

Hans-Ernst Mittig

**München, 50 Jahre nach der Ausstellung
»Entartete Kunst«**

Der Brauch, Vierteljahrhunderte zum Zeitmaß geregelten Erinnerns zu nehmen, ist gegenüber den vom NS-Regime angesetzten Veranstaltungen zweischneidig, droht nämlich ihrer Schauwirkung noch heute zuzuarbeiten: »... nicht die objektiven Strukturen und Gehalte der faschistischen Herrschaft – die 1945 vielleicht nicht so spurlos verschwunden sind wie deren Kulissen – werden haftbar gemacht, sondern das Vordergrundig-Veranstaltete, das schon damals die Interessen fangen sollte.« So benannte Haug 1967 einen anderswo bemerkten apologetischen Effekt.¹ Geläufiger war in München sicherlich die Kritik an der Ausstellung »Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren« (1962).²

25 Jahre danach nannten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ihre neue Ausstel-

lung »Entartete Kunst«: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München«. Zur Eröffnung am 26. November 1987 erschien ein Katalogbuch »Die ›Kunststadt‹ München 1937. Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst««. Als drittes Medium im Verbunde berichtete die Süddeutsche Zeitung zwei Tage später ganzseitig über die »verhängnisvollen und weitreichenden Kunstereignisse«, die nach Ansicht der Redaktion durch Ausstellung und Katalogbuch »umfassend dargelegt« worden seien. Anfang Februar 1988 kam ein Ergänzungsband heraus, der nach dem Untertitel der Ausstellung benannt wurde. Autor war stets Peter-Klaus Schuster, in den beiden Büchern kam eine Reihe weiterer Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu Wort. Die Ausstellung wurde »wegen des großen Erfolges« mehrmals verlängert.³ Die beiden Begleitbände werden noch längere Zeit als Handbuch zum Thema gelten, zumal eine vergleichbar materialreiche Ausstellung in Potsdam⁴ vorerst nicht mit einer Buchpublikation verbunden war.

Für die Notwendigkeit des Münchner Unternehmens sprach weit mehr als nur der 50-Jahres-Abstand, der seit 1983 eine Kette von Erinnerungsveranstaltungen auslöst, hoffentlich ohne 1995 von neuem das Wunschbild einer »Stunde Null« zu begünstigen. Zwar wird die Aktion »Entartete Kunst«, also die Erfassung, Beschlagnahme, Ausstellung, Verwertung und Vernichtung moderner Kunst und die Verfolgung von Künstlern ständig – und nicht immer nur warnend – zitiert. Aber selbst über das »Vordergründig-Veranstaltete« dieser Aktion, die Ausstellung »Entartete Kunst«, war so wenig bekannt, daß schon die Angaben über ihren Weg durch deutsche Städte bis heute auseinandergehen.⁵ Die Veranstalter der Wanderausstellung, die Reichspropagandaleitung und die jeweiligen Gaue, hinterließen keinen Katalog. Das in Berlin wahrscheinlich erst zur dortigen Eröffnung (26. Februar 1938) erschienene Heft »Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst«, Außentitel: »Entartete ›Kunst‹. Ausstellungsführer«, verantwortet von »einem gewissen« Fritz Kaiser, nach Rave einem »Strohmann«⁶, ist kein Verzeichnis der jeweils ausgestellten Werke, schon gar nicht

enthält es Abbildungen von Ausstellungsräumen. Fünf solche bot Rave 1949, acht Roh 1962.⁷ Von diesem Grundstock lebten illustrierte Aufsätze bis zu Bussmann 1985.⁸

Die Rekonstruktion der Ausstellung »Entartete Kunst« in ihrer ersten und meistbesuchten Version (München 19. Juli - 30. September 1937), die Mario-Andreas von Lüttichau jetzt auf Grund zum Teil erstmals verarbeiteter Quellen im Katalogbuch vorlegt, bedeutet also einen grundlegenden Fortschritt. Die Ausstellung von 1937 wird Raum für Raum zusammenfassend abgehandelt, dann mittels Grundrissen, fast hundert Innenaufnahmen, Verzeichnissen der Werke – auch zu Herkunft und Verbleib – und Transskriptionen der Beschriftung dokumentiert. Eine Wiedergabe des Ausstellungsführers, der Eröffnungsrede von Adolf Ziegler und ausgewählter Schriftstücke folgt; entsprechend sind der Katalog der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937, die dort gehaltene Rede Hitlers und wiederum einschlägige Dokumente abgedruckt. Karl-Heinz Meißners Chronik des Münchner Kunstbetriebs im Jahr 1937 bietet einen nützlichen Ansatz dazu, die im Juli eröffneten Großausstellungen ihrem Kontext zuzuordnen. Institutionsgeschichtliche und biografische Grundlagenforschung, seit Brenner 1972⁹ als Bedingung kunsthistorischer Analyse des NS-Systems erkennbar, hat Armin Zweite für die Städtische Galerie und ihren damaligen Direktor beige-steuert.

Die Erinnerungsausstellung selbst, von der Aufgabe des Rekonstruierens entlastet, näherte sich dem Thema anders. Das »Haus der Deutschen Kunst«, heute als »Haus der Kunst« auch Domizil der »Staatsgalerie moderner Kunst«, konnte zwar nicht den Ort der Ausstellung »Entartete Kunst« von 1937, wohl aber ihren Bezugsrahmen veranschaulichen. Der erste der Säle enthielt Großfotos zur Entstehungsgeschichte des »Hauses der Deutschen Kunst«, zum Aufbau der Ausstellung »Entartete Kunst« und der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937. In einem durch eine Schrifttafel vorgetragenen Interpretationszusammenhang erschienen Dokumente zu beiden Ausstellungen und je ein Werk der propagierten und der verfolgten Kunst. Dieser waren alle weiteren Säle gewidmet.

Hier hingen die Exponate der ständigen Ausstellung. Soweit sie von der Aktion »Entartete Kunst« betroffen worden waren, stellten Erläuterungstafeln einen Zusammenhang her. Soweit betroffene Künstler mit anderen Werken vertreten waren, zeigten Abbildungen ergänzend Werke, die 1937 beschlagnahmt worden waren.

Überfälliges war also angeboten, aber bei näherem Hinsehen erwies es sich als weithin überholtes. Die Autoren haben eine alte¹⁰ und bequeme Sicht der Aktion »Entartete Kunst« teils bestehen lassen, teils zu einer Schau erhöht, die im Verschweigen zugrundeliegender Ursachen und Ziele einen festgefahrenen Meinungsstand betoniert und wirkungsvoll monumentalisiert. Danach stellt sich die Aktion »Entartete Kunst« als ein – schlimmes – *Kunstereignis* dar, betrieben von Hitler als einem gescheiterten Künstler, der eine abwegige *Kunstauffassung* durchsetzen wollte, eine *Kunstdiktatur* gegen *Kunst* und *Künstler* richtete, den *Kunstbestand* und den *Kunstgeschmack* bis heute belastend – und das, wie jetzt hervorgehoben wird, auch zum Nachteil Münchens: »Wieder einmal wurden der alten Kunststadt die Leviten gelesen von einem Kunstfanatiker, wurden ihre vermeintlich bloß sinnlich-äußeren Kunstspielereien dem Diktat höherer und reinerer Kunstideale unterworfen.«¹¹

In dem Text »Was will die Ausstellung »Entartete Kunst.««, mit dem der Führer durch die (Wander-)Ausstellung begann, kommt das Wort »Kunst« weit seltener vor, in mehreren Absätzen gar nicht. Der sechste Absatz zum Beispiel lautet: »*Sie will* die weltanschaulichen, politischen, rassischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Zersetzung verfolgt wurden. ...«. Das ist fast ein Katalog von Themenstellungen, die das jetzige Münchner Unternehmen außerachtläßt. Weder behandeln die Autoren die Frage, in welchem Stadium¹² das NS-Regime war, als es die Aktion »Entartete Kunst« betrieb, noch erörtern sie eine etwaige Kausal- oder Zielverknüpfung mit dessen inneren und äußeren Konflikten. Wer statt der bisherigen Interpretationen die Ausstellung von 1937 selbst kennen würde, müßte am auffallendsten finden, daß die Bearbeiter 1987 die rassistischen Wortmassen an den Wänden und im Führer der damaligen

Ausstellung nicht als deren Thema untersuchen, während sie Hitlers »höchste, völlig überspannte Kunstliebe« schöngestiger Verknüpfungen würdigen.¹³

Die Beschränkung auf »Kunst« und im engsten Sinne Künstlerisches verursachte eine Reihe von Aussagen und Begründungen, die nicht nur begrenzt, sondern einfach falsch sind.

Publikationen zur Geschichte der Anthropologie und der Medizin im »Dritten Reich«¹⁴ boten neue Grundlagen dafür, den Zentralbegriff »Entartung« anders als nur – wie zum Beispiel bei Roh 1962 – geistes- oder gar kunstgeschichtlich zu erklären. Indem das Katalogbuch hierbei bleibt¹⁵, lenkt es von naheliegenden Kausalverhältnissen ab. »Entartung« und »Säuberung« als Zentralbegriffe weisen deutlich darauf hin, daß die Aktion »Entartete Kunst« auf ihre Weise von der Hygiene-Bewegung profitieren sollte. Die verdienstliche Hygiene-Ausstellung in Dresden 1912 hatte Bemühungen um die Errichtung eines Deutschen Hygiene-Museums¹⁶ (1930) eingeleitet. Das NS-Regime zeigte für dieses Museum frühzeitig intensives Interesse. Das Museum wurde umgestaltet und 1935 wiedereröffnet, schon im Außenbild jetzt durch ein riesiges Hakenkreuz als Volkslehranstalt des Regimes gekennzeichnet. Kapital aus den Erfolgen der Hygiene-Bewegung schlug auch eine Devise der 1937 in München gezeigten Wanderausstellung »Schönheit der Arbeit«: »Saubere Menschen im sauberen Betrieb«, auf die das Münchner Katalogbuch aufmerksam macht.¹⁷ In Hamburg¹⁸ wurde die Ausstellung »Entartete Kunst« am 11. November 1938 in dem Ausstellungshaus der Schulverwaltung¹⁹ eröffnet, das vorher und nachher zum Beispiel Lehrschauen gegen Alkoholmißbrauch aufgenommen hat. Aus solchen Ausstellungen und Lehrmitteln stammt das Prinzip der Gegenüberstellung von »Richtig« und »Falsch«, »Gesund« und »Krank«, das die Publikationen im Umkreis der Ausstellung »Entartete Kunst« seit Schultze-Naumburg 1928 ausgiebig anwandten.²⁰ Weil er diesen Bezug zu einem außerkünstlerischen Bereich übersieht, erklärt Schuster das Prinzip »Gegenüberstellung« kunsthistorisch als 1911 gefundene Idee Franz Marcs!²¹

Kunsthistorisch falsch ist es auch, wie die

Autoren in ihrer Abwehr gegen draußen Geschehenes den Anteil politischer Thematik an den Bildinhalten der Moderne darstellen. Werke solcher Thematik blieben von vornherein unterrepräsentiert, indem die Ausstellung auf den eigenen Bestand der Staatsgalerie beschränkt wurde. Hinweise auf den »Schützengraben« und die »Kriegskrüppel« zum Beispiel blieben in dem Eckchen, das Dix zugewiesen ist. Die Rolle einer gegen den NS gerichteten Kunst wurde »Dada« zuerkannt²², also ohne Exponate verkündet. Ein salvatorischer Hinweis galt Picassos »Guernica«. *Ausgestellte* Gemälde verschiedenster Thematik hätten Antithesen zu den Körperidealen des NS verdeutlichen können.²³ Diese Ideale aber wurden nicht als Machtmittel erläutert, sondern in Saal 1 als Absonderlichkeit einzelner »schlechter« Maler, Willrichs und Zieglers, vorgeführt, später völlig entgegengesetzt zu »der ästhetischen Norm«²⁴ gerechnet.

Falsch war es weiter, einigermaßen bekannte Sachverhalte als Rätsel zu präsentieren. Zu Sigmar Polkes »Entartete Kunst« (1983), das eine Abbildung schlangestehender Hamburger von 1938 in »eine Lackmalerei von hohen ästhetischen Reizen«²⁵ übersetzt, fragte die einschlägige Ausstellungstafel: »... mit welchen Erwartungen warten sie hier...?«. Ja, mit welchen? »Hitler... wußte, was das Volk wollte...« (Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, 1962).²⁶ Seine Münchner Interpreten jedoch tun so, als wäre ihnen die ständige Rede von der Faszination des Faschismus²⁷ entgangen. Ein Blick in die Zeitungen und Zeitschriften um 1937 hätte deutlich gemacht, daß Exotisches und »Jüdisches«²⁸ einerseits Voyeurismus, andererseits Sexualangst implizierten²⁹ und daß die angebliche, betonte Obszönität der »entarteten Kunst« zu den Lockreizen³⁰ der Ausstellung gehörte. Dies hatte sehr wohl mit Kunst und Kunstgeschichte zu tun. Krankheit, Verfall, innere Gefährdung, ungebundene Sinnlichkeit hatten früher als düstere und bedrohliche Seite des künstlerischen Genies gegolten.³¹ Diese Bestandteile eines traditionellen bürgerlichen Bildes vom *Künstler* wurden abgespalten und den sogenannten *Entarteten* zugewiesen, also nochmals weiter aus dem »normalen« Leben ausgegrenzt, aus dessen Reflexion verbannt³² – und nun doch

dem Blick gezeigt. Der Kitzel des Verpönten, des »Schmutzigen« und Grausamen wurde verwertet³³, wenn die Ausstellung »Dirnen und Zuhälter«, Soldaten als »gemeine erotische Wüstlinge«, »Schweineereien«, »Sexualbolschewismus« vorführte. Wird dieser um Lust und Angst werbende spezifische *Lebensbezug der Kunst*-ausstellung von 1937 aus der Betrachtung ausgeschlossen³⁴, so hängen alle anderen Angaben über die mutmaßlichen Gründe der enormen Besucherzahlen in der Luft, insbesondere die auch in München aufgegriffene³⁵ Andeutung, die Zahl von Besuchen in der Ausstellung »Entartete Kunst« sei ein Sieg der »Entarteten« gewesen.

Die auf »Kunst« begrenzte Sicht verurteilte auch einmal mehr eine irreführende Erläuterung des »Hauses der Deutschen Kunst«, das mit Recht in die Thematik der Ausstellung einbezogen worden war. Ein abgedruckter Aufsatz Karl Arndts von 1981 wurde durch Hans-Joachim Heckers minutiöse Ermittlung der organisatorischen und finanziellen Abläufe ergänzt; Arndts Bemerkungen zum Gebäude selbst versagen gerade vor dessen anschaulichen Elementen. Ursprünglich verkündete der verhältnismäßig niedrige Sockelbereich mit der mehr als hundert Meter breiten Treppe leichten Zugang, redete architektonisch »vom Volke, das in seiner ganzen Breite an die Kunst herangeführt werden soll, ...«.³⁶ Daß dieser Zugang auf *Zustimmung* und Unterwerfung hinauslaufen sollte, deutete – an der Fassade – das überschwere Gebälk auf tendenziell ungezählten Säulen schon an. Dem zum Eintreten Entschlossenen signalisiert die quergelagerte, wenig geöffnete Mauer, daß er auch ausgeschlossen bleiben könnte – eine Irritation, die sich in mancher Beschreibung spiegelt. Innen nimmt eine mittlen- und symmetriebetonende Raumordnung die in der Säulenfront suggerierte Möglichkeit zurück, an selbstgewählter Stelle einzutreten und frei umherzugehen. Dieses Wirkungsprogramm wird durch den Wegfall der breiten Treppe fast unerkennbar. Statt es zu rekonstruieren und mit publizierten Fällen geplanter *Rezeptionsabläufe*³⁷ zu vergleichen, stimmt Arndt in die immer wieder erhobenen Klagen über angeblich zu schweres Gebälk, den »viel zu niedrigen Sockel«

und die schwer auffindbaren Türen ein.³⁸ Im Sinne des Regimes hoch Funktionales wird nicht erklärt, sondern als Abweichung von kunst- oder stilimmanenten Normen bemängelt.

Wenn weder zeitgeschichtliches Zusammenhangeswissen noch der kunstgeschichtliche Diskussionsstand verarbeitet wurde, welches sind dann die Antriebe des Münchner Unternehmens? Nach dem Katalogbuch beruht der Auftrag zu dieser Arbeit auf Zuständigkeit und Materialbesitz.³⁹ Wie Verwaltungsjuristen lassen sich die beiden Verfasser der Einleitung über ihre »Zuständigkeit« – das Wort fällt schon im zweiten und vierten Satz – aus, und das erste, was der Leser über »entartete« Kunst erfährt, ist, daß ihr Besitz die Staatsgalerie »zu einer der führenden Sammlungen an Meisterwerken einst verfemter Kunst« mache.⁴⁰ Schusters programmatischer Aufsatz verspricht sodann Trost darüber, daß Kunst überhaupt zeitweise »verfemt« wurde, und bietet dankenswert offen zugleich eine Erklärung dafür, daß die antisemitischen und antibolschewistischen Texte der Ausstellung »Entartete Kunst« nicht zu ihrem Inhalt zählen, daß die einsetzende Menschenjagd zwar erwähnt, aber nur als Künstlerverfolgung behandelt wird⁴¹ und daß die These, eine »bürgerliche Verstörung« sei »in eine weit über Kunst und Kunstfragen hinausreichende Inhumanität überführt« worden⁴², als Frage formuliert und im weiteren unbearbeitet bleibt. Der erste Satz »Und wenn alles ganz anders gewesen wäre« signalisiert »... ein Möglichkeitsdenken, das sich gegen jene Macht des Faktischen wendet, die zwangsläufig mit diesem Dokumentenband zu den Kunstereignissen im Sommer 1937 erneut auf München ein höchst ungünstiges Licht werfen dürfte.«⁴³

Das Stadt-Image des heutigen München also ist das Gut, dem die Arbeit über Geschichte des Jahres 1937 gilt. Der Autor versteht sich nicht als ein Wissenschaftler, der die Bestandteile der Ausstellung von 1937 erklären will, sondern als ein Stadtschreiber, dem die Folgen für das Image Münchens wichtiger sind als alles andere. So skandalös dies angesichts des Themas »Nationalsozialismus« mit Recht genannt wurde⁴⁴, so nahtlos fügt es sich schon Bekanntem an. Einen rabiaten Abwehrkampf um ihr Image führt die Nachbarstadt, mit deren

Namen auch ein frühes KZ bezeichnet wird. »Bis zum letzten Blutstropfen«⁴⁵ wird dort gekämpft: nicht gegen die Nachwirkungen des deutschen Faschismus, sondern gegen die Einrichtung einer Jugendbegegnungsstätte am Konzentrationslager. Stadtprospekte deuten München gern als »Kunststadt«. Gefährlich konkurrierende Zugriffe auf dieses Prädikat⁴⁶ drohen zwar nicht aus der Nachbarschaft, aber über größere Distanzen, neuerdings verstärkt von Frankfurt a.M. Dem Westteil Berlins verliehen die Kulturminister der Europäischen Gemeinschaft den Titel »Kulturstadt Europas 1988«. Und »Kultur/WeltstadtKunst verzaubert Hamburg«.⁴⁷ Die im Kulturfeld ausgetragene Städtekonkurrenz⁴⁸ mag als Ansporn zu Arbeit und Finanzierung ihr Gutes haben; ihre bislang schlimmste Schattenseite ist das Verharmlosen städtischer NS-Vergangenheit. Und ihrer Ergebnisse: angesichts des Vorwurfs gegen München, der für Schuster bis zur letzten Zeile⁴⁹ die Zentralfrage fünfzig Jahre nach der Aktion »Entartete Kunst« bleibt, »ist es vielleicht noch kein zureichendes, aber doch gewiß nicht das schlechteste Zeichen, daß die hier einst so spektakulär an den Pranger gestellte »entartete Moderne« inzwischen in den nationalsozialistischen »Tempel der Kunst« eingezogen ist.«⁵⁰

Diese Girlande wird in den »Vorbemerkungen zum Thema« bereits angekündigt: durch eine neue Sicht der Geschäfte, die zur Verwertung der beschlagnahmten Kunstwerke dienten. Rave hatte noch die Vernichtung der nicht verkäuflichen Werke betont, Roh noch von einem »üblen Gesamtprozeß« gesprochen.⁵¹ Der einschlägige Absatz im Ausstellungs-Vorspruch beruht offenbar auf Hinweisen Andreas Hünekes.⁵² Während aber dieser selbst in seiner gleichzeitig erschienenen materialreichen Untersuchung über die Haltung der Kunsthändler beim Kommissionsgeschäft und bei der Versteigerung »nicht richten« will und mit einem Fragezeichen schließt⁵³, greift Schuster das heraus, was Kulturbeamte, Kunsthändler, Sammler und Stifter heute erfreuen kann: »das verdienstvolle Wirken von besonnenen und kunstliebenden Nationalsozialisten«, »eine listenreiche, von Sammlern und honorigen Kunsthändlern umsichtig betriebene »Rettung

der Moderne««. Der folgende Satz spricht tatsächlich von einem »guten Ende«⁵⁴, ein halbes Jahr nach Dünkels Versuch, eine Liste von Todesopfern des deutschen Faschismus unter Malern, Bildhauern und Grafikern aufzustellen.⁵⁵

Naive Blindheit gegen das wirklich Geschehene wäre erträglicher als die methodologischen Winkelzüge, die der Verengung und Verharmlosung den Anstrich von Nachdenklichkeit verleihen sollen. Soll »Möglichkeitsdenken« in einer »Dokumentation« die positivistische Versachlichung von Wunschdenken sein? Nein: indem die beanspruchte Methode »sich gegen die Macht des Faktischen wendet«⁵⁶, strebt sie noch hinter Positivismus zurück. Ebenda ist die »... man darf wohl sagen – verfälschende Dialektik historischer Betrachtung« so fern, daß das NS-Regime mit »Zeitgeist« gleichgesetzt werden kann. Diese Rückwärtssprünge werden nicht erklärt, denn die im nächsten Satz zitierte Behauptung Raves (1949), die eigentlichen Urheber und Drahtzieher der Aktion »Entartete Kunst« seien »süddeutsche Kunstmaler« gewesen, hat den Verfasser an sein Ziel erinnert: die Apologie der süddeutschen Metropole wird weiterem Theoretisieren vorgezogen und jetzt landsmannschaftlich⁵⁷ abgestützt: »... nicht Ziegler .. ist der Erfinder der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst«. Diese geht vielmehr auf den Göttinger Maler und Kunstschriftsteller Wolfgang Willrich und den Hamburger Zeichenlehrer Walter Hansen zurück,..«.

Ja: »Die Nazis kamen von außen« (Haug 1967 sub »Stereo-type der Apologie«).⁵⁸

Ihren Weg sieht Schuster durch die Hauptfigur von Thomas Manns Erzählung »Gladius Dei« (1902) vorgezeichnet⁵⁹, einen finster-frommen Jüngling, den Münchens sinnliche Leichtlebigkeit erbost. Er betritt protestierend den Laden eines jüdischen Kunsthändlers, der nicht weniger klischeehaft-ironisch beschrieben wird als alle anderen Figuren. Nach dem Hinauswurf erträumt sich Hieronymus, wie »die Eitelkeiten der Welt ... vor der großen Loggia« verbrannt werden, und ein Feuerschwert erscheint ihm. Im Konflikt zwischen »Schönheit« und »Gewalt« einerseits, »Gewissen« andererseits steht der angebliche Vorläufer Hitlers auf der Seite – ja ist geradezu eine Personifikation – des Gewissens!⁶⁰ Aus-

drücklich behauptet Schuster wie schon in den Kritischen Berichten 1986⁶¹, die Vorwürfe der Ausstellung »Entartete Kunst« seien »unverändert die gleichen wie die jenes selbsternannten Savonarolas«⁶², obgleich dieser weder pseudo-medizinisch noch rassistisch⁶³ argumentiert.

Dies jedoch taten die Urheber der Ausstellung »Entartete Kunst«. Sie assoziierten »Krankhaftes« mit »rassisch Minderwertigem« und erweiterten diese Gleichsetzung auf die politischen Verdikte »bolschewistisch« und »anarchistisch«. Niemals Definiertes wie die »Krankheit« des »Volkskörpers« wurde mit der Bezeichnung realer politischer Bewegungen identifiziert. So verdichtete die Ausstellung »Entartete Kunst« ein Gewebe aus aggressivem Frontmachen und irrationalen Gleichsetzungen, bei denen »jüdisch« als Bindeglied⁶⁴ aller Schmähungen fungierte. Die Ausstellung »Entartete Kunst« verknüpfte – zum Teil quer zu den wirren Abteilungsüberschriften – mehrere Rassen-Ikonographien. Sie bezog den sogenannten Rassegedanken näher auf die Erfordernisse der geplanten Politik, brachte ihn auf einen dem Regime tauglichen Stand.

Übersichten über die deutsche rassenanthropologische und rassenhygienische Literatur⁶⁵ zeigen, daß die Expansion der »Rassenforschung« mit einer Verlagerung der Thematik einherging. Sie bearbeitete, als das Deutsche Reich noch Kolonien hatte, Themen wie die »Rehobother Bastards...« – so beginnt der Titel einer Arbeit von Eugen Fischer 1913. Nach dem Ende deutscher Kolonialherrschaft verlagerte sich die Arbeit auf Minderheiten im Inneren. Die Ressentiments gegen Schwarze verloren an Aktualität, als 1930 die Besetzung des Rheinlandes durch teilweise farbige Truppen endete.

Die Transformation von Rassismus gegenüber Schwarzen in verstärkte antisemitische Aggressivität konnte im Kunstbereich, zu dem die Ausstellung »Entartete Kunst« ja gehörte, in spezifischer⁶⁶ Weise anschaulich unterstützt werden. Die Ausstellung bezog sich stärkstens auf die Thematisierung des Schwarzen in der Moderne – das hat Hermand in den Kritischen Berichten 1987 gezeigt⁶⁷, leider ohne Hinweis darauf, wie die rassistische Argumentation der Ausstellung »Entartete Kunst« weiterging. Der

Umschlag des Ausstellungsführers und noch deutlicher die Ausstellungsplakate für Berlin (26. Februar) und für Hamburg (11. November 1938) evozierten Afrikanisches, so auch das Titelblatt einer Broschüre zu der Ausstellung »Entartete Musik«, die am 24. Mai 1938 eröffnet wurde.⁶⁸ Ein »jüdisches« Profil im dunklen Feld des Hamburger Plakats leitet wie der Davidstern am Revers des Jazzmusikers auf der Düsseldorfer Broschüre die 1938 opportune Gedankenverknüpfung ein; *innen* bezogen sich die Ausstellungstexte über dreimal so häufig auf Juden wie auf Exoten. Die Juden und nicht die »Neger« wurden durch die verbale Verknüpfung mit der sogenannten »Weltpest Bolschewismus« als *jetzt* und ringsum gefährliche »Fremdrasse« *hervorgehoben*.

Darin korrespondierten Texte und Werkpräsentation, in Zeitungsberichte⁶⁹ umgesetzt, mit antisemitischen Hetzartikeln, aber zugleich mit Nachrichten und Bildberichten vom Kriegsschauplatz in Spanien, wo das Deutsche Reich inoffiziell am Kampf gegen Truppen einer gewählten Regierung, gegen anarchistische und sozialistische Brigaden teilnahm. Noch war keine Kriegsberichterstattung in eigener Sache möglich; zur Feindbildproduktion⁷⁰ trug solange die Präsentation der angeblich »jüdisch-bolschewistischen« und »anarchistischen« modernen Kunst bei. Die Ausstellungsberichte traten auch neben Nachrichten vom Inkrafttreten des Reichswehrsteuergesetzes am 20. Juli 1937, von rassekundlicher und kriegsgeschichtlicher Jugendschulung.⁷¹ Manchmal wird die Verbindung durch ein Layout unterstützt, in das das Erscheinungsbild der »Großen Deutschen Kunstausstellung« einbezogen werden konnte. An dieser Zielgerichtetheit des 1937 in München Vorgeführten ändern offenkundige Ungleichheiten in Motivation und Kenntnisstand der Beteiligten nichts.⁷²

Während die Ausstellung »Entartete Kunst« in Hamburg zu sehen war, wurden auf Reichsebene die Novemberprogrome 1938 als »Reichskristallnacht« inszeniert und zur Ausplünderung benutzt. Ein halbes Jahr nach dem Abschluß der Aktion »Entartete Kunst« begann die militärische Expansion nach Osten, verbunden mit planvoller und bürokratisch *rationalisierter* Ghettoisierung,

Zwangsarbeit und Vernichtung, propagiert bis zuletzt als Kampf gegen die »bolschewistisch-jüdische Weltanschauung«. So in der Ausstellung »Das Sowjetparadies« (1942).⁷³ Ein General des Oberkommandos der Wehrmacht hatte schon 1941 geltend gemacht, in diesem Kampf gegen eine Weltanschauung statt nur gegen militärische Mächte gelte es, »die Träger des bolschewistischen Denkens ... zu vernichten«.⁷⁴ Dazu konnte traditionsgebundene Kunst nicht mehr ermutigen, wohl aber noch eine Bildpropaganda in der Nachfolge der Ausstellung »Entartete Kunst«. Das Doppel-Kampfwort »jüdisch-bolschewistisch«, das dort verbildlicht worden war, zeigte jetzt vollends tödliche, wahrhaftig nicht auf Künstler begrenzte Konsequenzen.

Meißners Beitrag zum Katalogbuch erwähnt die 1938 begonnene »systematische blutige Judenverfolgung, die mit Deportation und Massenvernichtung endet«, sieht hier aber »die unheilvolle böse Saat« der ungefähr zeitgleichen Wanderausstellung »Der ewige Jude«, die dieser Autor als »eine politische Schau« von der Ausstellung »Entartete Kunst« unterscheidet⁷⁵, als hätte nicht auch diese von antisemitischen Schmähungen gestrotzt und als hätte die Ausstellung »Der ewige Jude« nicht »neben Photos, Statistiken usw. ... auch einige Exponate aus den Sammlungen »Entartete Kunst« gezeigt«. Antisemitismus und ausnahmsweise auch Antibolschewismus werden als Agitationsziele von Ausstellungsmachern wahrgenommen, sobald sie einer anderen Unternehmung zugeschrieben werden können als der immerhin vor allem von Künstlern inszenierten Ausstellung »Entartete Kunst«.

Die anderen Autoren könnten angenommen haben, die antisemitisch-antibolschewistische Thematik der Ausstellung »Entartete Kunst« werde mittels der dokumentierten Texte so offengelegt, daß die Artikel nur noch Interna des Kunstbetriebs behandeln müßten. Wie wenig aber die Wiedergabe der Dokumente als Alibi für eine Analyse taugte, zeigte das Gros der Ausstellungsbesprechungen. Sie fixierten sich auf die schonungsvolleren Passagen der Aufsätze und werteten die dokumentierenden Teile des Katalogbuchs nicht aus.

Große Wirkung hatte »Dokumentation« aber offenbar als kritikdämpfendes Schirmwort der Veranstaltung.⁷⁶ Mit Recht heißt der Mittelteil des Katalogbuchs »Dokumentation«, aber der Ausdruck wird in irreführender Weise auf die Ausstellung selbst, ja sogar auf deren einzelne, weithin interpretierende, zum Teil desinformierende Schrifftafeln übertragen. Mit Hinweis auf die dokumentarische Richtschnur des Unternehmens wurde es Thomas Zacharias verwehrt, im Katalogbuch Gegenwartsbezüge zu diskutieren.⁷⁷ Das Insistieren auf angeblicher Dokumentation als Abwehr gegen historische, gegenwartsbezogene Reflexion⁷⁸ macht deutlich, wie wenig der »Historikerstreit«⁷⁹ von 1986/87 die Routine einer benachbarten Fachwelt gestört hat. Die Übertragbarkeit dort erörterter Theoreme wie »Singulartät« und »Antwortcharakter« von NS-Taten wird auch an der Aktion »Entartete Kunst« zu prüfen sein. In München jedoch stellte sich Kunstgeschichte als eine kontaktlose Disziplin dar. Rassismus und Antikommunismus wurden im Historikerstreit verhandelt, hier dagegen verschwiegen und kaschiert, der Reflexion entzogen. Normalisierungs- und Nivellierungsstrategien, die die Einmaligkeit der NS-Verbrechen entkräften sollen, wurden dort immerhin kritisiert, bestritten oder modifiziert. Hier dagegen lieferten Kunstwissenschaftler neue Beispiele für das alte Verfahren, Strategien des NS-Regimes als Taten Hitlers zu interpretieren und sie im Guten wie im Bösen historisch zu nivellieren. Im Guten durch Parallelisierung mit König Ludwig I. von Bayern: wie die Nazis an dessen »ungewöhnliche mäzenatische Energie« anknüpften, referiert Arndt, ohne die historischen Unterschiede zu klären.⁸⁰ Im Bösen wird Hitler durch Parallelisierung mit dem Eiferer aus »Gladius Dei«, der noch nicht einmal eine Sachbeschädigung begeht, verharmlost, als geistiger Nachfahre eines »selbsternannten Savonarolas« gar in die Nähe eines Opfers gerückt – wie München selbst.⁸¹

Als irreführende, den Zeitbezug ausblendende Nivellierung war lange vor dem Historikerstreit die Verwendung des Wortes »Bildersturm« kritisiert worden – die Münchner Autoren gehen darüber durch Dauergebrauch des Ausdrucks hinweg⁸²; zu gut paßt er in das Konzept, nach

dem Bilder als solche verfolgt worden seien.

Das rassistische Arsenal bleibt für den heutigen Gebrauch, besonders die Rücktransformation in Ressentiments gegen Schwarze, umso tauglicher, je besser seine kompromittierende Nutzung durch den NS in Vergessenheit gebracht wird.⁸³ Wem das nützt, darauf fielen während der Ausstellung ständig Schlaglichter. November 1987: In Städten der Bundesrepublik überträgt der Film »Das Ritual«⁸⁴ Motive der Ritualmord-Propaganda⁸⁵ auf Schwarze. Der Slogan des Plakats, das ein ängstliches weißes Paar zeigt, lautet: »Wir müssen sie fürchten. Sie sind unter uns.« Dezember 1987: Die Süddeutsche Zeitung berichtet von Margret Feits Buch über »Die »Neue Rechte« in der Bundesrepublik«, die die Überlegenheit der »europiden« Rasse über »Negride« und »Mongolide« verkünde und vor Identitätsverlust durch »Überfremdung, Vermassung und Rassenvermischung« warne.⁸⁶ Januar 1988: Franz Josef Strauß erklärt, das Wahlrecht für Schwarze werde »zum Zusammenbruch Südafrikas« führen.⁸⁷ Februar 1988: Der österreichische Außenminister Karl Gruber qualifiziert den Bericht der internationalen Historikerkommission über die Tätigkeit des Bundespräsidenten Waldheim ab, weil die Kommissionsmitglieder »Sozialisten« und »jüdischer Abstammung« seien.⁸⁸ Derartiges wird desto leichter, je weniger Wissenschaftler in ihrem Themenbereich Konsequenzen aus einem antirassistischen Konsens zu ziehen und zu publizieren wissen.

Die Verengung auf das, was »die Kunst selber...«⁸⁹ genannt wird, macht das Münchner Unternehmen zu einem Meilenstein in der ablenkenden Verarbeitung des NS durch konservative Wissenschaft: einem Meilenstein, der anzeigt, daß es mit erneuerten Kräften schnurgrade weitergehen soll. Die oft geäußerte Erwartung, Generationswechsel werde Nachwirkung, Apologie und Verdrängung des NS obsolet machen, scheitert am Aufstieg neuer Interessen⁹⁰ auch im Bereich Kunst.

Die unbehlehrbaren Altnazis, die noch – mit den juristisch und taktisch gebotenen Einschränkungen und Undeutlichkeiten – das System des »Dritten Reichs« loben⁹¹, die verunsicherten Täter, Gehilfen und Sympathisanten, deren Ziel

Apologie ist, und die, die sich durch den Wiederaufbau ablenkten, sind weithin jüngeren Funktionsträgern gewichen.⁹² Aber geügend Interessen und Motive bleiben übrig, gewinnen sogar an Kraft. Längst deutlich war, daß außer Großeltern und Eltern⁹³ auch damalige Vorgänger im Beruf verteidigt werden⁹⁴, so daß der eigene Berufs»stand« davon Nutzen hat. Ein abwehrendes Verdikt gegen alle und jede Politik⁹⁵ entlastete nicht nur von der Erinnerung an faschistische »Kunstpolitik«, sondern neue Künstler- und Kunsthistorikergenerationen begrüßen Scheinargumente für ihre politische Abstinenz.⁹⁶ Nach wie vor deckt das Ausblenden von Geschichte und Faschismustheorie auch methodologische Unbeweglichkeit und spart Lesearbeit.

Und es erleichtert den Dienst in einer Wissenschaftshierarchie, die weiterhin auf Abhängigkeit und Anpassung basiert. Sie schafft Prägungen, zu denen Christa Wolf in einem anderen Zusammenhang die »Gewohnheit zu funktionieren, ... vor allem aber die Angst vor Widerspruch und Widerstand« rechnete.⁹⁷ Die Wissenschaftsorganisation ordnet sich ihrerseits höheren, schon gar nicht dem Generationswechsel ausgesetzten Instanzen unter, läßt sich Prestigebildung als Produktionsziel vorgeben und lebt davon. Mit dem Prestige des Staates, der Großfirmen und der Großstädte hat die Erinnerung an den NS nun besonders viel und voraussichtlich noch lange zu tun – wie sollte die Hilfsbereitschaft der Kunstwissenschaft vor der ideologischen Stadtbildpflege enden? Die Süddeutsche Zeitung spendete wenigstens an versteckter Stelle einen Hoffnungsschimmer: »Die echten Historiker träumen seit langem davon, die tatsächlichen Gegebenheiten analysieren zu können und sich nicht irgendwelche Dinge ausdenken zu müssen.« Michail Schatrow.⁹⁸

Die Absage an solche Träume gab sich in München als Dienst an einem hohen Ziel, dem Triumph einst unterdrückter Kunst, der lokale »Intrigen« und »Possen«⁹⁹ unter sich lasse. »Verfemte Kunst« war erst kürzlich wieder zum Erbe der Bundesrepublik erklärt worden.¹⁰⁰ Ausdrücklich interpretiert auch die Münchner »Dokumentation« moderne Kunst als Teil oder Beweis des »Widerstandes«, der in die Staats-

idee der zweiten deutschen Republik nach opportuner Auswahl einbezogen wird. Auf einer Tafel im ersten Raum der Münchner Ausstellung stand: »Mit dem von den Nationalsozialisten erzwungenen Exodus der deutschen Moderne begann zugleich ihre Weltgeltung. Aus der unversöhnlichen Gegnerschaft zum Nationalsozialismus erwuchs nach dem Zweiten Weltkrieg auch das Ansehen der modernen Kunst in Deutschland.«

Um »der« Moderne diese unversöhnliche Gegnerschaft zu bescheinigen und sie schließlich mit »Widerstand« gleichzusetzen, demonstrierten die Autoren in Saal 1 eine unüberbrückte Antinomie. Gerade damit wurde allerdings die Behauptung des NS-Regimes akzeptiert, die in der Gegenüberstellung der »Großen Deutschen Kunstaussstellung« und der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 visualisiert und auch in begleitenden Schriften eingehämmert worden war. Diese Polaritätsbehauptung wurde 1987 nicht als Ideologie des NS untersucht, sondern als Tatsache hingestellt. Daß dies an der Wirklichkeit der damaligen künstlerischen *Formen* scheitert, enthüllen Schusters eigene Ausführungen zur Modernität des »Hauses der Deutschen Kunst«.¹⁰¹ Daß eine idealtypische Entgegensetzung von »Nationalsozialismus« und »Moderne« den künstlerisch tätigen *Menschen* nicht gerecht wird, ging aus der Ausstellung selbst hervor. Sie erwähnt wenige Säle weiter Kanoldts Parteizugehörigkeit und Anpassungsstrategie, Schrimps »Rehabilitierungsversuche« unter Protektion durch Heß, Radziwills Eintritt in Partei (1.5.1933) und Düsseldorfer Klee-Nachfolge, Kirchners Bereitschaft, »seinen Beitrag zu einer nationalen deutschen Kunst zu leisten«, zu einem kleinen Teil auch Noldes Sympathieumgebungen für das NS-Regime. Weitere »Moderne« finden sich im Katalogbuch unter den Künstlern, die auch in der zweiten Hälfte des Jahres 1937 in München ausgestellt werden konnten, weil »deren künstlerisches Verhältnis zum NS-Staat als *unproblematisch* bezeichnet werden kann«¹⁰² – so nennt es Meißner! Im Sachbereich »Anpassung« häufen sich derart decouvrierende sprachliche Fehlleistungen. Locker sprach eine Tafel von Künstlern, die »... meist verblendet, *gelegentlich aber aus innerer Überzeugung*... ihre Hoffnungen

auf das Hitlerregime setzten. Daß dabei etliche, die anfangs noch begeistert waren, sich spätestens 1937 besannen, soll nicht bezweifelt werden« (Hervorhebungen H.M.). Die Vorbemerkungen sprechen versehentlich von Sammlern, die sich »ohne große Opfer und persönliche Risiken für die diffamierten Werke eingesetzt« hätten.¹⁰³ Tabu blieben Äußerungen, mit denen sich moderne Künstler der Rassendiskriminierung anschlossen.¹⁰⁴

Ein abwägender Überblick, auf den allein eine Aussage über das Verhalten moderner Künstler im NS-System gestützt werden dürfte, wurde vermieden. Nicht ein historisch/kunsthistorisches Bild des Geschehenen sollte entstehen, sondern *unpolitische* Gegnerschaft sollte als Leitbild konstruiert werden. Nachdem 1977 in demselben Hause »sachliches« Design zum Bollwerk gegen »Diktatur« stilisiert worden war¹⁰⁵, versuchte die Ausstellung von 1987 asdrücklich, ein Sichverweigern als kunstgerechte Gegenwehr gegen »Nationalsozialismus« auszugeben. Der Ergänzungsband, dessen Einleitung einen Teil der bis dato vorgebrachten Kritik abfangen soll¹⁰⁶, bleibt bis zur letzten Umschlagseite dabei, die Künstler durch Zitat- auswahl als unpolitische Opfer zu feiern. Besonders Schlemmer und Baumeister waren als Gewährsleute dafür angeführt worden, daß Abwesenheit des Politischen im Kunstwerk die Verfolgung erst recht schlimm, den »Widerstand« erst recht edel mache: »Das Furchtbare, die Kulturreaktion, liegt darin, daß es sich hier nicht um die Verfolgung von Werken politischer Tendenz handelt, sondern um rein künstlerische, ästhetische Werke, die lediglich, weil sie neuartig, andersartig, eigenwillig sind, gleichgesetzt werden mit Bolschewismus« (Schlemmer 1930). »Die abstrakte Kunst Baumeisters leistete Widerstand gegen den Geist der Zeit insofern, als sie völlig unpolitisch auf niemanden Rücksicht nahm.« Aus der Perspektive eines Geretteten heißt Politik schließlich »ein recht scherzhaftes Spiel nicht ohne Lebensgefahr, wie man mir versichert hat, aber wohl zeitweilig unterhaltend« (Beckmann 1938).

Diese gläubig zitierten Stellen bringen das alte, so vielseitig verwendbare Leitbild vom unpolitischen Künstler¹⁰⁷ wieder einmal zu

seiner vollen, politischen konservativen Wirkung: rückwärts projiziert trägt es dazu bei, den wirklichen Widerstand gegen das NS-Regime, an dem Künstler beteiligt waren¹⁰⁸, in den Hintergrund zu drängen. Entsprechende Verfahren zur »Entwertung des politischen Widerstandes« waren in – ignorierte – Literatur¹⁰⁹ längst entlarvt worden.

Widerstand konservativ zu definieren und zu okkupieren, wurde gleichzeitig in einer Auseinandersetzung um die Gedächtnis- und Bildungsstätte Deutscher Widerstand in Berlin versucht. Dort hatte sich der Bundeskanzler persönlich für eine Eingabe eingesetzt, nach der »nur der Widerstand Würdigung erfahren sollte, der auf freiheitlich-demokratische Ziele gerichtet war.«¹¹⁰ Ihm wird in München sogar ein künstlerisches Modernsein gleichgeachtet, das gegenüber Politischem vollends passiv bleibt.¹¹¹

So droht es weiterzugehen. Wer soll bei kommenden Jubiläen fern von Rassenverfolgung und Völkermord als bloßes Opfer von Politik dastehen? 1989 böte sich die Wehrmacht¹¹² an. Bei ihr finden die Münchner Autoren bereits vielversprechend »so etwas wie eine geheime Loge der Moderne«¹¹³ am Werk. Die – allerdings unmoderne – Auftragskunst der Wehrmacht wird nahe München unter Ausschluß von Fachöffentlichkeit bearbeitet. Zuständigkeit und Materialbesitz liegen beim Bayerischen Armeemuseum. Eine Ausstellung steht bevor.

Anmerkungen

1 Wolfgang Fritz Haug, *Der hilflose Antifaschismus*, 1967, Neudruck als Teil von: *Vom hilflosen Antifaschismus zur Gnade der späten Geburt*, Hamburg/Berlin 1987, Kapitel 4.5, S. 100.

2 Eine neuere Einschätzung gab anscheinend nur Willibald Sauerländer in seiner Vorrede zu der Vortragsreihe »1937. Kunst am Pranger. Fragen 50 Jahre danach«, TU München 9.12.1987.

3 *Süddeutsche Zeitung* 30./31.1.1988 und 29.2.1988 (bis 13.3.1988).

4 Im Kulturhaus bis Anfang November 1987. Autor war Andreas Hüneke (vgl. a. unten Anm. 53).

5 Katalogbuch (im folgenden »Kat.«) S. 103, 117 Anm. 89; vgl. mit Ausst.-Kat. *Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945*, Düsseldorf 1987/88, S. 87; unvollständig beide, vgl. betr. Dortmund Brief des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an Emil Nolde vom 23.8.1941, abgeb. bei Martin Urban, Emil Nolde. *Unpainted Pictures*, Neukirchen/Seebüll 1987, S. 11;

- betr. Stettin Meldungen aus dem Reich 1938-1945, hrsg. von Heinz Boberach, Herrsching 1984, 2. Bd. sub 1939, S. 275-276.
- 6 Kat. S. 101; Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 64.
- 7 Franz Roh, »Entartete« Kunst, Hannover 1962.
- 8 Georg Bussmann, »Degenerate Art« – A Look at a Useful Myth, in: *Ausst.-Kat. German Art in the 20th Century*, London 1985, S. 113-124.
- 9 Hildegard Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972.
- 10 Alles folgende – bis auf Hitlers Künstlerleid – schon bei Adolf Behne, *Entartete Kunst*, Berlin 1947, der allerdings die »Motive ... politischer Natur« in seinem ersten Satz betonte.
- 11 Schuster in: Kat. S. 33. Zu den genannten älteren Bestimmungen bes. auch Kat. S. 25, 27; Ergänzungsband (im folgenden »Erg.«) S. 7, 8; Hecker in: Kat. S. 59; von Lüttichau in: Kat. S. 7.
- 12 Dazu z.B. Marcel Struwe, »Nationalsozialistischer Bildersturm«. Funktion eines Begriffs, in: *Bildersturm = Kunstwiss. Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 1*, München 1973, S. 121-140; von Lüttichau, in: Kat. S. 86 und eine Tafel in Saal 4 blieben in der Kunst-Ebene.
- 13 Schuster auch in: *Südd. Ztg.* 28./29.11.1987. Vergleichbar Arndt in: Kat. S. 62-63. von Lüttichau (Kat. S. 105) will eine »Haßliebe« Hitlers zu den Dadaisten bemerkt haben.
- 14 Z.B. Benno Müller-Hill, *Tödliche Wissenschaft = rororo* aktuell 5349 A/1080, Reinbek 1984 mit Bibliografie S. 176-178.
- 15 Schuster in: Kat. S. 26-28; zu den Theorien vor Nordau siehe Gert Mattenklott, *Entartung. Max Nordaus Theorie kultureller Degeneration*, in: *Ausst.-Kat. Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg, Düsseldorf 1987/88, S. 25-31.
- 16 *Das Deutsche Hygiene-Museum. Festschrift*, hrsg. v. Heinrich Zerkaulen, Dresden 1930; *Int. Hygiene-Ausstellung Dresden 1930*, Amtl. Führer, Dresden 1930.
- 17 S. 50. Zur Aktualität des Hygiene-Museums in diesem Jahr vgl. Georg Seiring, *Der Ursprung hygienischer Volksbelehrung*, in: *Leipziger Illustrierte Ztg.* 1937, 2. Halbbd., S. 302.
- 18 Vgl. *Ausst.-Kat. Verfolgt und verführt*, Hamburg 1983, und eine in einem Raum der Kunsthalle 1987 gezeigte Dokumentation.
- 19 Hamburg 1, Spitalerstr. 6 (heute Kurze Mühren 1; neubaut); Leiter W. Hintmann (vgl. *Hamburger Adressbuch 1940*, 1. Bd., Abt. I b S. 10).
- 20 Auch das innere Bild des Hygiene-Museums, die Verbindung von Objekten und Texten wie der Gesamteindruck von Reinheit und Ordnung boten Ausgangsmaterial für *beide* 1937 gegeneinandergesetzten (und im Kat. S. 83 optisch aufschlußreich konfrontierten) Ausstellungen.
- 21 Kat. S. 23.
- 22 Tafeln in Saal 9/12; eine entspr. Vertreterrolle spielte Gulbranssons Hitler-Karikatur von 1930 (!) besonders bei Schuster in: *Südd. Ztg.* 28./29.11.1987.
- 23 *Zur Skulptur wegweisend Ausst.-Kat. Skulptur und Macht*, Berlin 1983.
- 24 Schuster in: *Erg. S. 8*.
- 25 *Erg. S. 181*.
- 26 Vicki Baum, *Es war alles ganz anders. Erinnerungen*, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1962, S. 369.
- 27 Beispiele: Susan Sonntag, *Das Ziel ist Ekstase. Faszinierender Faschismus – Anmerkungen zu einem Phänomen* von heute, in: *Südd. Ztg.* 25./26.4.1981; *Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987.
- 28 Daß der Text *mutatis mutandis* auf für »Zigeuner« gilt, zeigen nach wie vor Motive der »Kaufhauskunst«.
- 29 Vgl. z.B. Müller-Hill 1984 (wie Anm. 14), S. 89-90, der nur wenige der möglichen Belege verwertet hat.
- 30 Dies betonte richtig die eben genannte Ausstellung. Als schonende Erklärung bietet Schuster dagegen »Verstörung« an (Kat. S. 12, ähnlich S. 28, *Erg. S. 8*).
- 31 Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn*, London 1963, bes. S. XIX, XXIV, S. 150-180. Schuster betrachtet dies nicht aus der Perspektive der Rezipienten, sondern Hitlers und der »Provinz« (Kat. S. 26).
- 32 Von »Nachtseite des Lebens« sprach Karl Korn am 21.7.1937 lt. Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich = Ullstein Buch Nr. 33030*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983, S. 366.
- 33 Vgl. z.B. Silke Wenk, *Aufgerichtete weibliche Körper...*, in: *Ausst.-Kat. Berlin 1987* (wie Anm. 27), S. 112.
- 34 Undeutlich von Lüttichau in: Kat. S. 98.
- 35 Schuster in: *Südd. Ztg.* vom 28./29.11.1987; von Lüttichau in: Kat. S. 98.
- 36 Henri Nannen, *Die Eröffnungsausstellung im »Haus der Deutschen Kunst«*. II. Malerei, in: *Die Kunst für Alle* 53, 1937-1938, S. 19; zu anderen Teilen des Festprogramms ebenso Arndt in: Kat. S. 63.
- 37 Neuerdings z.B. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die »Thing-Bewegung« im Dritten Reich*, Marburg 1985, grundsätzlich S. 48.
- 38 Kat. S. 66-67. Das Niveau immanenter Kunstkritik wird allerdings an einer Stelle verlassen: die Säulen nennt Arndt »degeneriert«. Zu solcher Kontinuität vgl. Haug 1967/87 (wie Anm. 1), S. 16.
- 39 Schuster in: *Erg. S. 7* ergänzt: »... zum mahenden Gedenken...«.
- 40 Schuster in: Kat. S. 7-8.
- 41 Kat. S. 11-28, 29; undeutlich auch in: *Südd. Ztg.* 28./29.11.1987.
- 42 Kat. S. 12-13. An Hinweisen hierzu mangelt es nicht (z.B. Sigrun Paas, *Deutsche »Kunst-« und »entartete« Kunst*, in: *Ausst.-Kat. Verfolgt und verführt*, Hamburg 1983, S. 22, 23).
- 43 Schuster in: Kat. S. 13.
- 44 Winfried Nerdinger, *Leserbrief in der Südd. Ztg.* 2./3.1.1988; ähnlich Hans-Ernst Mittag, »Entartete Kunst«-Aktion und Kontext, Vortrag TU München 9.12.1987, vgl. oben Anm. 2.
- 45 Aus einer Ankündigung des CSU-Fraktionsvorsitzenden im Stadtrat von Dachau lt. Walter Gierlich in: *Die Zeit* 15.5.1987, S. 22.
- 46 Auch das provoziert eine Metapher: »München, spätestens seit Ludwig I. von höchster Zuständigkeit in allen Kunstdingen«, Schuster in: *Südd. Ztg.* 28./29.11.1987.
- 47 *Hamburgtips. Informationsheft für Besucher der Hansestadt, Herbst/Winter 1987/88*, S. 1.
- 48 Ein Beispiel von Städtekonkurrenz im Reich der Kunst bei Arndt in: Kat. S. 62-63; vgl. Meißner in: Kat. S. 53.
- 49 Kat. S. 34.
- 50 Ebenda.
- 51 Rave 1949, S. 68; Roh 1962, S. 57.
- 52 Vgl. Kat. S. 11, 117 Anm. 88; *Erg. S. 184*.
- 53 Andreas Hüneke, »Dubiose Händler operieren im Dunst der

- Macht«. Vom Handel mit »entarteter« Kunst, in: Ausst.-Kat. Alfred Flechthelm. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Düsseldorf 1987/88, S. 105.
- 54 Kat. S. 8; skeptischer Dagmar Lott, Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich, ebenda S. 295-296. Vgl. auch Haugs (1967/87, wie Anm. 1) Hinweise auf den Topos vom edlen Nazi (Kapitel 4.5, S. 101-102).
- 55 Günter Dünkel, Die Liquidierung der Kunst, in: Tendenzen, Heft Nr. 157, S. 51-52. Dünkels Diktion – schon seine Überschrift – bleibt erstaunlich kunstimmanent.
- 56 Schuster in: Kat. S. 13, auch zu den folgenden Zitaten.
- 57 Norddeutsche sah Nolde vor allem unter den Betroffenen (Emil Nolde, Reisen. Ächtung. Befreiung, Köln 1967, S. 116).
- 58 Haug 1967/87 (wie Anm. 1), Kapitel 4.4, S. 97. Diese Vorstellung scheint so tief eingewurzelt zu sein, daß sie diametral Widersprechendem angeheftet werden kann, vgl. z.B. Papst Johannes Paul II. zu Dachau und Auschwitz lt. Südd. Ztg. 4.5.1987. Kritisiert wurde sie in einem Leserbrief Klaus-Dietmar Henkes in der Südd. Ztg. 9./10.1.1988 (»... Hitler... ein fremder Vogt...«) mit treffendem Hinweis auf ein Diktum Thomas Manns.
- 59 Zur Bedeutung des Anfangssatzes »München leuchtete« für das Stadt-Image vgl. Albert von Schirmding, Erkundung eines Jahrhundertthemas, in: Südd. Ztg. 24./25.10.1987; Karl Ude, In der Secondhand-Kunststadt zu Weltruhm gelangt, in: Südd. Ztg. 20.10.1987 (zur Thomas Mann-Ausstellung).
- 60 Thomas Mann, Die Erzählungen, Sonderausgabe, Frankfurt a.M. 1986, S. 228, 230, 235; die »Gewalt« ist gegen Hieronymus (S. 234!)
- 61 Münchens Bilderstürme der Moderne, in: Kritische Berichte 14, 1986, Heft 4, S. 70.
- 62 Kat. S. 22.
- 63 Vgl. Martin Flinker, Thomas Mann's politische Betrachtungen im Lichte der heutigen Zeit, s' Gravenhage 1959, S. 151, 155. Ein völkisches Ressentiment behauptete Schuster in: Kat. S. 22 und in einer Diskussion am 9.12.1987 in der TU München (vgl. Anm. 2 und 44). Zu Mann selbst jetzt Eckhardt Hefrich, Thomas Manns Verhältnis zum Deutschtum und zum Judentum, Vortrag auf dem 2. Internationalen Thomas-Mann-Kolloquium Lübeck 1988.
- 64 Vgl. Rainer Diederich und Richard Grübling, Die Darstellung des Feindes, in: Ausst.-Kat. Kunst im 3. Reich, Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt a.M. 1974, S. 200-217. Schuster (zu Gulbranssons Karikatur von 1930) sieht nur »geistiges Durcheinander« (in: Südd. Ztg. 28./29.11.1987).
- 65 Vgl. Anm. 14.
- 66 Der Mangel an solchen Konkretisierungen entwertet den Hinweis auf die »einzigartige Bedeutung der modernen Kunst als eines bleibenden und fortdauernden Skandals für die Nationalsozialisten« (Schuster in: Erg. S. 8).
- 67 Jost Hermand, Gewollte Primitivität. Schwarze in expressionistischer Kunst und Literatur, in: Kritische Berichte 15, Heft 2, S. 4-19.
- 68 Bussmann 1985 (wie Anm. 8), Abb. 1; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1987/88 (wie Anm. 53), Abb. S. 100; Ausst.-Kat. Düsseldorf Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1987/88, S. 26; vgl. Erg. S. 100.
- 69 Zum folgenden siehe Völkischer Beobachter, Ausgabe A, 20.7.1937, S. 1-3, 8 und Beiblatt; 22.7.1937, S. 1-3; 24.7.1937; 20.8.1937, S. 1; 26.2.1938, S. 3; 27.2.1938, S. 1 und 5; Leipziger Illustrierte Zeitung 15.7.1937; 12.8.1937 ab Titelbild.
- 70 Hans-Ernst Mittag, Art and Oppression in Fascist Germany, Vortrag an der Royal Academy of Arts, London 14.12.1985 (im Druck).
- 71 Völkischer Beobachter 20.7.1937, Beiblatt; Berliner Illustrierte Zeitung 12.8.1937.
- 72 Hans-Ernst Mittag, Kunst und Unterdrückung im NS-System, Vortrag am Wissenschaftskolleg zu Berlin, 14.5.1987, u.a. (Masch.-Ms.).
- 73 Ausst.-Kat. Berlin 1987 (wie Anm. 27), S. 51-63 (ohne Interpretation).
- 74 Raul Hilberg, Die Vernichtung der europäischen Juden, Berlin 1961/82, S. 241-243.
- 75 Kat. S. 51; ebenso von Lüttichau S. 118 Note 93. Richtiger Rave 1949, S. 67: »... ein zweites Unternehmen ähnlicher Art, »Der ewige Jude...«. Ignoriert wurden auch Diederich und Grübling 1974 (wie Anm. 64), S. 206-208.
- 76 »Dokumente« versprach die Ausstellung von 1937 selbst (Völkischer Beobachter, Beiblatt 20.7.1937).
- 77 Thomas Zacharias, (Art)reine Kunst. Die Münchner Akademie um 1937, München 1987, S. 5-6.
- 78 Inkonsequent und uneingelöst spricht Schuster in: Kat. S. 11 von einem »Anlaß, ... ins Grundsätzliche auszugreifen«.
- 79 Literaturübersicht bei Hans-Ulrich Wehler, Entscheidung der deutschen Vergangenheit? = Beck'sche Reihe, 360, München 1988, S. 212-213.
- 80 In: Kat. S. 62-63.
- 81 Schuster in: Kat. S. 33. »München hätte sich diesem Kunstfanatismus kaum entziehen können« (Schuster in: Südd. Ztg. 28./29.11.1987).
- 82 Struwe 1973 (wie Anm. 12), bes. S. 121, 133-140. Schusters unzureichender Vorbehalt in: Kat. S. 11 und Erg. S. 8 blieb ohne jede Konsequenz trotz der Nachweise in Kat. S. 36 Anm. 56 und bei Schuster 1986, S. 75-76 Note 41. Struwe weist darauf hin, daß das Regime auf den *Ausdruck* »Bildersturm« (weitgehend) verzichtete (S. 121).
- 83 Das gilt auch für die antikommunistische Komponente, zumal die Aktion »Entartete Kunst« *insofern* bis heute wenig Anstoß erregt hat.
- 84 »The Believers«, USA 1987, Regie: John Schlesinger.
- 85 Zu einem aktuellen Fall, der größere Aufmerksamkeit fand: Kritik an Weihbischof Krenz wegen Äußerung über antisemitischen Kult. Legende über Ritualmord an »Anderl von Rinn«, in: Der Tagesspiegel 6.9.1987.
- 86 Frankfurt a.M./New York 1987, besprochen von Christoph Bayer in: Südd. Ztg. 1.12.1987.
- 87 Die Zeit 5.2.1988, S. 1; Frankfurter Allgemeine 30.1.1988, S. 2; 4.2.1988, S. 3.
- 88 Echo auf Waldheims Ansprache geteilt, in: Südd. Ztg. 18.2.1988.
- 89 Schuster in: Erg. S. 9.
- 90 Diese Interessenbasis übersieht Ute Holzkamp-Osterkamp, Opposition oder Widerstand. Deutungen und Umdeutungen des Widerstandsbegriffs, in: Forum Wissenschaft 1987, Heft 4, S. 37; ähnlich z.B. Rainer Zitelmann in: Der Tagesspiegel 24.4.1988, S. VII.
- 91 Z.B. Robert Scholz, Architektur und Bildende Kunst 1933-1945, Preuß. Oldendorf 1977, bes. S. 11-14.
- 92 Biologistisch bezeichnet Lothar Baier die Täter als »eine fast ausgestorbene Spezies« (Selig sind die Schuldigen, in: Die Zeit 18.9.1987).
- 93 Ein neues Beispiel wurde dem Besucherbuch anvertraut, vgl. Heinrich Breyer, Ein Blick ins Besucherbuch..., in: Südd. Ztg. 11.2.1988 (»Tochter verteidigt den Vater«).
- 94 Haug 1967/87 (wie Anm. 1), Kapitel 4; Ingo Müller, Furchtbare Juristen, München 1987, bes. S. 221-233.

- 95 Z.B. Hofer (Freya Mülhaupt, »... und was lebt, flieht die Norm«, in: Ausst.-Kat. Grauzonen, Berlin 1983, S. 220, vgl. S. 218).
- 96 Sie zeigte sich z.B. 1983, als Referenten für eine Vortragsreihe der HdK Berlin »Kunst Hochschule Faschismus« gesucht wurden.
- 97 Christa Wolf, Erinnerung, die Scham weckt. Rede zur Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises der Stadt München, in: Südd. Ztg. 24.11.1987.
- 98 Südd. Ztg. 20./21.2.1988, »Die letzte Seite«.
- 99 Schuster in: Kat. S. 13.
- 100 Helmut Kohl, Vorwort zu Werner Haftmann, Verfernte Kunst, Köln 1986.
- 101 In: Kat. S. 32-33.
- 102 In: Kat. S. 37.
- 103 Schuster in: Kat. S. 8.
- 104 Z.B. Kirchner, zit. bei Brenner 1972 (wie Anm. 9), S. 124; Hofer, zit. bei Erhard Frommhold, Zwischen Widerstand und Anpassung, in: Ausst.-Kat. gleichen Titels, Berlin 1978, S. 11.
- 105 Dazu Hans-Ernst Mittag, La »Sachlichkeit« du fascisme bzw. Faschistische Sachlichkeit, in: Realismus 1914-1939, Ausst.-Kat. Paris/München/Berlin 1981, München 1981, S. 362-372.
- 106 S. schon Anm. 30, 39, 66. Die Einleitung beruft sich S. 9, vermeintlich entlastend, auf die Kunstimmanenz anderer Gedenkveranstaltungen. Die Trennlinie zwischen Kunst und Politik wird mit der Floskel »nationalsozialistische Funktionalisierung für ganz andere Kampfziele« hochgehalten (S. 8).
- 107 Zu ihm wäre gerade bei Thomas Mann Passendes zu finden gewesen. Vgl. Rainer Hoffmann in: Neue Zürcher Ztg. 2./3.11.1986.
- 108 Dies streift Erg. S. 127. Vgl. z.B. Ausst.-Kat. Spuren der Ästhetik des Widerstandes. Berliner Kunststudenten im Widerstand 1933-1945, Berlin 1984/85.
- 109 Zusammengefaßt bei Ute Holzkamp-Osterkamp 1987 (wie Anm. 90), bes. S. 39.
- 110 »Hach«, Querelen verzögern Ausstellung zum Widerstand, in: Der Tagesspiegel 9.12.1987; vgl. »Eine Fülle erschreckender Mängel«, in: Der Spiegel Nr 52/1987, S. 51-53.
- 111 Ganz wie bei Haftmann, auf dessen neueste Äußerung Bussmann, Hakenkreuze im deutschen Wald, in: Kat. Berlin 1987 (wie Anm. 27), S. 323 hinweist (vgl. auch oben Anm. 100).
- 112 Vgl. neuerdings Heinrich August Winkler, Auf ewig in Hitlers Schatten? In: »Historikerstreit«, München und Zürich 1987, S. 257.
- 113 Tafel in Saal 18.