werden konnte. Einige Referenten gingen sehr behutsam vor und hüllten die Kritik an der frühen Dogmatik in ein historisches Verständnis, das allen Bedenken, es könne bei dieser Thematik etwas ins Rutschen geraten, Rechnung trug. So etwa Rudolf Pillep² bei seiner Besprechung des berühmten Aufsatzes von Heinz Lüdecke („Die Tragödie des Expressionismus“), der 1949 mit Berufung auf Kurella und Lukács einer weiteren Aburteilung des Expressionismus Vorschub leistete.³ Demgegenüber stach Andreas Hüneke direkter ins Wespennest.⁴ Er nahm sich die Entwicklung in der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle vor, zitierte die teilweise entlarvenden Volksstimmen aus Gästebüchern und Tageszeitungen und benannte als Resultate der Aktion die Verluste für die Sammlung, die Zerstörung von Gerhard Händlers Museumskonzept und dessen Flucht in den Westen. Hüneke hat diese Hallenser Vorgänge und die vorangehende Aktion „Entartete Kunst“ noch zu DDR-Zeiten haarklein recherchiert, sodass die Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1985 eine von ihm konzipierte Ausstellung zur Geschichte des eigenen Museums ausrichten konnte, die zumindest in der Chronik auch den „Hallenser Museumsstreit“ von 1949 mit erfasste: „Im Kampf um die moderne Kunst. Das Schicksal einer Sammlung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts“.⁵ Eine ausführliche Darstellung der Vorgänge von 1949 erlaubte man Hüneke damals noch nicht, sie war ihm erst 2005 in der Neuauflage dieses Katalogs möglich.⁶ Aber immerhin: Gerade in der modernen Sammlung von Halle, die unter den Aktionen der beiden Diktaturen besonders zu leiden hatte, kam die Aufarbeitung am frühesten in Gang. Mit Blick auf Halle ist daher zu beobachten, wie Rezeptionsgeschichte und beginnende wissenschaftliche Aufarbeitung derselben ineinander übergangen oder, besser gesagt, wie sie sich nach dem Muster von „Challenge and Response“ verzahnten. Andreas Hüneke, der als Nestor dieser Art von Forschung genannt werden muss, betrieb die positivistisch-chronistische Recherche und die anschließende Publikation (so weit sie 1978 und 1985 möglich war) bezeichnenderweise parallel zu seinem Einsatz für die Richtungen der Gegenwartskunst in der DDR, die noch immer mit Restriktionen zu kämpfen hatten.

Was bleibt zu tun? Vier Anregungen seien abschließend noch gegeben. Die erste knüpft an eine Bemerkung von Herbert Sandberg an, der 1949 in seiner Satire auf den „Hallenser Bildersturm“ auch die „Hallenser Künstler“ als Antreiber der Aktion karikierte.⁷ Sie hätten „Hallenser Produktion“ statt dekadenter fremder Kunst an den Wänden des

Museums sehen wollen. In dieser Bemerkung steckt das generelle Problem einer Macht-Partnerschaft, die schwächere und provinzielle Künstler mit dem Kaiser, dem Führer oder der Partei eingehen, um sich fremde, überlegene oder zu weit fortgeschrittene Kunst als Konkurrenz vom Leibe zu halten. Diesen Aspekt kann man in der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts durchgehend verfolgen, und er spielte zweifellos auch unter den Machtkonstellationen der DDR eine nicht unwichtige Rolle.⁸ Nachdem also das Parteiamtliche an der Formalismus-Kampagne abgearbeitet ist, sollten das Private und das Provinzialkünstlerische als Komponenten dieses Geschehens untersucht werden. Mit positivistischem Quellenbericht ist das natürlich nicht zu leisten. Hierzu bedarf es der Rekonstruktion sozialer, politischer und privater Netzwerke und einer subtilen Kontextbetrachtung.

Die zweite Anregung betrifft den Umgang mit der klassischen Moderne in den kunsthistorischen Instituten der DDR-Universitäten. Ergänzend zu dem, was für den Museumsbereich untersucht wurde, stellt sich die Frage, wo, auf welche Weise und in welchem Umfang überhaupt Lehrveranstaltungen zur klassischen Moderne abgehalten wurden. Auch das Spektrum der akademischen Abschlussarbeiten wäre auf diese Frage hin zu betrachten. Vermutlich treten hier beträchtliche lokale Unterschiede zutage, wenn man die Situation in Berlin, Leipzig, Halle, Jena und Dresden vergleicht. Das Thema lässt sich gut abgrenzen und – je nach Eindringtiefe – in einer Master- oder Doktorarbeit abhandeln.

Die dritte Anregung richtet sich auch speziell an den Leserkreis der AKMB-news. Die kunsthistorischen Publikationen der DDR bilden einen abgeschlossenen und nicht allzu umfangreichen Korpus. Es gäbe zweifellos einen sehr erhellenden Einblick in die Regulierung des öffentlichen Diskurses zur Moderne, wenn eine bibliografische Datenbank einmal erfassen würde, wann welche Künstler und Kunstrichtungen der klassischen Moderne zum ersten Mal als Themen von Aufsätzen, Ausstellungen und Monografien auftauchten. Für viele trat dieser Fall nie ein, dafür war das gedrosselte und verlangsamte Kunstleben der DDR dann doch zu kurz. Selbst schon eine rein statistische Betrachtung würde hier erstaunliche Profile zu erkennen geben. Die daran anschließenden Fragen wären beispielsweise, warum für Paul Klee in den 1980er-Jahren die Ampel auf Grün geschaltet wurde, während sie für Marcel Duchamp (meines Wissens) für immer rot blieb. Um sich die Bedeutung dieser Diskursregulierung durch Druck-erlaubnis klarzumachen, muss man bedenken, dass in der DDR (wie in anderen autoritären Gesellschaften) das Präzedenzprinzip eine entschei-

dende Rolle spielte. Da jede Publikation eine genehmigte war, genügte wiederum eine einzige zu einem Thema, um das Feld für alle zu öffnen. Schon aus rein systemlogischen Gründen behinderte das wiederum einen neuen ersten Schritt. So erinnere ich mich an den Kommentar der Zensoren, als ich 1981 im Hallenser Museum eine Ausstellung zum 100. Geburtstag von Wilhelm Lehmbruck einrichtete und einen bescheidenen Text für das Ausstellungsheft verfasst hatte: Es sei soweit alles in Ordnung, doch sei zu beanstanden, dass der Autor nur Westliteratur zitiere. Wie anders sollte es gehen, es war ja die erste monografische Ausstellung und Publikation zu Lehmbruck in der DDR. Niklas Luhmann hätte seine helle Freude an der Analyse solch autopoietischer Effekte einer abgeschlossenen Gesellschaft! Wenn für diese Systemanalysen Datenbanken aufgebaut werden, ist selbstverständlich an professionelle Arbeit mit bibliothekarischen Normdaten zu denken. Was die Bestände und die Methodik anbelangt, bieten sich hier die Kunstbibliotheken als Partner der Forschung an.

Daran anschließend ergibt sich die vierte Anregung: Manche Ausstellungen sind kurz vor oder kurz nach der Eröffnung geschlossen worden. In solchen Fällen wurden etwaige Kataloge eingestampft, doch überlebten meist einzelne Exemplare. Von diesen Rara sind manche vielleicht nur noch in einem Exemplar erhalten. Wer kennt beispielsweise noch Exemplare des eingestampften Katalogs der 1967 von Werner Timm in Berlin vorbereiteten Beckmann-Ausstellung, die kurz vor der Eröffnung verboten wurde?⁹ Hier sind die Kunstbibliotheken in ihrem Sammelauftrag angesprochen, dem sie in solchen Fällen aber nur im Zusammenspiel mit der Forschung nachkommen können.

Andreas Thielemann –
(Bibliotheca Hertziana, Rom)

1. Andreas Thielemann, *Richard Scheibes „Denker“ – ein Lehrstück*. In: *Galerieweg, Staatliche Galerie Moritzburg Halle*, 2/1982: Die Betrachtung zum Versagen klassizistisch geprägter Bildhauer im Nationalsozialismus wurde kombiniert mit einem Referat der klassizistischen Angriffe auf die angeblich kranke Romantik, wie sie Emigranten während des Expressionismus-Streites (1937/38) vorgetragen hatten. So konnte die fatale faschistisch-sozialistische Parallelität der 30er-Jahre sichtbar gemacht und gegen die besonders konservativen Traditionsbezüge der Hallenser Bildhauerschule gewendet werden. Diese lokal einflussreichen Bildhauer hielten ihrerseits nicht hinterm Berg mit dem, was sie von Ankäufen des Dresdner Konstruktivismus (Hermann Glöckner) und überhaupt von den Experimenten der Künstler in anderen Kunstzentren der DDR hielten.

2. Von Steinkamp mit falscher Schreibung: „Piliép“ auf S. 330 zitiert.
3. Steinkamp verwendet auf S. 178 den Titel von Lüdecks Aufsatz in Anführungszeichen als Titel eines Kapitels, bespricht den Text aber erst im nächsten Kapitel auf S. 183–185.
4. Andreas Hüneke, *Die Galerie Moritzburg in Halle 1946–1950 im Brennpunkt der kulturpolitischen Diskussion*. In: *Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der DDR. Arbeitstagung des Bereichs Kunstwissenschaften der Karl-Marx-Universität Leipzig 1976*, Leipzig 1978, S. 144–151 (von Steinkamp nicht zitiert).
5. Steinkamp erwähnt die Ausstellung im Haupttext auf S. 330 ohne Fußnote, und in ihrem Literaturverzeichnis sucht man den Katalog vergebens.
6. Andreas Hüneke, *Das schöpferische Museum: eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908–1945*, hrsg. v. Katja Schneider, Halle 2005 (von Steinkamp nicht zitiert). – Schon 1990 nutzte Hüneke die neue Freiheit zur Publikation einer vollständigeren Version dieser Geschichte: Andreas Hüneke, *Die lange Geschichte der Hallenser Fischer-Bilder*. In: *Expressionismus und Exil. Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer*, Frankfurt am Main, München 1990, S. 81–94 (Bei Steinkamp marginal zitiert in Anm. 947).
7. Steinkamp 2008, S. 220.
8. Vgl. auch oben Anm. 1.
9. Den Hinweis gab Joscijka Abels, die hierzu mit Werner Timm korrespondierte.