

Große Teile der neueren kunstwissenschaftlichen Faschismus-Diskussion gelten dem Rückblick auf die Aktion »Entartete Kunst« und der Rückkehr von NS-Motiven in die Gegenwartskunst.¹ Diese Themen überschneiden sich in der Frage: können *künstlerische* Rückblicke zum Thema »Entartete Kunst« beitragen?

Wissenschaftlich sind die Verfolgungsmaßnahmen des NS-Regimes in vielen Bereichen erforscht und namentlich beim »Historikerstreit« durch Diskussionen erhellt worden, die durchaus nicht auf die Fachkreise der Geschichtswissenschaft beschränkt blieben.² Auf Gebieten, die die Historiker den Kunsthistorikern überlassen durften, ist weniger geschehen. Mit der Aktion »Entartete Kunst« war hier ein Thema vorhanden, dem schon die Nazis Resonanz in breiter Öffentlichkeit verschaffen *wollten* und das nach 1945 populär blieb. Planvolle Forschung auf diesem Gebiet ist aber erst seit einer Potsdamer und einer Münchner Ausstellung von 1987/88³ zu bemerken. Daß die Aktion zu verurteilen ist, scheint unter Kundigen festzustehen⁴, Diskussion über ein Für und Wider in breiterer Öffentlichkeit scheint nicht gefordert zu sein.

Und doch gibt es offene Fragen genug, auch solche, die noch zur Stellungnahme motivieren, zu einer Stellungnahme, die über den Arbeitsbereich der Kunsthistoriker hinaus auch für andere Gruppen von Belang ist, namentlich für die heute lebenden Künstler.

Daß das NS-Regime unter dem Schlagwort »Entartete Kunst« eine Kampagne führte, gilt heute als ein Ruhmestitel »der« modernen Kunst, aus dem noch die heutige Avantgarde Ansprüche auf Respekt und auf Schutz gegen vergleichbare Angriffe ableiten kann. Daß *die Machthaber* gegen moderne Kunst vorgehen, wird auch als ein unfreiwillig erbrachter Beweis dafür angesehen, wie Kunst Freiheit und Humanität in besonderem Maße symbolisiere. Diese Einschätzungen werden von der Frage berührt, ob das NS-Regime die moderne Kunst als einen seiner Hauptgegner betrachtete oder ob der Bereich Kunst nur ein Nebenschauplatz der Unterdrückung war. In dieser Frage werden die Akzente verschieden gesetzt. Nach der die ältere Literatur beherrschenden Ansicht betrieben Politiker einen Kampf gegen die moderne Kunst, bei welchem Schmähungen medizinischer, rassistischer und politischer Provenienz als Hilfsmittel dienten.⁵ Die Gegenmeinung betont, daß die Kunstverfolgung Teil der allgemeinen Verfolgung war, und fragt nach dem politischen Kontext der Aktion »Entartete Kunst«. Sie sieht in dem Angriff auf moderne Kunst vor allem ein Hilfsmittel zu weiterreichenden, nicht mehr kunstpolitischen Zwecken: die Aktion trug danach zur Konstruktion von rassistischen und antikommunistischen Feindbildern bei, die das NS-Regime zur Verfolgung von Minderheiten, zur Unterstützung seines Eingreifens in Spanien und zur Vorbereitung des Ostfeldzugs benötigte.⁶

Auch ohne daß die Argumente hier wiederholt werden, läßt sich diese Meinungsverschiedenheit als eine solche erkennen, die zentral ist und heutige Interessen berührt, auch das Interesse von Künstlern an der Rolle, die sie von ihren Vorläufern erben können. Jede Arbeit zur Interpretation der Aktion »Entartete Kunst« und zum Verbreiten der Ergebnisse muß willkommen sein, auch die von Künstlern.

Künstler können dabei Sachverstand und Erfahrungen aus ihrer eigenen Arbeit einbringen.

Daß insbesondere das Tafelbild zu solcher Arbeit geeignet sei, wurde angenommen, als der Hamburger Ausstellungskatalog »Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit« 1988 folgende Worte Jörg Immendorffs aufnahm, des Künstlers, der mit seiner »Lehmbruck Saga« von 1982 Motive der Aktion »Entartete Kunst« verarbeitet hat: »Ich behaupte, das progressivste Medium, das wir augenblicklich zur Verfügung haben, ist das Tafelbild, weil es das autarkste Medium ist, autarker zum Beispiel als der Film, die Fotografie etc...«. Er begründete es damit, daß der Künstler sich hier nicht technischen Prozessen unterwerfen müsse.⁷

Daß sich das Medium Tafelbild für das Thema »Entartete Kunst« eigne, läßt sich jedoch auch bezweifeln. Die Aktion »Entartete Kunst« war kein einmaliges Ereignis, sondern ein jahrelanger Prozeß: selbst für Historienmalerei und Kunsthistorienmalerei ein Thema von einer Art, die der Darstellung in einem einzigen Tafelbild immer schon Schwierigkeiten bereitete und sich als Bildinhalt im 20. Jahrhundert noch weniger anbot als vorher.⁸ Auch unter den bisher verarbeiteten NS-Motiven in der Gegenwartskunst sind längere Abläufe und selbst Ereignisse selten; es dominieren Bauten, Zeichen, Uniformen und dergleichen.⁹ Daß das Tafelbild zur Verarbeitung zeitgeschichtlicher Prozesse wie der Aktion »Entartete Kunst« geeignet sei, läßt sich hier wie sonst auch angesichts seiner begrenzten Adressatengruppen vorläufig bezweifeln.

Die Frage, ob und was Gegenwartskunst zum Thema »Entartete Kunst« beitragen kann, braucht aber nicht auf das Medium Tafelbild verengt zu werden; Druckgrafik wäre einzubeziehen, in ihren Möglichkeiten zu vergleichen. Zu einem solchen Vergleich reicht das vorhandene Material gerade aus. Zweimal wurde der Ausstellungstitel »Entartete Kunst« zum Werknamen und zum lesbaren Werkbestandteil: in Klaus Staecks Plakat und Postkarte von 1979¹⁰ (Abb. 1) und in Sigmar Polkes Gemälde von 1983 (Bonn, Städtisches Kunstmuseum, Abb. 3). Gemeinsam ist beiden Arbeiten außer dem Titel auch, daß sie jeweils auf einem zeitgenössischen Dokument basieren.

Staeck machte ein Ausstellungsplakat (Abb. 2) zum Teil seiner Arbeit. Er änderte und ergänzte aber dessen Text. Es blieb bei dem Titel »Entartete Kunst« und den gebogenen Zeilen unten links: »was wir in dieser interessanten schau sehen, wurde einmal ernst genommen« mit fünf Ausrufungszeichen. Der ursprüngliche Text »ausstellung von ›kulturdokumenten‹ des bolschewismus und jüdischer zersetzungsarbeit« ist bei Staeck verändert in »ausstellung von ›kulturdokumenten‹ des bolschewismus und radikaler Zersetzungsarbeit: Duchamp, Beuys, de Maria und die ganze Clique«. Die auf das Wort »zersetzungsarbeit« ursprünglich folgende Datumsangabe ist bei Staeck getilgt, auch der untere Streifen mit näheren Angaben zur Ausstellung entfiel zugunsten großformatiger, aktualisierender Zeilen, die aus werbenden Redensarten gewonnen wurden: »Demnächst wieder / in diesem Theater / In Sachen Kunst und Kultur war München schon immer führend«.

Als Beleg für diese ironisierte Führungsrolle Münchens ist das zitierte Ausstellungsplakat eingesetzt. Diesen Beleg kann es allerdings nicht erbringen. Das wird durch die Tilgung des Datums »1936« verdeckt. Das Plakat hatte zwar eine Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« angezeigt, aber nicht die große 1937 in Gang ge-

DEMNÄCHST WIEDER



IN DIESEM THEATER

In Sachen Kunst und Kultur war
München schon immer führend

setzte, sondern eine der Vorläufer-Ausstellungen. Diese wurde in Dresden am 23. September 1933 eröffnet. Ihr Titel wird in der bisherigen Literatur mit »Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst« angegeben, lautete aber nach Ermittlungen Christoph Zuschlags bereits zu Beginn »Entartete Kunst«. Seit 1934 wurde die Schau als Wanderausstellung in weiteren Städten gezeigt; München war eine von diesen acht Stationen.¹¹ Von schlechter Münchner Tradition kann das Plakat dieser Ausstellung also nicht zeugen.

Es fragt sich jedoch, ob die von Staeck betont vorgetragene, wenn auch durch das Plakatzitat nicht belegte Lokalisierung der bekämpften Tendenzen in München überhaupt den Kern der Sache, den Sitz der Gefahr bezeichnen kann. Zwar sehen besonders die Bewohner nördlicherer Großstädte Münchens kulturelle Rolle gern ironisch, aber was diese Meinung in vorbeugendem Kampf gegen eine neue Kunstverfolgung nützen soll, ist unerfindlich. Es interessiert dafür nicht, ob die Aktion »Entartete Kunst« 1937 im wesentlichen von Süddeutschen betrieben wurde, wie Rave 1949 meinte, oder ob die Hauptakteure aus Göttingen und Hamburg kamen, wie Schuster 1987 dagegenhielt.¹²

Ergiebiger als die Frage, ob münchenerische oder bayerische Mentalität zur Intoleranz neige, ist ein anderer Hinweis, den das Plakat von 1936 gibt, den Staeck aber nicht aufgegriffen hat (und der in einer neuen Wiedergabe des Plakates¹³ – von 1988 – auch wegretuschiert ist): ein Hinweis darauf, daß *Künstlermentalität* zur Intoleranz verführen kann, daß Künstler an der Verfolgung sogenannter entarteter Kunst teilnahmen. Ein Künstler hat das Nazi-Plakat signiert: »Vierthaler«, wahrscheinlich einer von zwei Brüdern dieses Namens, der 1875 in München geborene, in Hannover tätige *Ludwig* Vierthaler; ein *namhafter* Künstler, der mit zwei Arbeiten



2 Ludwig (?) Vierthaler, Ausstellungsplakat, 1936

(von 1906 und 1911) noch 1958 in der Münchner Ausstellung »Aufbruch zur Modernen Kunst« vertreten war.¹⁴

Der Beitrag dieses Grafikers zur NS-Propaganda erscheint zwischen Staecks massiven Schriftbalken als gekonnte, für unseren Blick schöne Verarbeitung abstrakter Kunst und neuer Typographie. Zwei schwarze, geradlinig begrenzte Felder, ein dreieckiges und ein rechteckiges, orientieren und stützen sich am Bildrand in Antithese zu zwei roten, verschieden unvollständigen Rundscheiben, deren schräge Folge gegenüber der Bilddiagonalen absinkt. In einer Kampfzone spaltet das Dreieck die runde Scheibe, können Schwarz und Rot in Weiß umschlagen, geradlinige schwarze Schriftzeilen mit benachbarten roten, rund geführten die Schrägstellung teilen.

Vierthaler knüpfte weit zurückgehend an die Form und die politische Farbsymbolik von El Lissitzkys Plakat »Schlagt die Weißen mit dem roten Keil« (1919)¹⁵ an. In Vierthalers Plakat spaltet ein schwarzer Keil einen roten Kreis. Entweder glaubte der Künstler damit das parodistische Bild einer überholten Verrücktheit zu liefern, die auch noch auf den Kopf gestellt sei. Oder er sah in den schwarzen Elementen Ordnung und Kraft, die mit den roten, labileren aufräumten und dazu auf das Schlachtfeld der »Entarteten Kunst« ausgerückt seien. In beiden Fällen wurde abstrakte Kunst für »entartete« gesetzt.

Kunst mit dem »roten Segen als Staatsangelegenheit« hieß die abstrakte Kunst noch bei Willrich 1937. Er stellte allerdings spöttisch fest, nicht einmal mehr in Rußland sei sie geschätzt.¹⁶ Und so spielte die abstrakte Kunst unter den unmittelbaren Angriffszielen der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 nur noch eine Nebenrolle. Der vielzitierte Ausstellungsführer »Entartete Kunst«, der nach Andreas Hünekes Analyse auf die Berliner Ausstellungsversion vom Frühjahr 1938 vorbereitete¹⁷, bildete 56 Arbeiten ab, darunter nur 4 abstrakte. Keines der bisher ermittelten Ausstellungsplakate bezog sich nochmals auf *abstrakte* als angeblich entartete Kunst.¹⁸

Staeck, das sei zunächst nur konstatiert, ging auf solche Tendenzentwicklungen von 1936 bis 1938 nicht ein, ließ es stattdessen bei einer verbreiteten Meinung, die die späteren Verfechter der abstrakten Kunst erzeugt haben: abstrakte Kunst sei der wichtigste Impuls, den der »Angriff des Totalitarismus« unterbrochen habe, und die entschiedenste nachträgliche Absage an die »Kunstdiktatur«.¹⁹

Der Plakattext von 1979 verundeutlicht allerdings auch diese Botschaft der Plakatform, indem er als neuerdings potentiell verfolgte Künstler »Duchamp, Beuys, de Maria...« nennt, deren Arbeiten so wenig der abstrakten Kunst zugerechnet werden wie das Plakatwerk von Staeck selbst.²⁰

Dies führte in der Diskussion über mein Referat am 19. Mai 1990 zu der Frage, warum Staeck nicht statt Vierthalers Plakat das bekanntere gegenständliche Bild- und Schrift-Motiv auf dem Umschlag des Ausstellungsführers »Entartete Kunst« von 1937/38²¹ gewählt hat. Otto Freundlichs Darstellung des »Neuen Menschen« in der dort verwendeten Fotografie²² würde jedoch noch heute auf erhebliche Teile des Publikums befremdlich wirken. Vierthalers Plakat dagegen vermittelt, nachdem abstrakte Kunst weitgehend akzeptiert ist, eine erste Anmutung, an die Staeck viel leichter anknüpfen konnte: den Eindruck einer von den Nazis vergeblich parodierten, zu Unrecht angegriffenen Modernität.

Der Versuch, über Staecks Arbeit nachzudenken, stößt auf Widersprüche und Unstimmigkeiten, deren Bearbeitung nicht zu einem dialektischen Erkenntnispro-

zeß führt, sondern zu dem Eindruck, der Künstler selbst habe sich mit stagnierenden Publikumsmeinungen abgefunden. So fällt auch das Informationspotential des benutzten Münchner Plakats von 1936 zum Teil unter den Tisch, und zwar da, wo es die Geltung verbreiteter Gemeinplätze und bequemer Überzeugungen stören könnte. Es *ist* bequem, Nachwirkungen brauner Kulturpolitik in *einer* Stadt zu lokalisieren, Künstler nur als Verfolgte statt auch als Verfolger in Augenschein zu nehmen und die Nachkriegslegende auf sich beruhen zu lassen, die Nazis hätten vor allem die abstrakte Kunst diffamiert.

Diese Feststellungen nun in einen kunstkritischen Vorwurf münden zu lassen, wäre, wenn überhaupt von Interesse, jedenfalls verfrüht.

Zunächst schon deshalb, weil Staeck damit als ein über der Sache stehender, jede Wahlfreiheit genießender Unbeteiligter verkannt werden würde. Stattdessen kann sein Entschluß, der Wiederholungsgefahr in puncto »entartete Kunst« die Priorität zu geben und Jahreszahlen Jahreszahlen sein zu lassen, als Resultat seiner eigenen Situation erklärt werden.

Staeck war von dem Verdikt »entartete Kunst« selbst betroffen, sogar auf zweifache Art. Seine Arbeiten waren häufig wie die seinerzeit verfolgte Kunst geschmäht, mit dazugehörigen Bezeichnungen wie »Mist« belegt worden.²³ Man kann von Künstlern nicht verlangen, daß sie sich gegenüber solchen Angriffen auf die überwiegende, ja regierungsamtliche Hochschätzung der vorher »entartet« genannten Kunst verlassen, statt sich selbst zu wehren. Aber auch die entgegengesetzte Aktualisierung hatte Staeck getroffen, der Vorwurf nämlich, er selbst verwende Methoden der damaligen Verfolger, indem er Bild und politische Parole verbinde.²⁴ Gegen *diesen* Vorwurf hilft es Künstlern durchaus *nicht*, daß die Aktion »Entartete Kunst« heute offiziell verdammt wird, und gegenüber diesem Vorwurf ist es auch eines der möglichen Argumente, an Künstler als damalige und potentielle neue Opfer zu erinnern.

Zu fragen ist allerdings, ob Staeck sich dabei in die *dritte* Methode verstrickte, die Erinnerung an die Aktion »Entartete Kunst« falsch zu aktualisieren. Der Begriff wird ja auch dazu benutzt, Kritik an modernen Kunstwerken als angebliche Wiederholung faschistischer Aggressivität abzuwehren. Als Erben nationalsozialistischer Kunstverfolger werden auch machtlose Laien abgefertigt, die für ihre Wut über einzelne moderne Kunstwerke nicht die anerkannten Vokabeln finden.

Im »Fall Staeck« agierten jedoch nicht nur verärgerte Einzelne. Zu den Eindrücken, die sein Plakat von 1979 motivierten, gehörte sicherlich noch der Eklat, den eine Staeck-Ausstellung in der Parlamentarischen Gesellschaft in Bonn am 30. März 1976 ausgelöst hatte.²⁵ Mehrere seiner Plakate waren abgerissen und zertrampelt worden. Die Erinnerung an den Akteur Philipp Jenninger (aus Württemberg) ist 1988 aufgefrischt worden; die Täter waren jedoch eine ganze Gruppe von CDU- und CSU-Abgeordneten, also von politischen Funktionsträgern, und diese handelten nicht spontan. Als politisch intendierter, organisierter Angriff auf Kunstwerke rechtfertigte dies wirklich den Vergleich mit Teilen der Aktion »Entartete Kunst«. »Wehren wir den Anfängen« hatte der Bremer Bürgermeister Koschnick bei der Wiedereröffnung der Ausstellung am 9. April 1976 ausdrücklich gesagt.²⁶

Solche Anfänge zeigten sich von neuem Ende 1979, dieses Mal in *München*: bei der Auseinandersetzung um den Ankauf des Beuys'schen *Environments* »zeige deine Wunde«.²⁷ Zeitungsartikel, Leserbriefe und Zuschriften an die Städtische Gale-

rie im Lenbachhaus enthielten alle bekannten Scheinargumente gegen die ›moderne Kunst‹ – mit Ausnahme direkt antisemitischer Beleidigungen; ganz parallel zu dem, was 1987 dann in *Berlin* durch den »Skulpturboulevard«²⁸ ausgelöst wurde. Und auch in München äußerten sich nicht nur machtlose einzelne Zeitungsleser und Künstler. Ein Landtagsabgeordneter nannte Beuys' *Environment* ein »abartiges Machwerk«; es wirke wie »die Ausgeburt eines Verrückten oder das Werk eines Scharlatans«. Der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen griff u.a. auf den alten Verdacht zurück, moderne Kunst werde von politisch Verschworenen gemanagt; sein Hinweis auf eine »kleine, aber äußerst agile Clique selbsternannter Meinungsmacher« lieferte ein Stichwort zu Staecks Plakat »Entartete Kunst«, nämlich zu dem Textteil »und die ganze Clique«.

Mit seinem Plakat ergriff Staeck nicht nur für seinen Freund und Förderer Beuys Partei. Er nannte auch Walter de Maria, der wegen seines »vertikalen Erdkilometers« auf der sechsten *documenta* 1977 ein besonders angefeindeter Künstler war.²⁹ Auch Duchamps Name war, wenn ich recht erinnere, 1979 in München gefallen.

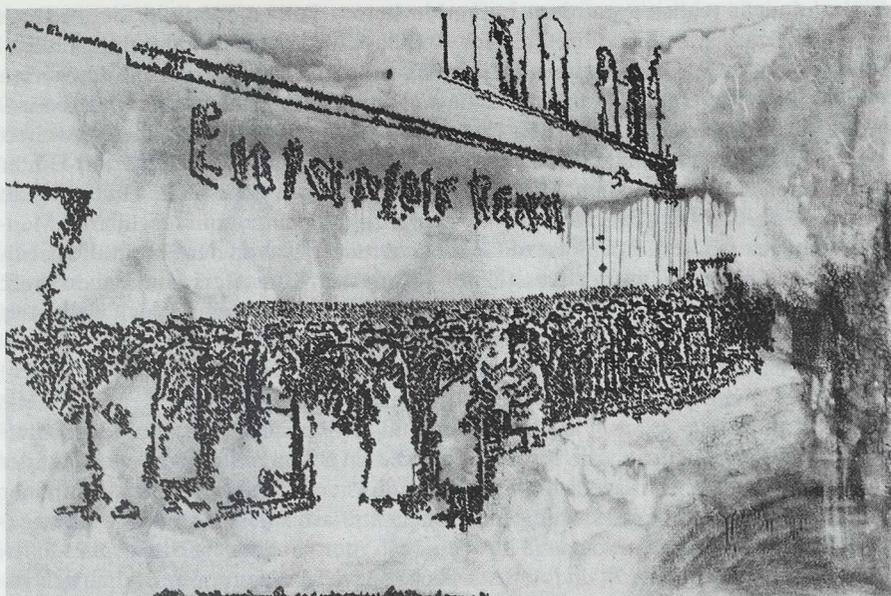
Mehrfach hatten schon Teilnehmer dieser Presse-Diskussion vor einem Rückfall in faschistische Kunstverfolgung gewarnt. Staecks Plakat fordert unübersehbar, in den größten eingesetzten Lettern, *diese* Aktualisierung; das Dokument von 1936 leistet Hilfsdienste, ohne weiter befragt zu werden.

Nochmals ist dabei zu bedenken, welches Medium hier zum Protest gegen neue Anfänge 1979 gewählt wurde. Hätte Staeck nicht ein Plakat, sondern eine historische Abhandlung geliefert, so müßte kritisiert werden, daß Verständlichkeit auf Kosten differenzierter Information erstrebt worden sei. Gerechter, vor allem medien-gerechter scheint aber die Einschätzung: es ist dem Plakat womöglich angemessen, *eine* Aussage, hier den Protest gegen gefahrdrohende Ähnlichkeiten mit früherer Kunstverfolgung, zu betonen und andere Korrekturmöglichkeiten vorerst auf sich beruhen zu lassen. Dieser Einschätzungsversuch fände sich mit Verlusten ab, die auf dem Weg vom historischen Stoff zur aktualisierenden Verarbeitung eintreten, vielleicht eintreten müssen – und mit denen doch manche unzufrieden bleiben werden.

Wichtiger als bedauernde Bemerkungen dazu ist es aber, diese Verluste gegen Defizite anderer Medien abzuwägen.

Mit Polkes Tafelbild »Entartete Kunst« (1983, 2 × 3 Meter, Bonn, Städtisches Kunstmuseum, Abb. 3)³⁰ wird eine zeitgenössische Fotografie (Abb. 4) durch vergrößerte Übertragung in Lack auf Leinwand, durch Wiedergabe von Rasterpunkten und durch Übermalung stark verändert, aber so, daß nichts von ihrem Gehalt an historischer Information verlorengeht.

Man erkennt auch auf dem Gemälde wartende Menschen, überwiegend Männer in Hut und Mantel, die vor der Ausstellung »Entartete Kunst« eine Schlange bilden. In der Darstellung des Gebäudes bleibt deutlich, daß die Ausstellung »Entartete Kunst« in Hamburg nicht etwa hinter dem Tempelgiebel der Kunsthalle am Glockengießerwall stattfand. Sie war wenig entfernt in einem Schulausstellungsgebäude eingerichtet, das vorher und nachher unter anderem Ausstellungen zur Förderung der Volksgesundheit beherbergt hat.³¹ In Hamburg wurde auch insofern ein Grundgedanke des Münchner Arrangements von 1937 fortgesetzt, die Gegenüberstellung von ›Kunsttempel‹ und ›Lehrschau‹.³² Die Hamburger Kunsthalle war 1937 von so-



3 Sigmar Polke, Entartete Kunst, Lack auf Leinwand, 1983



4 Vor der Ausstellung »Entartete Kunst« in Hamburg, 1938

genannter entarteter Kunst »gereinigt« worden. Die flachbogigen Schulhaus-Fenster des Backsteinbaus, in dem die »Lehrschau« »Entartete Kunst« stattfand, sind in Polkes Gemälde erkennbar geblieben.

Die Vergrößerung des Rasterbildes, die einige Einzelheiten tilgt, holt den Betrachter andererseits nahe an die Szene heran: nicht wie einen Zeugen der Szene von 1938, sondern wie den Betrachter eines vergrößerten Fotos, ja den Leser eines bestimmten Buches. 1983 war das Foto in dem Ausstellungskatalog »Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg« mehrfach abgedruckt worden.³³ Zunehmend groß abgebildet hatte es beim Durchblättern der ersten Buchseiten die Vorstellung vermittelt, daß der Betrachter immer *näher* an die dargestellte Menschenmenge *herantrete*. Ein solches prozeßorientiertes Layout konnte auf einer

Bildtafel nicht realisiert werden. Immerhin betont Polkes Tafelbild die im Buch schon verdeutlichte Reproduktionstechnik. Das Gemälde verbindet den Bildausschnitt der ersten drei Buchreproduktionen mit einer Körnung, die an die der vierten Reproduktion anknüpft, und zwar nicht nur durch ein mechanisches Vergrößern. Polke hat das Foto nicht nur in seine Rasterpunkte aufgelöst, sondern diese erweitert und verbunden, als entstanden unabsichtlich Schriftzeichen und Chiffren. Hinter den Köpfen der Wartenden hat Polke ein Band aus schwarzen Strichen hinzugemalt und das Fotobild der Ausstellungsbesucher so zu dem einer unübersehbaren Menschenmenge erweitert. Damit ist zunächst akzentuiert, was an der Fotografie bei ihrem Erscheinen zur Zeit der Ausstellung »Entartete Kunst« erstaunt haben muß: daß sie Warteschlangen in Krieg und Wirtschaftskrisen ähnelte und doch nicht etwa Lebensmittel galt, sondern versprochenen Erlebnissen wie »Einblick«, »Erschütterung und Ekel«, »Grauen«.³⁴

Aber nicht nur die gegenständlichen, historischen Angaben der Fotografie wurden bearbeitet. Intensiv hat Polke sich und die Betrachter auch mit den Bereichen beschäftigt, in denen die Foto-Vorlage leeren Raum anbot, besonders auf der rechten Seite. Der Blick geht hinten auf die dunstverschleierte Häuserfront einer Querstraße, vorn auf nasses, spiegelndes Asphaltpflaster. Diese Details wurden getilgt. Das Ende der Warteschlange ist in ein halb rhombisches, halb amorphes Farbfeld einbezogen, dessen Blauviolett schwächer auch in die unteren Bildpartien gestrichen und getupft wurde. Das Schwarz des Fotorasters und die Vertikalität der ruhig dastehenden Menschen korrespondieren auch mit einem weiteren fast aufgelösten, ockergelben Farbfeld entlang dem rechten Bildrand. In diesem Bereich lassen große Krakeluren ein violettes Gitterwerk entstehen. Die gelben Lasuren setzen sich blasser nach links durch das ganze Bild fort: in Schwaden, als ob die Farbe sich selbst frei verteilt hätte.

Und doch führt der Farbauftrag über Kunsterinnerungen zum Gegenstand zurück. Am rechten Bildrand erinnern blauviolett-gelbe Farbwölkungen an Schwaden feuchter Luft in Gemälden William Turners.³⁵ Vorn/unten bildet sich wie bei einigen oft reproduzierten Musikbildern (Adolph Menzel, Flötenkonzert in Sanssouci, um 1849-1852; Lionello Balestrieri, Beethoven in der Boheme, 1900³⁶) eine von allen Gegenständen geräumte, reflektierende Bodenfläche, die Licht und Schall in den Raum des Betrachters zu lenken scheint. Von Schall und Resonanz sprechen Fotografie und Gemälde allerdings nur im übertragenen Sinne: mit dem Schlachtruf³⁷ »Entartete Kunst«. Seine Zeile wird im Gemälde deutlicher vom Grund abgehoben und durch den Farbauftrag nach rechts verlängert. Neben der Schrift »Entartete Kunst« ist eine dunkelgelbe Farbschliere zu erkennen: aus einem starken Querstrich bildeten sich offenbar während des Malvorgangs Rinnsale, die in ungefähr gleichen Abständen nach unten liefen. Auch nachdem sie erstarrt sind, bleibt der Eindruck bestehen, daß dort Farbe auf die gemalte Warteschlange herabrinnt. Damit ist keinesfalls nur der Regen umgesetzt, der vor der Aufnahme der Fotografie gefallen sein muß. Polke hat ein Hakenkreuz hinzugemalt, das im Herabsinken aus Rasterpunkten zu entstehen scheint. Das Hakenkreuz weist den Farbschlieren Bedeutung zu: vordergründig ist zweifelsfrei die Berieselung mit den Parolen der Ausstellung im Obergeschoß gemeint. Blau, Grün und Schwefelgelb hatte Hitler in seiner Hetzrede am 18. Juli 1937 als Farben genannt, die die »Entarteten« bei Wiesen, Himmel und Wolken empfinden.³⁸ Farbe für Sprache zu setzen, hatte Polke um 1983 auch mit ei-

nem thematisch und koloristisch verwandten Bild unternommen: der ähnlich großen Lackmalerei »Lingua Tertii Imp.«. Dieses Bild zitiert den gelehrt-ironischen Titel von Viktor Klemperers Abhandlung über die Sprache des sogenannten Dritten Reichs: mittels der Abkürzung »LTI« (Lingua Tertii Imperii); auch dieses Gemälde knüpft also an ein Buch an, an *das* Medium, das für die Darstellung von Zusammenhängen besonders geeignet ist; in diesem Falle an ein Buch, das wirklich Zusammenhänge an der Sprache aufweist.³⁹

Auf die Zusammenhänge, in denen die Ausstellung »Entartete Kunst« stand, gibt das Bild der in Hamburg wartenden Menschen schon selbst einen besonders eindringlichen Hinweis. Das zugrundeliegende Foto muß zwischen dem 11. November 1938, dem Tag der Ausstellungseröffnung, und dem 17. November, dem Veröffentlichungsdatum, aufgenommen worden sein. In der Nacht vom 9. zum 10. November 1938 hatte auch in Hamburg die blutige Phase der öffentlichen Judenverfolgung begonnen. Handgreiflicher als noch in München 1937 und Berlin 1938 zeigte sich in Hamburg der Zusammenhang mit Ausplünderung und Terror, wenn in der Ausstellung ähnliche antisemitische Parolen zu lesen waren⁴⁰ wie in den Berichten vom Tage, vom Novemberpogrom. Am 12. November 1938 wurde in einer Besprechung bei Göring der Massenmord an den Juden ins Auge gefaßt; am 24. November kündigte ihn die Zeitschrift »Das Schwarze Korps« für den Kriegsfall an.⁴¹ Bald danach waren auch in den größeren deutschen Städten Kolonnen und Schlangen Deportierter zu sehen.⁴² Die Erinnerung an Fotos davon (Abb. 5-8) ermöglicht es, Polkes Hinweise auf *diesen* Kontext der Ausstellung »Entartete Kunst« zu bemerken. Die dichtgedrängten Menschen, die einem schwach erkennbaren, nicht einschätzbaren Eingang entgegenstreben, sich schon vor dem Betreten aufzulösen scheinen, erinnern so auch an Warteschlangen vor Gaskammern, die durch Berichte noch bekannt sind oder sein könnten. Die Menschenschlange als ein Erinnerungsbild des Vernichtungsprozesses wurde kürzlich nochmals beschworen: in der Fernsehdokumentation von Rosh und Jäckel, die sich damit auf ein Bild in Paul Celans »Todesfuge« bezog; diese sagt vom Mörder: »... er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft er spielt mit den Schlangen ...«.⁴³

Den Gedanken an Menschen, die den Tod finden werden, unterstützt das giftige Gelb-Blauviolett des Polke'schen Bildes. Die Farbschlieren über der Warteschlange in der rechten Bildhälfte lassen auch an die »Brausen und Leitungsröhren« unter der Decke von Gaskammern denken – und an die in Auschwitz gebräuchliche Mitteilung, die die Erkenntnis des Bevorstehenden verzögern sollte: die War-

5 Deportation von Würzburger Juden über das Durchgangslager Nürnberg-Langwasser, Dezember 1941



tenden würden mittels Duschen nur entlaust werden.⁴⁴ Das dann in die Gaskammern gestreute Zyklon B ist kristallisierte *Blausäure*. *Blausäure* wird aus *gelbem* Blutlaugensalz hergestellt und mittels eines *blauen* Niederschlags bestimmt. Polke verwendete um diese Zeit giftige Chemikalien als Pigmente⁴⁵ Und um die gleiche Zeit verarbeitete er in ähnlicher Technik auch ein KZ-Foto, ein Foto von den Elektrozäunen in Auschwitz, zu dem ebenfalls sehr großen Gemälde »Lager«.⁴⁶

Letzte Zweifel daran, daß die Farbschlieren gleichzeitig Metapher für Nazi-Parolen und für tödliches Gift sein könnten, gab ich auf, als ich bei Klemperer die LTI, die Sprache des »Dritten Reiches«, metaphorisch als eine »Wechselbrause« und auch als ein die Sprache durchtränkendes Gift bezeichnet fand.⁴⁷

Sinnlich direkt nahm Polke also den Kontext mittels Medienmaterials und Chemie auch in das Bild »Entartete Kunst« auf, brachte moderne Reproduktions- und Vernichtungstechnik in die farbige, giftige Substanz des Gemäldes, das den Anblick von hier noch freiwillig Zusammengeströmten in die Erinnerung an Gefangene transformiert. Und zwar nicht erst, weil sich eine entsprechende Absicht des Künstlers erschließen ließe, sondern auf Grund der objektiven Beschaffenheit und Realitätsnähe des Gemäldes.

Auch Polkes Werk »Entartete Kunst« wird durch solche Interpretation nicht mit einer historischen Abhandlung verwechselt. Es *beweist* den Zusammenhang zwischen Kunstschmähung und Menschenvernichtung ja nicht, aber es *zeigt* ihn, so daß die bisherige Rezeption zur Probe darauf wird, ob wir diesen Zusammenhang sehen wollen. Das Gemälde stellt, wie die Rezeption des Bildes zeigt, keine unübersehbare *Forderung* auf, sondern verbildlicht die *Frage*, ob wir uns erinnern oder nicht.

Polkes Hinweise auf eine Funktions-Abfolge von Überredung und Gewalt sind treffend, drohen aber andererseits zu verschleiern, daß die Besucher der Ausstellung »Entartete Kunst« keineswegs sämtlich Opfer waren, die der Überredung durch eine anonyme Macht namens »Nationalsozialismus« nur unterworfen gewesen wären. Dieser wiederum bequemen Vorstellung stehen Bilder und Nachrichten vom Publikum der Ausstellung »Entartete Kunst« entgegen. Denn Genugtuung und Bestätigung suchten im Anblick sogenannter entarteter Kunst auch Funktionsträger des Regimes. Und viele, die nicht Täter waren oder bald wurden, gehörten doch zu dem Bürgertum, dessen Ressentiments so viel zu dem Faszinierenden der Ausstel-

6 Deportation von Hanauer Juden,
30. Mai 1942



lung beigetragen hatten.⁴⁸ Ganz sachgerecht vermied Polke es aber, die Wartenden zu nur bemitleidenswerten Opfern zu stilisieren. Das Bild der andrängenden Menge signalisiert – in skeptischer Weise – auch massenhafte *Zustimmung*. Die Schrift an der Wand zeigt, welchem Kampftruf die Zustimmung Vieler galt. Der leere Raum am unteren Rand und der mehrfache Blick aus dem Bilde können auch als Frage an den heutigen Betrachter gelesen werden, ob er sich der Schlange anschließen würde.

Vielleicht warnt die Schrift gegenwartsbezogen vor mediengesteuertem, politisch genutztem Kunst-Hochbetrieb.⁴⁹ Auch dafür eignet sich – im Gegensatz zu anderen Menschenansammlungen – gerade die Warteschlange. Ihr Bild ist überwiegend negativ besetzt; es zeigt auch heute, wo es in den Medien auftaucht, meist Versorgungsnot und Staatsversagen an. Die einzigen uns geläufigen Warteschlangen, auf die die Veranstalter heute jeweils stolz sind, sind die vor Museen und Ausstellungen. –

Die vergleichende Ausgangsfrage ergibt bei Polkes Werk, daß er dem verarbeiteten Fotodokument nichts an thematischer Information nimmt, aber dessen Zeugnischarakter noch weiter entfaltet: zu einem Bild, das den politischen Kontext des Begriffs »Entartete Kunst« einbezieht, die Kunstverfolgung als Schritt zur Menschenverfolgung enthüllt. Bis dahin stellt sich das Tafelbild als ein geradezu optimales Medium dar, und seine Handhabung durch Polke bezeichnet überdies einen Entwicklungsschritt. Statt einer eindeutigen antifaschistischen Botschaft, der die Betrachter nur noch beipflichten sollen, wird ihnen hier eine Entschlüsselungsarbeit angesonnen, bei welcher Reiz und Mitteilungsfähigkeit der *peinture* als konkurrierend oder als konvergierend erlebt werden können.

Was aber danach kam, wurde im Reader der Tagung thesenhaft bezeichnet: »Der Informationsanteil, der bei Staeck zwischen der historischen Vorlage von 1936 und dem Werk von 1979 verloren ging, ging bei Polke auf dem Weg zwischen seinem Werk von 1983 und den bisher hervorgetretenen Rezipienten verloren.« Das zeigen drei 1987 und 1988 im Druck erschienene Versuche, Polkes Bild zu verstehen.

Georg Bussmann⁵⁰ fand Polkes Gemälde irritierend schön, bemerkte »ein leuchtendes Gelb, das wolkig oder in Tropfen gerinnend mit hellem Violett sich mischend, alles in einen lichten farbigen Nebel hüllt«. Daß die Farbe irgendetwas zum Thema des Bildes vortrüge, blieb diesem Betrachter völlig verborgen. Er bemerkt »Soviel Glanz, soviel Schönheit«, ja: »Glamour«, und fährt ärgerlich fort: »aber war-



7 Deportation in ein Vernichtungslager,
um 1943

um dieses Thema, so fragt man, und vom Bild zurück kommt nichts als ein ›Warum nicht?‹, was keine Antwort ist. Ist das Thema vielleicht gar nicht mehr vorhanden ...?«

Peter-Klaus Schuster⁵¹ empfand, daß die Malerei (›eine Lackmalerei von hohen ästhetischen Reizen‹) etwas mit dem Thema mache: Polke verrätsele und verfremde das betroffen machende Sujet. Der kurze Text stellt eine vorhin angeschnittene Frage, ohne allerdings eine Aussage des gemalten Bildes dazu zu benennen: »Was sind das für Leute und mit welchen Erwartungen warten sie hier, sind es Täter oder Opfer, Verfolger oder Verführte?«

Während diese Kollegen über die Kenntnis von Ort und Zeit der Hamburger Ausstellung verfügten, meinte Frank Wagner⁵², das Foto sei 1937 aufgenommen, verkannte schon deshalb die Gleichzeitigkeit des Ausstellungsaufbaus mit den Novemberpogromen und blieb hinter der schon gestellten Frage »... Täter oder Opfer, Verfolger oder Verführte?« wieder zurück. Eine Ähnlichkeit mit Warteschlangen Verfolger wird auch in diesem ersten Aufsatz über das Gemälde nicht bemerkt. Das Hakenkreuz an einer herabtriehenden Farbschliere konnte auch dieser Betrachter nicht entdecken.⁵³ Die Farblasuren erinnerten ihn stattdessen »an das Ergebnis fehlerhafter Entwicklungs- bzw. Fixiermethoden«⁵⁴; der Künstler spiele auf »foto-chemische Entwicklungsverfahren« an, die das Foto vielleicht zerstörten, vielleicht retteten. Die so zwar in beliebige Richtungen wandernden Fragen bleiben trotzdem kunstimmanent, als Gegenstand von Bedrohung und Ausgrenzung wird nur Kunst genannt. Aber auch ein am Bild erkennbares ausstellungstechnisches Mittel der *Kunstaussgrenzung*, die Gegenüberstellung von Kunsttempel und ›Lehrschau‹, blieb diesem Betrachter verborgen; er konnte das Gebäude in der Spitalerstraße nicht von der Kunsthalle unterscheiden, sagte dazu vielmehr: »Es ist tatsächlich die Hamburger Kunsthalle vor der sich die Menschen ... zur Wanderausstellung ›Entartete Kunst‹ 1937 drängeln«.

Veröffentlichte Zeugnisse der Rezeption dieses Gemäldes zeigen also, daß die gemalte These, der Hinweis auf die Verfolgung von Menschen, nicht erfaßt wurde; hinderlich war insoweit jeweils, daß kein weiteres Fotodokument aus dem Gedächtnis der Betrachter aufstieg und daß grundlegende Daten zur Aktion »Entartete Kunst« ungenutzt blieben. Vergeblich hatte Polkes Gemälde selbst darauf hingewie-



8 Selektion ungarischer Juden in
Auschwitz-Birkenau, 1944

sen, daß Fotodokumente aus der NS-Zeit betrachtet werden können; vergeblich hatte Klaus Honnef im Kunstforum International 1984 Polkes Gemälde »Lager« und »Entartete Kunst« nebeneinandergestellt.⁵⁵ Der Künstler hatte mit seinem Drucktechnik-inspirierten Bild auch ein datenreiches Katalogbuch zum Thema in Erinnerung gebracht – vergeblich.

Darin scheint sich eine Entwicklung zu zeigen, auf die Nicolas Hepps Tagungsreferat hinwies: unsere Erinnerung an Deportation und Massenmord ist so an den Tatorten und Gedenkstätten lokalisiert und domestiziert, daß man sich woanders weit vom Schuß wähnt, auch beim Besuch von Kunstausstellungen und sogar beim Betrachten von NS-Motiven in Werken der Gegenwartskunst.

Es mag sich zugleich eine Kunsthistoriker-Haltung ausgewirkt haben, die auch an vielen Abhandlungen zur NS-Kunst sichtbar wird – bis in die Literaturverzeichnisse. Wie sonst versucht man sich in die Phänomene zu versenken, ohne sich durch die – hier quälende – Lektüre geschichtswissenschaftlicher Arbeiten auch zum Verstehen vorbereitet zu haben: eine traditionsreiche Lust, im Farbenrausch von der Geschichte zu abstrahieren.

Wenn die Neigung dazu nun auch noch an Werken zu NS-Themen ausgelassen wird, nimmt wirklichkeitsflüchtiges Kunstbetrachten besondere Funktionen an. Noch fällt es ja als sachfremd auf, wenn die Kunst des NS-Regimes selbst mit anderer egalisiert wird, indem Kunsthistoriker sogar sie als reines Formphänomen bereden, sogar ihr gegenüber bei Stil-, Genre- und Einfluß-Kunstgeschichte stehenbleiben. Die kunstimmanente Verharmlosung von NS-Kunst wird einen Grad plausibler, wenn sich außer den – nicht besonders angesehenen – Kunstschreibern auch noch die Kunstmacher der Gegenwart an ihr beteiligen – oder wenn Kunsthistoriker doch so *tun*, als bekräftigte die Kunst der 1980er Jahre vor allem einen faszinierten Rückblick auf die Reize der NS-Kunst, der von Geschichtslast befreit wäre.

Die Neigung, das jeweilige Thema verschwinden zu sehen, wird erfahrungsgemäß von großen Teilen des Publikums nicht geteilt.⁵⁶ Sie fragen weiterhin nach dem, was dargestellt ist.

Ihnen sollte eine Kunstgeschichte des Wirklichkeitsbezugs⁵⁷ entgegenkommen. Deren Vorgehen beginnt damit, sich nicht nur einzufühlen, sondern sich auch einzulesen. Dazu regt Polkes Werk von 1983 selbst an; hier wäre es offenkundig unangemessen, wenn die Schreiber weniger lesen wollten als der Maler. Wie aber sollen wir uns zu einer Arbeit wie der von Staeck verhalten, die sich nicht auf wünschbare Geschichtskennntnisse, sondern nur auf bereits verbreitete Schlagworte und Meinungen einfacher Art bezieht, Jahreszahlen und Orte der verschiedenen Ausstellungen »Entartete Kunst« selbst schon durcheinanderbringt, die Richtung des gewünschten Aktualisierens aber mit der Deutlichkeit eines Verkehrszeichens anzeigt? Selbst wenn Plakate so sein müßten, weil die Gattungsbedingungen so wären, bliebe es doch beim Besprechen solcher Werke eine Aufgabe, über das vermutlich funktionierende direkte Verstehen hinaus die historischen Daten als Störfaktoren geltend zu machen, als Faktoren, die die rasche und vermeintlich klare Rezeption aufhalten, sich dem Werk widersetzen: herausgefordert durch die Komplexität dessen, was Faschismus genannt wird.

Anmerkungen

- 1 Nachweise: Hans-Ernst Mittig, München, 50 Jahre nach der Ausstellung »Entartete Kunst«, in: Kritische Berichte 16, 1988, Heft 2, S. 76-88; ders., NS-Motive in der Gegenwartskunst: Flamme empor? In: NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, hg. von Berthold Hinz (zugleich Heft 2 der Kritischen Berichte 17, 1989), Gießen 1989, S. 95-114.
- 2 Vgl. z.B. Hans-Ulrich Wehler, Entsorgung der deutschen Vergangenheit? München 1988, besonders S. 10-11.
- 3 Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«, Ausstellungsbuch, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987; Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, hg. von dems., München 1988. Wenig beachtet blieb eine themengleiche Ausstellung im Kulturhaus Potsdam 1987, ohne Katalog, die Andreas Hüneke besorgte.
- 4 Nicht zum Beispiel für Richard W. Eichler, Die Wiederkehr des Schönen (= Veröffentlichung der Stiftung Kulturkreis 2000), 2. Aufl. Tübingen 1984.
- 5 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1, 3. Aufl. München 1962, S. 423-425; vgl. z.B. Franz Roh, »Entartete Kunst«. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962.
- 6 Mittig 1988; z.T. übereinstimmend die Hinweise bei Andreas Hüneke, Der Angriff der Nationalsozialisten auf die Kunst als Mittel ihrer Propaganda, in: Angriff auf die Kunst, Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen zu Weimar 1988, S. 9-12; ders., Funktionen der Station »Entartete Kunst«, in: Stationen der Moderne, Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie 1988/89, S. 46; Peter-Klaus Schuster, Vorwort, in: Dokumentation ... 1988, S. 8.
- 7 »– dem Historienbild verwandt«. Jörg Immendorff im Gespräch mit Walter Grasskamp, in: Arbeit in Geschichte Geschichte in Arbeit, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Hamburg 1988, S. 156, 157, Abb. 3. Gerhard Merz entnahm 1987 dem Ausstellungsführer von 1937/38 ein Tafelbildmotiv für seine Installation »Dove sta memoria«, vgl. Mittig 1989, S. 96, Abb. 1, S. 106.
- 8 Zur Unterscheidung von »Augenblicken« und »Abläufen« als Motiv schon: Volker Plagemann, Zur Kunsthistorienmalerei, in: Alte und moderne Kunst 14, 1969, Heft 103, S. 2, 12. Vgl. neuerdings Hans Belting, Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, in: Historienmalerei in Europa, hg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 420-422.
- 9 Zu einem neuen Beispiel J. C. Cooper, VII Swastika, in: Two Very Large Presentations. Walter de Maria, Ausstellungskatalog, Stockholm 1989, S. 90-91, der in vier Spalten die Bedeutung für den Nationalsozialismus totschweigt und S. 105 auch ein Spielobjekt zum Davidstern insoweit parallel behandelt.
- 10 Klaus Staeck, Die Gedanken sind frei. Plakate, 1980, 3. Aufl., Berlin-Ost 1983, S. 46; ders., Plakate, Göttingen 1988, S. 109.
- 11 Herrn Christoph Zuschlag, Heidelberg, danke ich dafür, daß er mir diese Ergebnisse seiner Arbeit An »Educational Exhibition«: The Forerunners of the »Entartete Kunst« Exhibition and its Individual Venues, in: »Degenerate Art« – Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany, Ausstellungskatalog Los Angeles und Chicago 1991, vorab zur Verfügung stellte. Zum bisherigen Kenntnisstand Mario Andreas von Lüttichau, »Deutsche Kunst« und »Entartete Kunst«, in: Ausstellungsbuch München 1987, S. 94 mit Abb. 17; ein Exemplar des Münchner Plakats befindet sich im Stadtmuseum München.
- 12 Zu diesem Image-Kampf Mittig 1988, S. 80, 81.
- 13 Staeck 1988, S. 109.
- 14 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 34. Bd., Leipzig 1940, S. 341; Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hg. von Hans Vollmer, 5. Bd., Leipzig 1961, S. 33. Über moderne Beiträge zur NS-Kunstpolitik vgl. Hans-Ernst Mittig, Kunst und Propaganda im NS-System, in: Studienbe-

- gleitbrief 9, Funkkolleg Moderne Kunst, Weinheim und Basel 1990, S. 25-31.
- 15 El Lissitzky, hg. von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden 1967, Abb. 40.
 - 16 Wolfgang Willrich, Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift ..., 1937, 2. Aufl. München/Berlin 1938, S. 29-31.
 - 17 Von Lüttichau 1987, S. 100-102; Hüneke 1988/89, S. 47 Mitte; ders., Die Ausstellung »Entartete Kunst« in Berlin 1938 – Zurücknahme oder Klärung des Konzepts? Vortrag in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin am 2.11.1988.
 - 18 Berlin 1938: Georg Bussmann, »Degenerate Art« – A Look at a Useful Myth, in: German Art in the 20th Century, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London 1985, S. 113, Abb. 1; Hamburg 1938: Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1983, S. 18, Abb. 3; Leipzig 1938: Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München u.a. 1977, Abb. S. 7; Chemnitz 1939: Freundliche Auskunft von Christoph Zuschlag (vgl. oben Anm. 11); Halle 1941: Andreas Hüneke, Die faschistische Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 in Halle, in: Schriftenreihe zur Geschichte der Staatlichen Galerie. Moritzburg in Halle, Heft 1, o.J., Abb. S. 6; freundlicher Hinweis auch von Mario-Andreas von Lüttichau, Bonn.
 - 19 Haftmann 1, 1962, S. 420; Roh 1962, S. 43; Will Grohmann, Deutschland, Österreich, Schweiz, in: Neue Kunst nach 1945, hg. von dems., Köln 1958, S. 151-192.
 - 20 Vgl. Staeck 1988, S. 57 und Georg Bussmann bei: Klaus Staeck und Dieter Adelmann, Der Bonner Bildersturm oder was die CDU von Demokratie hält, Göttingen 1976, S. 14.
 - 21 Farbabbildung in: Ausstellungskatalog München 1987, S. 183.
 - 22 Näheres dazu bei Martin Sonnabend, Der neue Mensch. Eine Plastik von Otto Freundlich, in: Ausstellungskatalog Hamburg 1983, S. 86-90.
 - 23 Staeck/Adelmann 1976, S. 18, 28, 128, 146 u.a.; Staeck 1988, S. 25.
 - 24 Staeck/Adelmann 1976, S. 9, 12; Staeck 1988, S. 25-27.
 - 25 Staeck/Adelmann 1976; zum Ablauf und zu der zitierten Rede S. 5-36.
 - 26 Staeck/Adelmann 1976, S. 15; vgl. S. 22.
 - 27 Joseph Beuys: zeige deine Wunde, hg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 2. Bde., München 1980. Zum folgenden aus Bd. 2 »Reaktionen«: Abendzeitung 20./21.10.1979; Münchner Stadtanzeiger 26.10.1979; Stern 19.12.1979.
 - 28 Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien. Kunst im öffentlichen Raum, 2 Katalogbände, hg. von Barbara Straka, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1987; Sammlung von Publikumsreaktionen und Berichten beim Neuen Berliner Kunstverein.
 - 29 documenta 6, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Kassel 1977, S. 206; Thomas Kellein, Walter de Maria, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart 1987/1988, Stuttgart 1988, S. 50-51, 90-91. Zu de Marias späterem »Swastika« siehe oben Anm. 9.
 - 30 Sigmar Polke, Ausstellungskatalog, Kunsthau Zürich 1984, S. 135 mit der besten veröffentlichten Farbabbildung. Für ein weiteres Farbbild danke ich Klaus Schrenk, Bonn.
 - 31 Mittig 1988, S. 78. Das Gebäude ist nicht erhalten.
 - 32 Einzelheiten dazu bei Sigrun Paas, Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg, in: Ausstellungskatalog Hamburg 1983, S. 19. Hans-Werner Schmidt, Die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1933-1945, ebenda S. 61 erklärt die Wahl des Ausstellungsortes dagegen nur aus einer Weigerung des Kunsthallendirektors und SS-Offiziers Werner Kloos, die Ausstellung »Entartete Kunst« in der Kunsthalle zu zeigen. Hierin scheint sich weniger »Courage« als Verständnis des Ausstellungskonzepts zu zeigen.
 - 33 S. 2, 4, 6, 8, 11 nach Vorschlag von Sigrun Paas. Die Vorlage war bereits gerastert. Sie stammte nach Mitteilung von Christoph Zuschlag (s. oben Anm. 11) aus dem Hamburger Fremdenblatt vom 17.11. oder dem Hamburger Anzeiger vom 21.11.1938. Da die Bildunterschrift im Fremdenblatt betont, die Ausstellung sei am Bußtag zeitweilig wegen Überfüllung geschlossen gewesen, wird die Foto-

- grafie an diesem Tag, dem 16.11.1938 aufgenommen worden sein. Nach Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst (= DuMont Taschenbücher, 181), Köln 1987, S. 187 soll Polke das Foto »der Frankfurter Allgemeinen Zeitung« entnommen haben.
- 34 So der Ausstellungsführer und der Ausstellungsleiter, vgl. Ausstellungsbuch München 1987, S. 186, 217-218.
- 35 Auch farblich besonders ähnlich die bei Eric Shanes, Turner's Human Landscape, London 1990, S. 274, 284 abgebildeten.
- 36 Beschrieben von M. Maffii in: Thieme-Becker 2, 1908, S. 409.
- 37 So Joseph Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich, 1966 (= Ullstein-Buch Nr. 33030), Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983, S. 355.
- 38 Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 3), München 1974, S. 166. Grün kommt in Polkes Gemälde nur am rechten Bildrand in zwei Spritzflecken vor.
- 39 Lack auf Leinwand, 260 x 200 cm; Privatsammlung. Ausstellungskatalog Zürich 1984, Nr. 150, S. 141; Klaus Honnef, Malerei als Abenteuer oder Kunst und Leben. Bemerkungen zum künstlerischen Werk von Sigmar Polke im Polke-Jahr, in: Kunstforum International, Bd. 71/72, 1984, S. 195. Victor Klemperer, Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen, »L.T.I.«, Darmstadt 1966 (4. Aufl. von LTI. Notizbuch eines Philologen, Berlin [Ost] 1947); dazu Gerhard Voigt, Zur Sprache des Faschismus. Ein Literaturbericht, in: Das Argument 9, 1967, S. 154-156.
- 40 Eine Zusammenstellung des Presse-Echos gibt Paas 1983, S. 19.
- 41 Ohne Verf., Daten der faschistischen Judenverfolgung, in: Antifaschistisches Magazin 32, 1988, 3. Quartal, Nr. 210, S. 17.
- 42 »Vor aller Augen« war der treffende Titel einer Ausstellung (mit Faltblatt) zur »Reichskristallnacht«, Akademie der Künste Berlin 1988.
- 43 Lea Rosh und Eberhard Jäckel, Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Erstes Deutsches Fernsehen, 1. Folge am 29.4.1990.
- 44 Aufzeichnung von Rudolf Höß über die Judenvernichtung in Auschwitz, in: Juden unterm Hakenkreuz, Bd. 2, hg. von Hans-Dieter Schmid (= Geschichtsdidaktik Studien/Materialien, Bd. 17), Düsseldorf 1983, S. 181.
- 45 Jürgen Hohmeyer, Die Alchimie der giftigen Bilder, 1982, in: Ausstellungskatalog Zürich 1984, S. 89-90; Honnef 1984, S. 149.
- 46 »Lager 1982/Dispersion und gestreute« (!) »Pigmente auf Dekostoff und Wollduken/450 x 250 cm/Privatsammlung« (Ausstellungskatalog Zürich 1984, S. 121).
- 48 Klemperer 1966, S. 253-259, 23.
- 48 Mittig 1988, S. 79; Schuster 1988, S. 8; Hüneke 1988/89, S. 47.
- 49 Von Verweigerung gegenüber der »Konjunktur im Kunstbetrieb« spricht in anderem Zusammenhang Hohmeyer 1984, S. 89.
- 50 Georg Bussmann, Hakenkreuze im deutschen Wald. Faschistisches als Thema der Neuen Malerei, in: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin 1987, S. 326-327.
- 51 Schuster 1988, S. 181.
- 52 Frank Wagner, Sigmar Polke. »Entartete Kunst«, in: Ausstellungskatalog Hamburg 1988, S. 200-203.
- 53 Erwähnt ist es bei Schmidt-Wulffen 1987, S. 187-188, der das Thema des Gemäldes indessen nicht bespricht.
- 54 Nicht ohne Anhaltspunkte in Polkes Arbeiten, vgl. Hohmeyer 1984, S. 90.
- 55 Honnef 1984, S. 149, Abb. S. 183 und 191; auch mit Angaben zu Polkes giftigen Pigmenten. Die Chiffren (s.o.) in Polkes Bild evozieren übrigens eine zerbrochene Brille zu Füßen der Wartenden; zu diesem Motiv dokumentarischer Fotografien vgl. z.B. Auschwitz. Bilder und Dokumente, Ausstellungsbroschüre Berlin 1966, Abb. S. 49 oben Mitte.
- 56 Vgl. z.B. Gerhardt Kapner, Studien zur Kunstrezeption, Wien/Köln/Graz 1982, S. 48.
- 57 Vgl. Hans-Ernst Mittig, Realistische Kunstwissenschaft. Ein Abstract, in: Klaus Herding zum 50sten, hg. von Hans-Martin Kaulbach, Hamburg 1989, Nr. 8.

1 Edition Staeck, Heidelberg. 2 Stadtarchiv München. 3 Bonn, Städt. Kunstmuseum. 4 Hamburger Kunsthalle. 5 Stadt Nürnberg, Faltblatt Stationen jüdischen Lebens ... 1988. 6 Ausstellungsfaltblatt Vor aller Augen, Ber-

lin 1988. 7 Juden unterm Hakenkreuz Bd. 2, Düsseldorf 1983, S. 175. 8 Topographie des Terrors. Eine Dokumentation, Berlin 1987, S. 149.