

# Die deutsche Kunspolitik in den besetzten Niederlanden und die Städtische Galerie Stuttgart 1942

Kai Artinger 

**Abstract:** This year, Städtische Galerie Stuttgart, today Kunstmuseum Stuttgart, celebrates its centennial anniversary. In its collection there are still art works with an unknown history, which therefore will be investigated in more detail as part of the museum history. A particular example for this is the *Still Life* by the Dutch painter Digna Roovers-Verploegh (1885-1965), which was acquired during the time of National Socialism and the history of which had been unknown until recently. On the one hand, the painting is *only* one of many still lifes which were collected in the course of the museum's history. This also includes the time of National Socialism. On the other hand, the painting constitutes a testimony and remnant of the art, cultural and exhibition policy conducted by the "Reichskommissar" for the German-occupied Netherlands, which to this day is little known in Germany. The painting had been sent to Stuttgart in the context of Nazi art propaganda. In October 1942, it was employed by the Nazis together with other exhibits of the special exhibition *Niederländische Kunst der Gegenwart* (Dutch Contemporary Art) at the Stuttgart museum "Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland" (Memorial of German Achievement Abroad) to represent a Dutch art which allegedly was unaffected by modern or other tendencies dissenting from Nazi art doctrine and seemingly rooting in an unbroken Dutch tradition. The article retraces a specific aspect of the cultural relations between the German-occupied Netherlands and Nazi Germany. Using the examples of the exhibition *Niederländische Kunst der Gegenwart* and the painting *Still Life* by Roovers-Verploegh, it tries to answer the question why Stuttgart was chosen to become the venue of a 'Dutch' exhibition organized by the "Reichskommissar" for the German-occupied Netherlands.

**Keywords:** art policy; Reichskommissar for the German-occupied Netherlands; Digna Roovers-Verploegh; Städtische Galerie Stuttgart; Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland

## Ein ungewöhnlicher Ankauf

Im Jahr 1942 kaufte die Stadt Stuttgart für ihre Städtische Galerie vier Gemälde, die von vier zeitgenössischen Künstler:innen aus den Niederlanden geschaffen worden waren. Im alten Gemäldeinventar ist über die Herkunft der Gemälde zu lesen, dass sie aus einer „niederländischen Kunstausstellung“ kommen,<sup>1</sup> die im Oktober 1942 stattfand.

Diese Erwerbung ist verwunderlich, weil Stuttgart auf den ersten Blick wegen seiner geografischen Lage im Südwesten Deutschlands keine engeren

Verbindungen zu den Niederlanden gehabt zu haben scheint, sieht man von wirtschaftlichen Kontakten ab.<sup>2</sup> Auch besaß die noch junge, 1925 eröffnete Städtische Galerie – heute das Kunstmuseum

<sup>2</sup> Zum Beispiel bezog der regionale Tabakhandel und die Tabakindustrie, etwa die Zigarrenproduktion, unter anderem Tabak aus den niederländischen Kolonien und unterhielt daher Geschäftsbeziehungen zu Städten wie Amsterdam. Der Stuttgarter Tabakgroßhändler Max Rosenfeld (1867-1943) hatte einen zweiten Geschäftssitz in Amsterdam und reiste regelmäßig dorthin. Zur Biografie des jüdischen Kaufmanns und Kunstsammlers Max Rosenfeld, der 1939 nach Amsterdam floh und 1943 im Hospital des niederländischen Konzentrations- und Durchgangslagers Westerbork starb, siehe: Kai Artinger: Der Restitutionsfall Max Rosenfeld, in: Ders. / Ulrike Groos (Hg.): Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafiksammlung des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus, Weimar 2024, 269-284.

1 Altes Gemäldeinventar des Kunstmuseums Stuttgart.



Abb. 1: Digna Roovers-Verploegh (1885-1965), *Stillleben*, o. J., Öl/Lw., 66 × 89 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

Stuttgart – keinen Schwerpunkt für niederländische Kunst. Bisher sind auch keine Quellen oder Dokumente bekannt, die auf eine engere kulturelle Beziehung oder einen kulturellen Austausch zwischen Württemberg und den Niederlanden für den Zeitraum nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Zweiten Weltkrieg hindeuten würden. Im Standardwerk über Stuttgarts Geschichte zur Zeit des Nationalsozialismus von Roland Müller kommt dieses Thema nicht vor.<sup>3</sup> Daher ist der Ankauf der vier Gemälde von drei Malern und einer Malerin aus den Niederlanden umso erstaunlicher, denn es stellt sich die Frage, warum 1942, mitten im Krieg, eine Ausstellung niederländischer Kunst der Gegenwart durchgeführt wurde und wer für sie verantwortlich zeichnete. Welche Geschichte verbirgt sich hinter diesem Ankauf, von dem heute im Kunstmuseum Stuttgart nur noch eines der Gemälde erhalten ist?

3 Roland Müller: Stuttgart zur Zeit des Nationalsozialismus, Stuttgart 1989.

Der Aufsatz untersucht einen Aspekt der kulturellen Beziehungen zwischen den besetzten Niederlanden und NS-Deutschland, der bis heute weitgehend unbekannt geblieben ist.<sup>4</sup> Zugleich soll hier der Versuch unternommen werden, am Beispiel der Geschichte der Ausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* und des *Stilllebens* von Digna Roovers-Verploegh die Frage zu beantworten,

4 Mir sind jedenfalls weder diesbezügliche Untersuchungen noch Literatur aus Deutschland zum Thema bekannt. Ob es Arbeiten der niederländischen Kunstgeschichte zum Gegenstand gibt, entzieht sich meiner Kenntnis. Eine Ausnahme von deutscher Seite bildet die Habilitationsschrift von Johannes Koll: Arthur Seyß-Inquart und die deutsche Besatzungspolitik in den Niederlanden (1940-1945), Wien u.a. 2015, in der er im Kapitel „Nationalsozialistische Kultur- und Wissenschaftspolitik“ (487-490) den Aspekt Kunspolitik und Ausstellungen streift, vgl. ebd., 493. Ute Haug nennt die Ausstellung in ihrer Dissertation von 2002 und schreibt, dass sie im Kölnischen Kunstverein 1941 zu sehen war. Vgl. Ute Haug: Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des „Dritten Reichs“, phil. Diss. an der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen 2002, 109 und 369, 631, 1148.



Abb. 2: Eduard („Ed“) Gerdes (1887-1945), *Der Chef-Koch*, o. J., Öl/Lw., Maße unbekannt, Kriegsverlust.

warum gerade Stuttgart Station einer niederländischen Kunstwanderausstellung wurde, die der Reichskommissar für die besetzten Niederlande im fernen Den Haag organisierte.

### Die vier niederländischen Gemälde

Die Ausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* wurde vom 10. Oktober bis zum 1. November 1942 im „Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland“ – vormals Wilhelmspalais, heute StadtPalais/Stadtmuseum – in Stuttgart gezeigt.<sup>5</sup> Von den vier erworbenen Ölgemälden überstand nur eines, das *Stillleben* der Malerin Digna Roovers-Verploegh, den Krieg. Der Ausstellungskatalog gibt Auskunft über das Aussehen von zwei der anderen drei Gemälde, sind diese doch darin abgebildet. Das vierte Gemälde – Abraham van der Zee (1882-1958), *Stillleben mit chinesischem Topf*, o. J., Öl/Lw., 86 × 122 cm – ist ebenfalls ein Kriegsverlust, von ihm gibt es leider auch kein Foto.

Etwa 110 Künstler und Künstlerinnen aus den verschiedenen niederländischen Provinzen nahmen teil und rund 180 Bilder wurden gezeigt. Darunter war auch der international bekannte



Abb. 3: Jan Rijlaarsdam (1911-2007), *Fabrikstadtviertel*, o. J., Öl/Lw., 61 × 79 cm, Kriegsverlust.



Abb. 4: Henri Berssenbrugge, *Digna Roovers-Verploegh (Studie)*, zw. 1913-1920, Papier/Karton, Gummidruck, 11,3 × 15,5 cm.

„magische“ Realist Albert Carel Willink (1900-1983) mit seinem Gemälde *Simeon der Säulenheilige* (1939), das sich heute in der Sammlung des Kunstmuseums Den Haag befindet. Die Stadt Stuttgart kaufte jeweils ein Werk der Künstlerin Digna Roovers-Verploegh und der Künstler Eduard Gerdes, Jan Rijlaarsdam und Abraham van der Zee.

Digna Roovers-Verploegh wurde 1885 in Deventer geboren und war Kunstmalerin. 1918 heiratete sie in 's-Gravenhage den Künstlerkollegen Cornelis Marie, kurz Cees Roovers (1899- 1967). Über sie ist in Deutschland nichts und auch in den Niederlanden wenig bekannt. Recherchen über Roovers-Verploegh in einigen niederländischen Museen und

5 In der Monografie zum Wilhelmspalais in Stuttgart, in welches das „Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland“ 1936 einzog, findet sich zu dieser Ausstellung nichts. Vgl. Markus Enzenauer: Ehrenmal und Volksmuseum. Die NS-Zeit: „Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland“ und „Volksmuseum der Auslandsdeutschen“ 1934-1944, in: Edith Neumann (Hg.): Das Wilhelmspalais. Von der königlichen Residenz zum Museum für Stuttgart, Stuttgart 2020, 128-153.

Archiven erbrachten keine Ergebnisse.<sup>6</sup> Allerdings wurde der Autor einige Monate *nach* Fertigstellung seines Aufsatzes auf die Blog-Beiträge der niederländischen Kunsthistorikerin Hanneke van Asperen aufmerksam, die sich mit der Biografie der Künstlerin beschäftigen, jedoch nicht die Ausstellung näher beleuchten.<sup>7</sup> Digna Roovers-Verploegh verkaufte ihr Bild für 1.100 RM.

Der 1887 in Amsterdam geborene Eduard („Ed“) Gerdes war Maler, Kunstlehrer und Kunsthistoriker.<sup>8</sup> Noch heute ist er in den Niederlanden bekannt für seine Kopien alter Meister, für Stillleben und Landschaftsbilder. Als Maler war er erfolgreich und in den 1920er Jahren Mitglied zahlreicher Kunstjurys. 1933 trat er in die National Socialistische Bewegung (NSB) ein, die Nationalsozialistische Partei in den Niederlanden. In der Zeit der deutschen Besatzung von 1940 bis 1945 war er Berater in Kunstfragen für Anton Mussert (1894–1946), dem Mitbegründer und Führer der NSB. Gerdes bekleidete den Posten des stellvertretenden Generalsekretärs im Departement für Volksaufklärung und Künste und war Leiter der Abteilung für Architektur, bildende Kunst und Kunsthandwerk

6 Weder in der Sammlung noch in der Bibliothek oder im Archiv des Kunstmuseums Den Haag gibt es Hinweise auf die Künstlerin. Vgl. Auskunft der Konservatorin Vera Merks (Kunstmuseum Den Haag) an den Autor in einer E-Mail vom 16.10.2024. Im Dutch Institute for Art History, ebenfalls in Den Haag, fanden sich einige Informationen über ihren Ehemann, den Künstler Cees Roovers. Eine Anfrage vom 28.10.2024 ergab, dass dieses Archiv zwar keine Quellen über Roovers-Verploeghs künstlerisches Leben bewahrt, jedoch zumindest einige persönliche Dokumente und Fotografien. An künstlerischen Arbeiten konnten nur zwei Werke identifiziert werden: Eines hat einen Bezug zu Skulpturen, das andere ist eine Zeichnung. Zu Digna Roovers-Verploegh gibt es bisher keine Literatur. Sie wird mit einem einzelnen Werk in einer Gruppenausstellung in Paris genannt, die sie organisierte. Im Stadtarchiv Den Haag (Haags Gemeentearchief) finden sich zu Roovers-Verploegh nur drei Hinweise: ein Eintrag im Personenstandsregister, ihre Heirats- und ihre Sterbeurkunde. Vgl. Auskunft des Archivars Michael Mellema an den Autor in einer E-Mail vom 23.9.2024. Eine schriftliche Anfrage bei einem Enkel von Cees Roovers und Digna Roovers-Verploegh, Herrn Cees Keuzenkamp, vom 16.10.2024 blieb zunächst unbeantwortet. Im Januar 2025 gelang es dem Autor jedoch, mit Keuzenkamp erst telefonisch und dann auch schriftlich in Kontakt zu treten. In einer E-Mail vom 2.2.2025 antworteten er und seine Geschwister auf Fragen des Autors. Auch sendete Keuzenkamp Fotos von weiteren Bildern Roovers-Verploeghs.

7 Hanneke van Asperen: *Fijn en fors*, 2025, URL: <https://hannekevanasperen.nl/fijn-en-fors/>, <23.04.2025>; Dies.: *Kunstenaars in crisistijd*, 2025, URL: <https://hannekevanasperen.nl/kunstenaars-in-crisistijd/>, <30.04.2025>.

8 Zu Ed Gerdes: Claartje Wesselink: *Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en Herinnering*, phil. Diss. Universität Amsterdam 2014; des Weiteren der englische Artikel in der Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ed\\_Gerdes](https://en.wikipedia.org/wiki/Ed_Gerdes), <06.10.2025>.



Abb. 5: Eduard Gerdes an seinem Schreibtisch.

in der niederländischen Kulturkammer. Er starb kurz nach dem Krieg an einer Blutvergiftung. Sein Gemälde verkaufte er für 1.200 RM.

Jan Rijlaarsdam, Jahrgang 1911, hatte die Akademie der Künste in Amsterdam besucht und viele Jahre in Hilversum gelebt. Zu Beginn der 1930er Jahre verbrachte er viel Zeit in Antwerpen und Brügge. Sein künstlerischer Stil war sowohl vom Impressionismus als auch vom Expressionismus beeinflusst, später wandte er sich der ungegenständlichen Kunst zu. Sein Bild kostete 1.000 RM. Der 1882 geborene Abraham van der Zee studierte an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Den Haag. 1942 ließ er sich in dem Dorf Zoutelande an der seeländischen Küste nieder. Er war bekannt für farbige Ölbilder in einem postimpressionistischen Stil. Van der Zees Sujets waren Landschaften, Figurenbilder und Stillleben. Sein Gemälde war mit 2.000 RM das teuerste unter den vier Erwerbungen.

## Niederländische Kunst und niederländische Ausstellungen in NS-Deutschland während des Zweiten Weltkriegs

Gab es Ausstellungen niederländischer Gegenwartskunst in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs? Für Gesamtdeutschland kann die Frage hier nicht beantwortet werden, es gibt keine Forschungserkenntnisse zu diesem Thema, nur einzelne verstreute Hinweise. So zeigt ein Foto Reichskommissar Arthur Seyß-Inquart (1892–1946) in der Frühjahrsausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, die von April bis Juni 1942 stattfand. Ebenfalls in der rheinischen Metropole fand vom 13. Dezember 1942 bis zum 15. Februar 1943 die Schau

*Niederländische Kunst der Gegenwart* statt, und zwar zusammen mit einer Sonderausstellung des niederländischen Seemalers Anthonie Pieter Schot tel (1890-1958) und einer Ausstellung niederländischer Grafik der Gegenwart. Diese Ausstellung wurde gemeinsam von der Stadt Hagen in Westfalen und der Abteilung Kultur beim Reichskommissar für die Niederlande, dem niederländischen Departement für Volksaufklärung und Künste, dem Gau Westfalen-Süd der NSDAP, und der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft durchgeführt.

Für Württemberg und Baden ist festzuhalten, dass die Schau *Niederländische Kunst der Gegenwart* wohl die erste in dieser Region überhaupt war, die zeitgenössische niederländische Malerei dem kunstinteressierten Publikum darbrachte. Dem vorangegangen war 1941 eine Ausstellung, die ebenfalls den Titel *Niederländische Kunst der Gegenwart* trug und in den Städten Köln, Hagen, Osnabrück und Oldenburg Station gemacht hatte. Wegen ihres Erfolgs wurde sie ein Jahr später wiederholt und in weiteren deutschen Städten gezeigt. Im Ausstellungskatalog von 1942 heißt es dazu:

*„Der Kultauraustausch zwischen den Niederlanden und dem Reich hat im Jahre 1941 auf dem Gebiet der bildenden Kunst einen starken Aufschwung genommen durch die Veranstaltung einer ersten Ausstellung ‚Niederländische Kunst der Gegenwart‘ in den Städten Köln, Hagen, Osnabrück und Oldenburg. Die zweite Ausstellung ‚Niederländische Kunst der Gegenwart‘ wird nun in Süddeutschland gezeigt [...]. Von Karlsruhe aus soll [sie] in weitere deutsche Städte gehen.“<sup>9</sup>*

Es werden aber auch Städte in Norddeutschland genannt: Bremen, Hannover, Lübeck und Rostock. Im März 1943 wurde die Ausstellung auch in Gelsenkirchen gezeigt.<sup>10</sup>

Die Initiative für diesen Kultauraustausch ging von der Abteilung Kultur beim Reichskommissariat und dem Departement für Volksaufklärung und Künste aus. Die Abteilung Kultur war nicht



Abb. 6: Reichskommissar Arthur Seyß-Inquart besucht die Frühjahrsausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf Anfang April 1942.

direkt dem Reichskommissar unterstellt, sondern dem Generalkommissariat zur besonderen Verwendung, das wiederum dem Reichskommissar unterstellt war. Unter anderem mithilfe dieser Ausstellungen wollten die Nationalsozialisten nicht nur kulturellen Einfluss in den Niederlanden ausüben, sondern in Deutschland auch ein Bild der harmonischen Kooperation beider Länder vermitteln, die nach Auffassung der Machthaber eine lange gemeinsame kulturelle Tradition hätten und „wesensmäßig“ eng verbunden wären. Es ging hier auch um „rassepolitische“ Aspekte, die in der Behauptung begründet lagen, dass die Niederländer ein „germanisches Brudervolk“ seien. Eine ähnliche Attitüde legten die Nationalsozialisten gegenüber den besetzten skandinavischen Ländern Dänemark und Norwegen an den Tag. Nicht zufällig wurden bereits 1941 niederländische Einheiten der Waffen-SS aufgestellt, die an der Ostfront zum Kampfeinsatz kamen.

### Seyß-Inquarts Kunstopolitik in den besetzten Niederlanden

Der Schirmherr der Ausstellung, der österreichische Nationalsozialist, Jurist und Politiker Arthur Seyß-Inquart, hatte eine persönliche Affinität zur Kunst und war auch selbst Kunstsammler. Als „Reichskommissar“ war er in den NS-Kunstraub in den Niederlanden involviert. Als Seyß-Inquart nach dem „Anschluss“ 1938 Reichsstatthalter in Österreich wurde, ernannte er seinen alten Bekannten, den österreichischen Nationalsozialisten und SS-Mann Kajetan Mühlmann (1898-1958), zum Staatssekretär, der erst im Bundeskanzleramt und

<sup>9</sup> Ausst.-Kat. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, Orangerie Gebäude, 18.7.1942-2.8.1942): *Niederländische Kunst der Gegenwart*, [Karlsruhe 1942], [o. S.]. Der „Katalog“ umfasst nur ca. ein Dutzend Seiten mit Abbildungen.

<sup>10</sup> In der vom Reichskommissariat herausgegebenen *Deutschen Zeitung in den Niederlanden* vom 13.3.1943 wird über die Ausstellung berichtet.

dann im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten arbeitete. Mühlmann zeichnete verantwortlich für die Richtlinien zur Konfiskation von Kunstwerken und Sammlungen von Jüdinnen und Juden und spielte eine wichtige Rolle im NS-Kunstraub in Österreich. Nachdem Seyß-Inquart 1940 zum Reichskommissar für die besetzten Niederlande ernannt worden war, folgte ihm Mühlmann in die Niederlande und wurde auch hier einer der wichtigsten Akteure des NS-Kunstraubs in den von Deutschland besetzten Ländern.

Die Kulturpolitik gehörte nicht zu den prioritären Aufgaben Seyß-Inquarts Amtsführung, denn anderen Themen wie der Judenverfolgung oder der Rekrutierung von Arbeitskräften für die deutsche Rüstungsproduktion kam ein höherer Stellenwert zu. Doch aus propagandistischen Gründen spielten Kunst und Kultur wie auch die Wissenschaft durchaus eine Rolle. Allerdings war der „Reichskommissar“ auf diesem Gebiet der Besatzungspolitik nicht alleiniger Akteur, das Generalkommissariat für Verwaltung und Justiz, das Generalkommissariat zur besonderen Verwendung sowie Joseph Goebbels’ Propagandaministerium und das Auswärtige Amt verfolgten gleichfalls kulturpolitische Interessen in dem besetzten Land.

Der Historiker Johannes Koll untersuchte eingehend die deutsche Besatzungspolitik in den Niederlanden unter Seyß-Inquart und stellte fest, dass Kultur und Wissenschaft für den Reichskommissar ein wichtiges Instrument zur ideologischen Infektion und „rassischen“ Ausrichtung der niederländischen Gesellschaft waren. Es ist kein Zufall, dass an eben jenem Ort, an dem die Wanderausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* 1942 begann, in den Räumen der Kunstgesellschaft Pulchri Studio in Den Haag, Seyß-Inquart bereits im September 1940 erklärt hatte, die Kultur eines Volkes [sei] „zutiefst in einer geschlossenen Weltanschauung begründet, die ihre Stärke wieder aus dem Wissen um das Volkstum schöpft und das Aufgehen in die Volksgemeinschaft fordert“.<sup>11</sup>

Für den überzeugten Nationalsozialisten Seyß-Inquart stand Kunst in enger Beziehung zu ‚Blut und Boden‘, sie sei wesentlich geprägt von ‚Rasse‘ und ‚Raum‘. Er sah es daher als wichtige Aufgabe

<sup>11</sup> Arthur Seyß-Inquart: Rede in den Räumen der Kunstgesellschaft Pulchri Studio, Den Haag, September 1940, zitiert nach Koll 2015 (wie Anm. 4), 488.

an, ‚artfremde‘ Einflüsse zu unterbinden und Kultur und Kunst ‚rein‘ zu halten. „Wo dieser Zusammenhang verloren geht oder überlagert wird von Einflüssen artfremder, also rassisch fremder Lebensgesetzlichkeiten“, so Seyß-Inquart, „dort wird die echte, nämlich ihren Ursprüngen noch verbundene Kultur krank und das gesamte völkische Leben zersetzt.“<sup>12</sup> Nationalsozialistische Kulturpolitik verfolge deshalb das Ziel, „das kulturelle Leben von allem zu reinigen, was offensichtlich Krankheit und Keim oder schon Auswuchs der Zersetzung und Zerstörung des nationalen Kulturbodens ist“.<sup>13</sup> Für Seyß-Inquart standen vor allem die Juden als ‚Fremdkörper‘ im ‚nationalen Kulturbörper‘ im Fokus dieses ‚Reinigungsprozesses‘. Doch er hatte auch jene Deutschen und Niederländer im Blick, denen er eine „rassenfeindliche Geistes- und Lebenshaltung“ attestierte und die er für unfähig hielt, „wirklich deutsche oder niederländische Kunst zu schaffen“.<sup>14</sup> Diese Politik, die Künste in den Dienst des Nationalsozialismus zu stellen, stand unter dem Dogma, nur ‚gesunde Kunst‘ könne ‚germanische Kunst‘ sein. Mit anderen Worten: Nur die ‚arische Rasse‘, zu der auch die ‚arisch-stämmigen‘ Niederländer wie etwa die ‚Friesen‘ gezählt wurden, seien zu höchsten Kulturleistungen fähig. Immerhin hatten die Niederlande Künstler wie Vermeer und Rembrandt hervorgebracht. Nach Kolls Ansicht verfolgte Seyß-Inquarts Kulturpolitik „zwei miteinander korrespondierende Strategien“:

*„Politischer, beruflicher und sozialer Förderung erfreuten sich jene Künstler und Wissenschaftler, die sich dem Regime nicht in den Weg stellten oder es sogar aktiv unterstützten. Politischer und sozialer Exklusion waren demgegenüber jene ausgesetzt, die mit der nationalsozialistischen Kultur- und Wissenschaftspolitik nicht konform gingen. Ihnen wurde jede Möglichkeit genommen, sich in einem legalen Rahmen zu organisieren und zu artikulieren.“<sup>15</sup>*

<sup>12</sup> Arthur Seyß-Inquart: Über die kulturelle Aufgabe des Staates, Rede, 4, zitiert nach Koll 2015 (wie Anm. 4), 489.

<sup>13</sup> Arthur Seyß-Inquart: Über die kulturelle Aufgabe des Staates, 4, zitiert nach Koll 2015 (wie Anm. 4), 489.

<sup>14</sup> Arthur Seyß-Inquart: Über die kulturelle Aufgabe des Staates, 9 f., zitiert nach Koll 2015 (wie Anm. 4), 489.

<sup>15</sup> Koll 2015 (wie Anm. 4), 489.



Abb. 7: Plakat *Pulchri Studio, Tentoontelling, Nederlandsche Kunst van Heden*, Den Haag, 25. April bis 10. Mai 1942.

Konsequenterweise schuf Seyß-Inquart nach dem deutschen Vorbild der Reichskultkammer am 1. August 1942 mit der Niederländischen Kultkammer (Nederlandsche Kultkamer) eine nationale Institution der bildenden Künste, die nur systemkonforme und regimetreue Künstlerinnen und Künstler aufnahm.<sup>16</sup> Dieser willkürliche Akt schloss alle Kulturschaffenden aus, die aufgrund rassistischer, systempolitischer oder anderer Vorbehalte für ungeeignet befunden wurden und damit effektiv ein Berufs- und Ausstellungsverbot erhielten. Wahrscheinlich hatten weder Digna Roovers-Verploegh noch ihr Ehemann Cees Roovers eine Wahl. Sie konnten es sich offenbar nicht leisten, kein Mitglied der Kultkammer zu sein, da sie sonst ihren Lebensunterhalt nicht hätten bestreiten können. Sie hatten offenbar keine anderen Verdienstmöglichkeiten als den Verkauf ihrer Kunstwerke und waren deshalb darauf angewiesen, künstlerisch tätig sein zu können. Künstlerinnen und Künstler, die die Mitgliedschaft in der Kultkammer von sich aus

16 Siehe hierzu Wesselink 2014 (wie Anm. 8).



Abb. 8: Plakat *Tentoontelling van Nederlandsche Beeldende Kunst* im Rijksmuseum Amsterdam 1941.

verweigerten, erhielten ebenfalls Berufsverbot. Ihr Sohn, der die Loyalitätserklärung verweigerte, die für Studenten obligatorisch war, wurde als „Geisel“ im Konzentrationslager Vught inhaftiert. Cees Roovers war verhaftet worden, als er einen jüdischen Friedhof malte.<sup>17</sup>

Angelehnt an die Aktion „Entartete Kunst“ von 1937 in Deutschland, wurde 1942 in den Niederlanden die Kampagne „Entartete Kunst und Kitsch“ durchgeführt. In ihr wurden alle modernen, „jüdischen“ und non-konformen Kunsttendenzen und Ausdrucksformen verurteilt. Die Kunst von als „jüdisch“ klassifizierten Künstlerinnen und Künstlern wurde verboten, ebenso fielen britische, US-amerikanische und französische Einflüsse unter das Verdict. Die 1943 in den Niederlanden durchgeführte Wanderausstellung *Wahnsinn und gesunde Kunst* sollte schließlich demonstrieren, welcher Malerei

17 Auskunft von Kees Keuzenkamp an den Autor in einer E-Mail vom 2.2.2025. Siehe zur Frage der finanziellen Situation des Künstlerpaars und der Verhaftung des Sohnes auch von Asperen 2025 (wie Anm. 7). Doch auch von Asperen ist in ihrer Darstellung nicht genauer.

und Bildhauerei die vom Regime geforderte „nördliche, kraftvolle Erdigkeit“<sup>18</sup> innewohne. Im Nederlandsche Kunsthuis in Amsterdam wurde eine Dauerausstellung mit ‚gesunder‘ niederländischer Kunst eingerichtet, die als Vorbild dienen sollte. Es konnten sich diejenigen der Unterstützung dieser Institution sicher sein, die mit dem Besetzungsregime kollaborierten.<sup>19</sup>

Indem Seyß-Inquart für das Ausstellungsprojekt *Niederländische Kunst der Gegenwart* die Schirmherrschaft übernahm, verlieh er ihm kraft seines Amtes kultur- und kunstpolitischen Rang und wertete es zugleich durch seine Stellung als wichtige nationalsozialistische Führungspersönlichkeit auf. Damit wurde die Ausstellung zu einer Prestigesache, die ihre Wirkung auf andere NS-Funktionäre insbesondere in Deutschland, die in das Ausstellungsprojekt involviert waren, nicht verfehlt haben dürfte. Das mag erklären, warum die Stuttgarter Nationalsozialisten gleich vier Gemälde aus dieser Schau ankaufen. Die Ausstellung trug zur Aufwertung Stuttgarts und seines „Ehrenmals der Deutschen Leistung im Ausland“ bei.

Am Anfang der Besatzung der Niederlande (1940-1944/45) hielten sich die Deutschen mit der Einflussnahme auf Kunst und Kultur noch zurück, weil man die Niederländer, die als „arisches Brudervolk“ begriffen wurden, nicht verschrecken wollte.<sup>20</sup> Es sollte der Eindruck vermieden werden, die Besatzungsmacht diktiere die Kulturpolitik. Diese Phase wurde jedoch Ende 1941 von der „Arisierung“ des kulturellen Lebens abgelöst und die Zwangsmitgliedschaft in der Kulturmutter wurde eingeführt. Kunst und Kultur waren nun auch in den Niederlanden weitgehend gleichgeschaltet. Kunst- und Kulturschaffende, die nicht als Mitglied zur Kulturmutter zugelassen worden waren oder den Nationalsozialismus ablehnten, mussten sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen und versuchen, ihren Lebensunterhalt mit privaten Aufträgen zu verdienen.

18 René Kok / Erik Somers: Reader's Digest: Nederland en de Tweede Wereldoorlog, Amsterdam 1995, Band 2, 127.

19 Kok / Somers 1995 (wie Anm. 18), Band 2, 127.

20 Vgl. Gerhard Hirschfeld: Fremdherrschaft und Kollaboration. Die Niederlande unter deutscher Besatzung, Stuttgart 1984; David Barnouw: Die Niederlande im Zweiten Weltkrieg. Eine Einführung, Münster 2010; Peter Romijn: Der lange Krieg der Niederlande: Besatzung, Gewalt und Neuorientierung in den vierziger Jahren, Göttingen 2017.



Abb. 9: Plakat für das Nederlandsche Kunsthuis, eröffnet in Amsterdam am 21. März 1942.

Die beiden von Seyß-Inquart organisierten Wanderausstellungen niederländischer Kunst der Gegenwart waren aus zwei Gründen reine Propagandaschauen. Zum einen zeigten sie nur Werke der zur Kulturmutter zugelassenen Künstlerinnen und Künstler und daher nur jenen Ausschnitt der niederländischen Kunstlandschaft, der der nationalsozialistischen Kunstanschauung entsprach. Zum anderen sollten sie auf dem Gebiet der Rassenideologie die „Wesensverwandtschaft“ beider Völker demonstrieren,<sup>21</sup> weshalb die Stuttgarter Tageszeitung *NS Kurier* anlässlich der Eröffnung der Ausstellung in Stuttgart schrieb:

21 Ro. [Ulrich Rothermet?]: „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet, in: *NS-Kurier* Stuttgart, 10.10.1942.

# „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet

Im Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland wurde eine Ausstellung „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet. Die Schau, die vom 10. Oktober bis einschließlich 1. November gezeigt wird, ist von der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Kunstverein der Stadtverwaltung Stuttgart und dem Reichspropagandaamt Württemberg-Hohenzollern veranstaltet worden. Als Leiter des Deutschen Ausland-Instituts begrüßte Dr. Rudolf im Namen des Oberbürgermeisters Dr. Strobl nach einer feierlichen musikalischen Einleitung des Württ. Streichquartetts die auswärtigen Gäste, unter ihnen H. C. von Maasdijk, Den Haag, Präsident der Niederländisch-Deutschen Kulturgemeinschaft, sowie Dr. Hans Friedr. Blunck, 2. Vorsitzender der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft und Altpresidenten der Reichsschrifttumskammer.

Ob dann ergriff in Vertretung des Gauleiters und Reichsstatthalters Württ. Oberbereichsleiter Dr. Klett das Wort. Er betonte u. a., daß es ihm eine besondere Freude sei, diese Ausstellung in Stuttgart begrüßen zu können, da ja die Bindungen zwischen dem Gau Württemberg und den Niederlanden naturgemäß nicht immer so stark sein könnten wie in manchen anderen Gauen. Es sei die Aufgabe dieser Ausstellung, der niederländischen Kunst der Gegenwart auf bei uns eine stärkere Würdigung zuteil werden lassen, denn die Kunst sei es, die am

leichtesten das Verständnis von Land zu Land wecke, was um so notwendiger sei, da wir am Anfang einer europäischen Neuordnung stehen. H. C. von Maasdijk bezeichnete es in seiner Ansprache als einen Beweis der großen Organisationskraft und des unbedingten Siegeswillens des deutschen Volkes, wenn mitten im Kriege eine solche Ausstellung gezeigt werden könne, einen Beweis für die Tatsache, daß der Führer aller Germanen, Adolf Hitler, den Kulturaustausch auch im Kriege weiter fördern und pflegen wolle, um Brücken zu schlagen für die sich anbahnende Solidarität der europäischen Völker.

Diese Schau werde zeigen, daß die Kunst der Niederlande auch heute auf einem hohen Niveau steht und das niederländische Volk seine bedeutende kulturelle Rolle in Europa auch weiterhin spielen wird. Anschließend sprach Dr. Hans Friedr. Blunck in eindringlichen Worten über die Wesensverwandtschaft des deutschen und niederländischen Volkes. Das Herz der beiden Völker, so führte er u. a. aus, habe trotz allem Geschehenen immer noch den gleichen Schlag, das zeige sich sowohl in der Schau des Dichters wie in der des Malers beider Länder. Das Schicksal fordere den Bund derer, die eines Blutes und eines Lebens sind. Die eindrucksvolle Eröffnungsfeier fand mit dem allegro moderato aus dem Streichquartett op. 21 in a-moll von Franz Schubert ihren Abschluß.

Ro.

Abb. 10: NS-Kurier Stuttgart, 10. Oktober 1942.

„Anschließend sprach Dr. Hans Blunck in eindringlichen Worten über die Wesensverwandtschaft des deutschen und niederländischen Volkes. Das Herz der beiden Völker, so führte er u. a. aus, habe trotz allem Geschehenen immer noch den gleichen Schlag [...]. Das Schicksal fordere den Bund derer, die eines Blutes und eines Lebens sind.“<sup>22</sup>

Die kulturellen Beziehungen zwischen beiden wären Ausdruck der „Schicksalsgemeinschaft der germanischen Völker“.<sup>23</sup>

Nach der erfolgreichen ersten Ausstellung niederländischer Kunst der Gegenwart – angeblich wurde mehr als ein Drittel der ausgestellten Werke verkauft<sup>24</sup> – gab es seitens der deutschen Künstler einen ersten Gegenbesuch in den Niederlanden mit der Ausstellung *Westfälisch-Niederrheinische Kunst*

in Amsterdam. Es folgte eine zweite deutsche Kunstausstellung mit dem Titel *Niederdeutsche Kunst aus dem Gau Weser-Ems* im Norden der Niederlande, in Groningen und Leeuwarden.

## Karlsruhe und Stuttgart

Der deutsche Musikwissenschaftler Joachim Bergfeld (1906-1988), Mitarbeiter des Reichspropagandaministeriums und Leiter der Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda des Generalkommissariats zur besonderen Verwendung, organisierte zusammen mit dem Departement für Volksaufklärung und Künste die beiden Ausstellungen *Niederländische Kunst der Gegenwart* 1941 und 1942. Den deutschen Auftakt der zweiten Schau sollte Freiburg machen, als weitere Stationen waren Karlsruhe und Baden-Baden vorgesehen. Erster und einziger Ausstellungsort in den Niederlanden war das bereits erwähnte Pulchri Studio in Den Haag. Maßgeblich beteiligt am Zustandekommen des Projekts war der Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Kunsthistoriker Kurt Martin (1899-1975). In einem Brief vom 25. Februar 1942 an Bergfeld, den Leiter der

22 Ro. [Ulrich Rothermet?]: „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet, in: NS-Kurier Stuttgart, 10.10.1942.

23 Ro. [Ulrich Rothermet?]: „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet, in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 10.10.1942.

24 Vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe (wie Anm. 9). Die Staatliche Kunsthalle erwarb keines der ausgestellten Werke. Weder im Inventar noch in der Datenbank lässt sich ein solcher Ankauf nachweisen. Vgl. Auskunft der Provenienzforscherin der Staatlichen Kunsthalle Tanja Baensch an den Autor in einer E-Mail vom 18.9.2024.

Kulturabteilung des Reichskommissars, berichtet er, dass ihn der Ministerialrat des Departements für Volksaufklärung und Künste, M. van Lokhorst, in Karlsruhe aufgesucht und die niederländische Ausstellung angeregt habe. Van Lokhorst war mit einer Karlsruherin verheiratet. Martin gab diese Anregung van Lokhorsts an seine vorgesetzte Behörde weiter, die sie zustimmend aufnahm.<sup>25</sup>

Bergfeld und seine Dienststelle kümmerten sich dann um die weitere Organisation. Auf niederländischer Seite war auch noch Eduard Gerdes beteiligt, und zwar in seiner Funktion als Leiter der Abteilung für Architektur, bildende Kunst und Kunsthandwerk in der niederländischen Kulturmutter. Gerdes schlug zu Beginn eine repräsentative Ausstellung vor, die sich aus Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz zusammensetzen sollte. Bergfeld sollte prüfen, ob dafür Werke aus Museen und Privatsammlungen ausgeliehen werden könnten. Martin favorisierte diesen Vorschlag, doch offenbar wurde dieser bald fallengelassen und stattdessen eine Verkaufsausstellung zeitgenössischer Kunst zusammengestellt. Trotz des veränderten Konzepts blieben Martin und die Stadt Karlsruhe interessiert und der Museumsdirektor kündigte van Lokhorst seinen baldigen Besuch in den Niederlanden an, um die Angelegenheit weiter zu verfolgen.

Die Ausstellung kam schließlich zustande und wurde in Anwesenheit von Reichskommissar Seyß-Inquart am 24. April 1942 in Den Haag eröffnet und bis zum 10. Mai 1942 gezeigt. Als Veranstalter traten die Niederländisch-Deutsche Kulturgemeinschaft, die Abteilung Kultur des Reichskommisariats und das Departement für Volksaufklärung und Kultur auf. Hinsichtlich der geplanten deutschen Ausstellungsorte gab es Veränderungen. Die Station Freiburg war aus unbekannten Gründen gestrichen worden, stattdessen wählte man Karlsruhe. Dort war die Schau im Orangerie Gebäude der Staatlichen Kunsthalle vom 18. Juli bis zum 2. August 1942 zu sehen. Die Kulturabteilung des Reichskommissars trug die Kosten für Katalog, Transport, Versicherung sowie die Reisekosten einiger Niederländer – einer war für den Aufbau

zuständig, die anderen nahmen an der Eröffnung teil, darunter van Lokhorst als Vertreter des Departements für Volksaufklärung und Künste. Auch der Journalist Klaas Voskuil (1895-1975) gehörte zur niederländischen Delegation,<sup>26</sup> er sollte in der holländischen Presse berichten und einen Vortrag über die Ausstellung im Rundfunk halten.

Im Juli 1942 muss auch Stuttgart als Station der Ausstellung ins Gespräch gekommen sein, denn am 31. Juli schrieb das Reichspropagandaamt Württemberg an Martin, dass Den Haag beabsichtigte, die Schau vom 16. bis zum 30. August 1942 in Stuttgart durchzuführen. Gründe für diesen weiteren Ausstellungsort könnten gewesen sein, dass es erstens eine Niederlassung der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft in der Stadt gab und zweitens Seyß-Inquart am 16. Juni 1938 die Goldene Plakette des Deutschen Auslands-Instituts in Stuttgart erhalten hatte.<sup>27</sup> Es bestanden somit zwischen Stuttgart und Seyß-Inquart institutionelle und personelle Verbindungen.

Auch Darmstadt war als Station vorgesehen, musste schließlich aber wegen Angriffen der britischen Luftwaffe auf die Stadt absagen. In einem Telegramm vom 19. August 1942 teilte der Oberbürgermeister der Landeshauptstadt der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe mit, die Ausstellung könne wegen der „sich steigernden Terrorangriffe [...] auf deutsche Wohnstätten in Darmstadt“ nicht gezeigt werden. „Die Gauleitung Hessen-Nassau der NSDAP, Gaupropagandaleitung, Frankfurt/Main, hat sich bereits in der Sache mit dem Reichspropagandaamt Den Haag in Verbindung gesetzt.“<sup>28</sup>

Die Luftangriffe der Alliierten bereiteten auch Stuttgart Probleme und trugen dazu bei, dass der Ausstellungstermin verschoben werden musste, weil der Kunsttransport mit LKW zeitweise zu gefährlich war. Hinzu kam, dass für den anvisierten

26 In einem Brief von Dr. Bergfeld an Martin wird lediglich der Nachname des Journalisten „Voskoil“ genannt und die Information gegeben, dass dieser im niederländischen Rundfunk einen Vortrag halten wird. Vgl. Joachim Bergfeld an Kurt Martin, Berlin, 7.7.1942, in: LABW, Generallandesarchiv Karlsruhe, 441-3 Nr. 552, Niederländische Kunst der Gegenwart / 1942-1943. Höchstwahrscheinlich ist der Name falsch geschrieben und es handelte sich um Klaas Voskuil, der Journalist und Radiosprecher war. Vgl. [https://nl.wikipedia.org/wiki/Klaas\\_Voskuil](https://nl.wikipedia.org/wiki/Klaas_Voskuil), <06.10.2025>.

27 Vgl. Schwäbischer Merkur, 18.6.1938.

28 Otto Christian Wamboldt [Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Darmstadt] an Kurt Martin, Darmstadt, 19.8.1942, in: LABW, Generallandesarchiv Karlsruhe, 441-3 Nr. 552, Niederländische Kunst der Gegenwart / 1942-1943.

25 Kurt Martin an Joachim Bergfeld, Karlsruhe, 25.2.1942, in: Landesarchiv Baden-Württemberg (im Folgenden LABW), Generallandesarchiv Karlsruhe, 441-3 Nr. 552, Niederländische Kunst der Gegenwart / 1942-1943.

früheren Termin nunmehr eine andere Ausstellung geplant werden musste – *Deutsche Künstler aus Rumänien* –, die vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda angeordnet worden war. In ihr wurden Werke sogenannter volksdeutscher Künstler aus Rumänien gezeigt.

In Stuttgart waren die Veranstalter der Ausstellung die Deutsch-Niederländische Gesellschaft, der Württembergische Kunstverein, die Stadtverwaltung Stuttgart und das Reichspropagandaamt Württemberg-Hohenzollern. Unter den Gästen bei der Eröffnung waren aus Den Haag der Präsident der Niederländisch-Deutschen Kulturgemeinschaft, Henri C. von Maasdijk (1904-1985), sowie der Jurist und Schriftsteller Dr. Hans Friedrich Blunck (1888-1961), zweiter Vorsitzender der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft und Altpräsident der Reichsschrifttumskammer. Die Deutsch-Niederländische Gesellschaft hatte eine Verbindungsstelle in Stuttgart. Die Eröffnungsrede hielt der Leiter des Deutschen Auslands-Instituts (DAI) in Stuttgart, Dr. Hermann Rüdiger (1889-1946), denn das „Ehrenmal“ war eine Abteilung seines Instituts.

### Das Stuttgarter „Ehrenmal“ als Ort für Wechselausstellungen

Das Ehrenmal befand sich im 1834 errichteten Wilhelmspalais, der ehemaligen Residenz des letzten württembergischen Königs Wilhelm II. (1848-1921). Die Stadt hatte das Palais 1929 erworben. Fünf Jahre später wurde mithilfe ranghoher Nationalsozialisten die Stiftung *Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland* gegründet, zur Schaffung eines Ortes, der sich dem ‚Auslandsdeutschum‘ widmen und einen Überblick über die wichtigsten ‚Deutschumsgebiete‘ in der Welt geben sollte. Neben einer Dauerausstellung über die deutsche Wirtschafts- und Kulturleistung außerhalb der Reichsgrenzen waren Wechselausstellungen vorgesehen. Unter dem Sammelbegriff ‚Auslandsdeutschum‘ wurden einerseits alle deutschen Staatsangehörigen mit Wohnsitz im Ausland gefasst und andererseits die ethnischen Deutschen ausländischer Staatsangehörigkeit, auch „Volksdeutsche“ genannt. Die Verwaltung der Stiftung oblag dem Stuttgarter Oberbürgermeister, finanziert wurde sie vom Land Württemberg, der Stadt und durch Spenden von Unternehmen und Privatleuten.

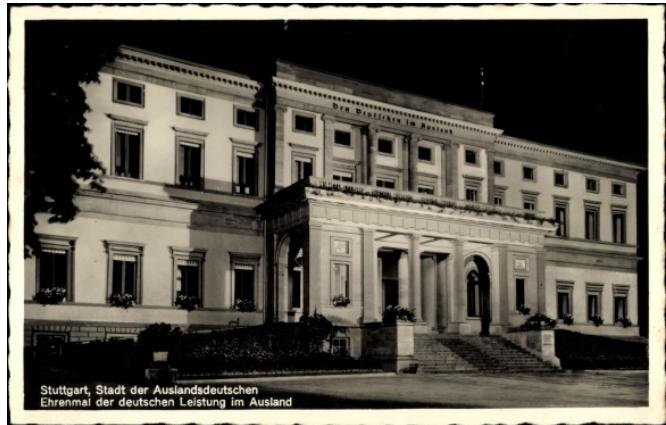


Abb. 11: Historische Postkarte vom „Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland“ in Stuttgart.



Abb. 12: Werbeplakat zur Einweihung des „Ehrenmals“ im Wilhelmspalais, August 1936.

Nach einem größeren Umbau konnte das Ehrenmal im August 1936 als neues Museum eingeweiht werden. Es entwickelte sich in Stuttgart schnell zu einer Stätte mit propagandistischer Ausstrahlung und gehörte für Schulklassen und geführte Gruppen von Stuttgart-Besuchern zum Pflichtprogramm.<sup>29</sup> Nach Einschätzung des Historikers

<sup>29</sup> Müller 1989 (wie Anm. 3), 224.

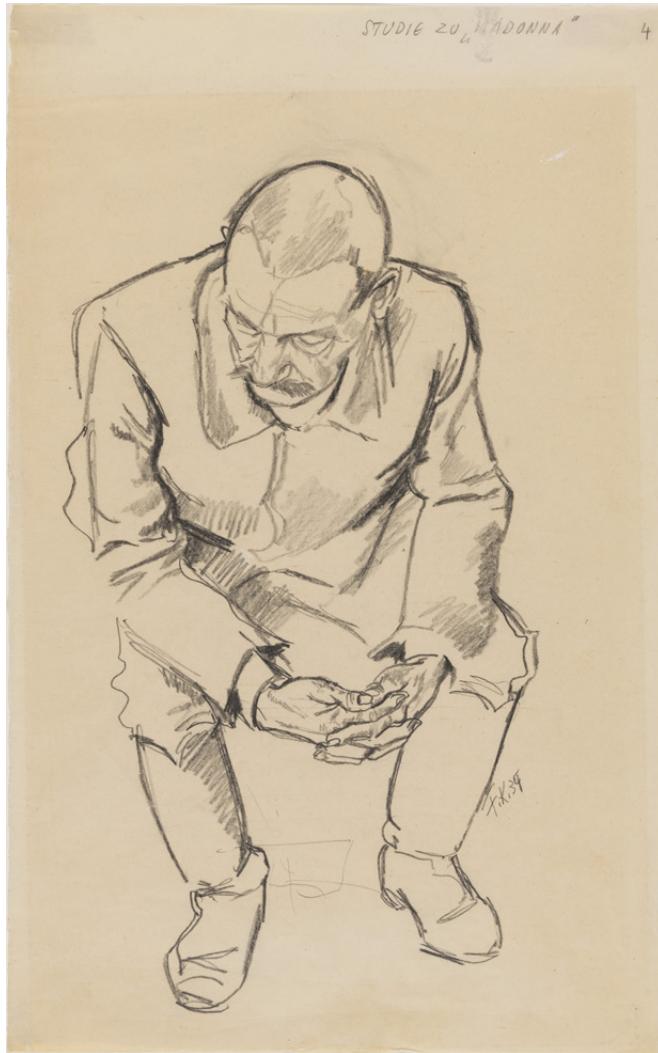


Abb. 13: Fritz Kimm, *Bauer*, 1934, Bleistift, 34,1 × 21,3 cm.

Markus Enzenauer war das Ehrenmal Ergebnis und Ausdruck einer „Interessen-Trias“:

„Für das Nazi-Regime stellte es ein unverzichtbares Propagandamittel dar, das wie kaum ein anderes dazu geeignet war, die Deutschen außerhalb des Reiches zu instrumentalisieren. Für das DAI war das Museum das Aushängeschild schlechthin, denn mit keiner anderen Institution ließ sich mehr Aufmerksamkeit gewinnen [...]. Für die Stadt schließlich war das Museum so etwas wie die perfekt inszenierte, volksnahe Abrundung ihres Ehrentitels als ‚Stadt der Auslandsdeutschen‘, der ihr auf dem Gebiet der auslandsdeutschen Beziehungen eine Ausnahmestellung und ein Alleinstellungsmerkmal gegenüber allen anderen Städten im Reich verschaffte.“<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Enzenauer 2020 (wie Anm. 5), 135.

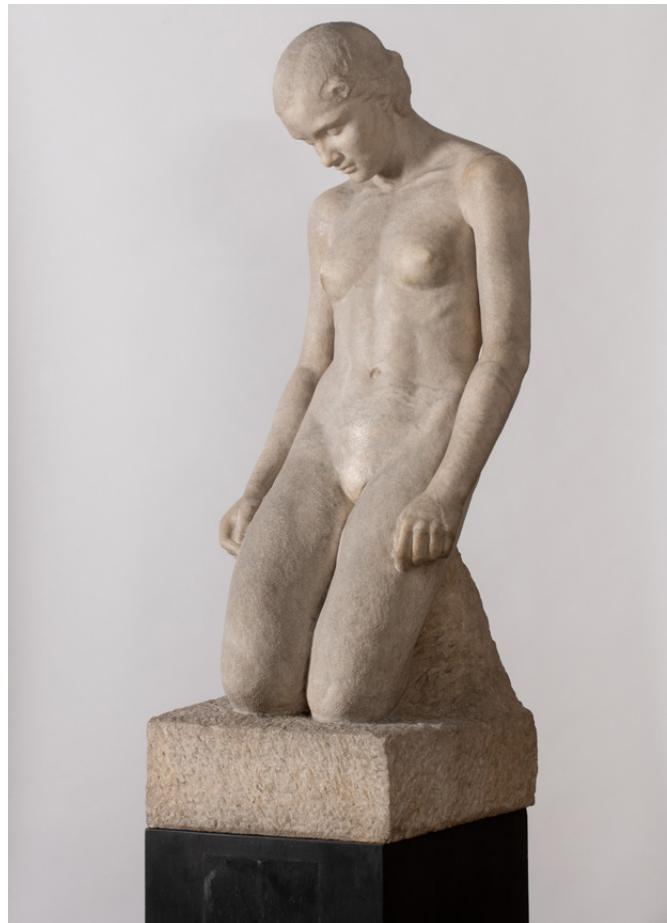


Abb. 14: Margarete Depner, *Die Sinkende*, 1933, Marmor, 127 × 43,5 × 50,6 cm.

Kurz vor der Einweihung des Ehrenmals hatte Hitler die offizielle Ernennung Stuttgarts zur „Stadt der Auslandsdeutschen“ genehmigt – ein Ehrentitel, auf den die Stadtverwaltung lange hingearbeitet hatte. Damit gehörte sie zu den drei Großstädten, die einen Ehrentitel führen durften (neben München als „Hauptstadt der Bewegung“ und Nürnberg als „Stadt der Reichsparteitage“). Die Auszeichnung diente der Schwabenmetropole für die Außenwerbung und half bei der Beantragung von Fördermitteln bei den Reichsstellen. Zugleich demonstrierte das NS-Regime seine angebliche Verbundenheit mit anderen „Völkern“, auch wenn Deutschland bereits zahlreiche europäische Staaten überfallen und besetzt hatte. Die zunehmend aggressivere Expansionspolitik des Deutschen Reichs ab 1938 spiegelt sich auch in den Wechselausstellungen über eroberte Gebiete wider. Sie waren allesamt Ländern und Regionen gewidmet, die die Wehrmacht angegriffen und besetzt hatte: Dänemark, Norwegen, Belgien, die Niederlande, Luxemburg, Elsass-Lothringen.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Enzenauer 2020 (wie Anm. 5), 147.

Die Ausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* ist in diesem Kontext zu sehen und sie war nicht die einzige Kunstausstellung im Ehrenmal, aus der die Stadt Stuttgart für die Städtische Galerie Kunstwerke erwarb. Weitere Werke und deren Erwerbungsgeschichte gerieten nach dem Krieg in Vergessenheit. Dazu gehören etwa zwei Zeichnungen des deutsch-rumänischen Künstlers Fritz Kimm (1890-1979) aus der Wanderausstellung *Deutsche Künstler aus Rumänien* und auch die Marmorplastik *Die Sinkende* der Bildhauerin Margarete Depner (1885-1970) aus der gleichen Schau.

Das Ehrenmal als Ausstellungsort war also ein Instrument der Propaganda und die niederländische Kunstausstellung eine Propagandaausstellung mit dem Zweck, ‚Völkerfreundschaft‘, Leistungsfähigkeit, Siegeswillen und ‚Normalität‘ zu suggerieren – eine Normalität, die es spätestens seit Mai 1940 nicht mehr gab, nachdem NS-Deutschland die Niederlande überfallen und besetzt hatte. Die vom Regime zur Schau gestellte „Leistungskraft“ und seinen „Siegeswillen“ fasste der *NS Kurier* in folgende Worte:

*„H. C. van Maasdijk bezeichnete es in seiner Ansprache als einen Beweis der großen Organisationskraft und des unbedingten Siegeswillens des deutschen Volkes, wenn mitten im Kriege eine solche Ausstellung gezeigt werden könne.“<sup>32</sup>*

Neben dem Propagandaapparat und den deutschen Besetzungsorganen in den Niederlanden gehörte auch die „Deutsch-Niederländische Gesellschaft E. V. Berlin / Verbindungsstelle Stuttgart“ zu den Veranstaltern:

*„Die Schau [...] ist von der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Kunstverein der Stadtverwaltung Stuttgart und dem Reichspropagandaamt Württemberg-Hohenzollern veranstaltet worden.“<sup>33</sup>*

Propagandistisch war die Schau, weil sie eben nicht die niederländische Kunst in all ihren zeitgenössischen Facetten und Spielarten zeigte, weil bei

weitem nicht jeder Künstler und jede Künstlerin teilnehmen durften. Die Auswahl war selektiv und bildete nur den erwünschten, mit der NS-Kunstanschauung konformen Teil der Gegenwartskunst in den Niederlanden ab. Künstler wie Piet Mondrian (1872-1944) emigrierten nach Großbritannien und/ oder in die USA. Teilnehmen durften nur Mitglieder der niederländischen Kulturmutter. Juden waren ausgeschlossen, auch Künstler mit einer abweichenden politischen und/oder ästhetischen Haltung. Während die Nationalsozialisten mit ihrer Kultur- und Kunstpolitik einerseits die internationale Kunst abwehrten,<sup>34</sup> erweckten sie mit der Ausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* den Anschein, international nicht isoliert zu sein, weil es im Ausland Bündnispartner im Geiste und eine ‚wesensverwandte‘ Kunst gäbe. Diese Kunstpolitik half auch bei der Verschleierung der Realität des Holocausts in den Niederlanden, denn im Juli 1942 begannen die Besatzer mit der massenhaften Deportation der niederländischen Jüdinnen und Juden in die Konzentrations- und Vernichtungslager Bergen-Belsen, Buchenwald, Ravensbrück, Theresienstadt sowie Auschwitz und Sobibor. Darauf hinaus verschleierte sie auch den niederländischen Widerstand, der schon im Februar 1941 zu einem landesweiten Streik geführt hatte.

## Die Ausstellung im kunsthistorischen Kontext

Die Ausstellung illustrierte nicht nur die Wertschätzung, die die Nationalsozialisten der alten niederländischen Malerei und derjenigen zeitgenössischen niederländischen Kunst entgegenbrachten, die sich an traditionellen und akademischen Werten orientierte, sondern sie machte auch deutlich, dass die bildenden Künste im Sinne der NS-Kunstpolitik am gegenständlichen und naturalistischen, am ‚wirklichkeitsgetreuen‘ Bild festhalten sollten. Die konservative akademische Kunstauffassung wurde gegen die modernen, avantgardistischen Tendenzen ausgespielt. Die niederländische Kunst der Gegenwart sollte die Richtigkeit der nationalsozialistischen Kunstauffassung unterstreichen und

32 Ro. [Ulrich Rothermet?]: „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet, in: *NS-Kurier Stuttgart*, 10.10.1942

33 Ro. [Ulrich Rothermet?]: „Niederländische Kunst der Gegenwart“ eröffnet, in: *NS-Kurier Stuttgart*, 10.10.1942.

34 Thomas Höpel: Die Abwehr internationaler Kunst im Nationalsozialismus, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, URL: <https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1634>, <02.07.2025>.

für ein Festhalten an künstlerischen Traditionen plädieren, die angeblich in den Niederlanden seit dem ‚Goldenem Zeitalter‘ bis in die Gegenwart fortbeständen. Gemäß diesem konservativen Kunstverständnis schrieb der Stuttgarter NS Kurier:

*„Wer durch die interessante und aufschlußreiche neue Ausstellung im ‚Ehrenmal der Deutschen Leistung‘ geht, mag sich die Frage vorlegen und beantworten, wie stark und worin sich in dieser Auswahl niederländischer Kunst der Gegenwart die Ueberlieferung der alten holländischen Meister geltend macht. Diese Tradition tritt heute, nach der Ueberwindung verschiedener Stilexperimente, wieder in beachtlicher Weise in Erscheinung. Das hohe farbsinnliche und formaltechnische Leistungsniveau der ausgestellten Arbeiten verrät das alte Kunstland. Ein gesunder künstlerischer Konservatismus schafft die Grundlagen, auf denen die kulturelle Bedeutung der Niederlande sich aus den schöpferischen Kräften der Gegenwart erneut entfalten mag. Das Erbe holländischer Meister des 17. Jahrhunderts zeigt sich bei den hier ausgestellten Werken nicht so sehr in einer Innigkeit und Tiefe des Naturgefühls, einer erlebnisstarken Atmosphäre oder einer ausdrucksvollen Menschlichkeit, als vielmehr in einer hervorragenden bis in letzte Feinheiten mit äußerster Genauigkeit durchgeführten technischen und formalen Ausarbeitung, an dem ästhetischen, sinnlichen Reiz musikalischer Farbstimmungen und der sicheren Beherrschung der Raumkomposition. Mit Ausnahme einiger Impressionisten älterer und neuerer Schule sehen wir in der Hauptsache eine mit unübertrefflicher Geduld und Präzision gemeisteerte realistische Darstellungsweise, die von hohem Können Zeugnis ablegt und das Gepräge eines klaren, sauberen, oft recht nüchternen Sachlichkeitsstils trägt. Diese sachliche Auffassung des Gegenstandes, die hier häufig Hand in Hand geht mit einer kultivierten Verfeinerung der farbigen Oberflächenwerte, mußte natürlicherweise zu einer Bevorzugung des Stilllebens führen, daß in dieser Schau in überwiegender Zahl vorhanden ist.“<sup>35</sup>*

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass unter den vier von der Stadt Stuttgart angekauften Bildern zwei Stillleben sind. Das einzige aus diesen

<sup>35</sup> Ulrich Rothermet: Niederländische Kunst der Gegenwart im Ehrenmal, in: NS-Kurier Stuttgart, 16.11.1942.

Ankäufen noch erhaltene Bild ist eines dieser Stillleben. Im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* wird ebenfalls die Dominanz der realistischen Darstellung betont:

*„[...] die Ausstellung gibt aber dennoch einen überaus fesselnden Einblick in die heutige Tendenz der holländischen Malerei, die sich in ihren wichtigsten Erzeugnissen nach einer strammen Abkehr von künstlerischen Experimenten aller Art zu einer neuen, sehr gekonnten Sachlichkeit bekennt. Ein wesentliches Merkmal der besten vorgeführten Arbeiten ist eine puritanische Makellosigkeit der technischen Ausführung, die eine Voraussetzung realistischer Darstellung und ein Erbteil der meisterlichen niederländischen Malerei ist. Man begegnet in dieser Schau [...] einer beträchtlichen Anzahl von lebensechten und minutios gemalten Bildern, die an die beste niederländische Tradition des 17. Jahrhunderts erinnern. Auch in der Motivwahl, besonders bei den Stillleben, stellt man häufig Wiederholungen fest, die von dem eigenartigen, künstlerisch-konservativen Sinn unserer Nachbarn zeugen und die uns diese Schau ganz besonders vertraut macht.“<sup>36</sup>*

Hier wird auf die vermeintliche „Wesensverwandtschaft des deutschen und niederländischen Volkes“ angespielt. Bei dieser Betrachtungsweise wurde aber stillschweigend außer Acht gelassen, dass es in den Niederlanden von 1926 bis 1939 ebenfalls die Neue Sachlichkeit gegeben hatte, deren realistische, fotografische Wirklichkeitsaneignung ihrem Pendant in Deutschland folgte.<sup>37</sup> Sie war Teil eines internationalen Realismus in der sogenannten Zwischenkriegszeit 1919-1939. Selbst Roovers-Verploeghs Stillleben lässt sich zur Neuen Sachlichkeit rechnen, obschon die Ton-in-Ton-Malerei und strenge Komposition durchaus an die altmeisterliche Technik der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts erinnert.

Wie sehr die von der Stadt Stuttgart im „Dritten Reich“ erworbenen Stillleben zum Teil dem Bild von Roovers-Verploegh ähneln, veranschaulicht das 1942 angekaufte Stillleben des württembergischen

<sup>36</sup> Erwin Bareis: Niederländische Kunst der Gegenwart, in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 10.10.1942.

<sup>37</sup> José Vovelle: Die Neue Sachlichkeit in Holland, in: Günter Metgen (Hg.): Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1938. Deutsche Ausgabe des Handbuchs der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, vom 17.12.1980-10.4.1981, München 1981, 170-178.

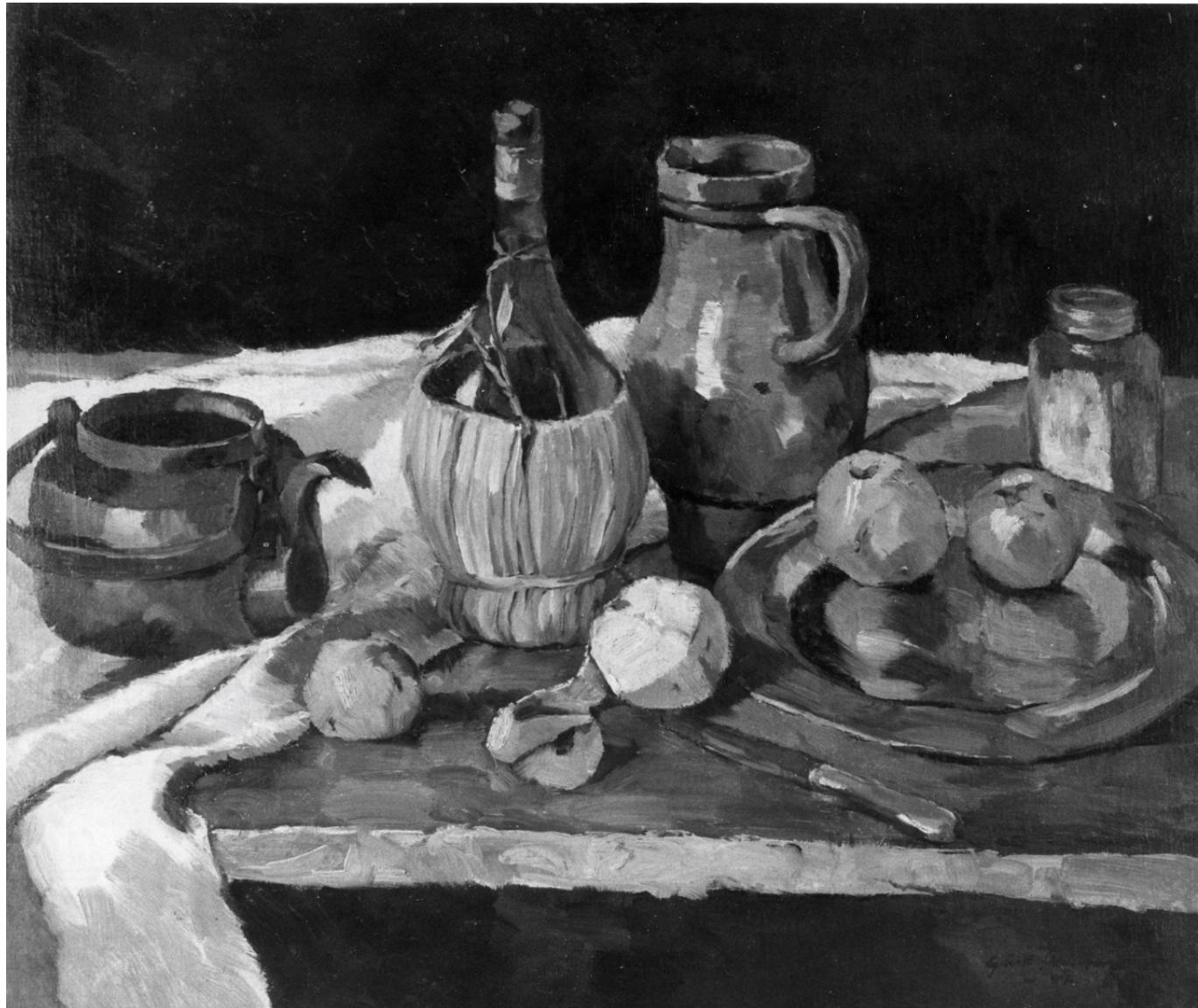


Abb. 15: August Illenberger, *Stillleben*, 1942, Öl/Lw., 53 × 73 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

Künstlers und NSDAP-Mitglieds August Illenberger (1898-1969) (Abb. 15).<sup>38</sup> Sowohl im Bildaufbau, in der Komposition als auch im Malstil gibt es Parallelen, die Unterschiede zwischen der von den Nationalsozialisten geschätzten deutschen und niederländischen Kunst sind gering.

### Schluss

Die Herkunftsgeschichte des Stilllebens der niederländischen Künstlerin Digna Roovers-Verploegh im Kunstmuseum Stuttgart war bis vor kurzem unbekannt. Einerseits ist das Bild „nur“ eines von zahlreichen Stillleben, die im Verlauf der Geschichte der seit gut einhundert Jahren bestehenden städtischen Kunstsammlung erworben

<sup>38</sup> Spruchkammerakte August Illenbergers, in: Staatsarchiv Ludwigsburg, EL 902/10 Bü65943.

wurden. Das gilt auch für die Zeit des Nationalsozialismus. Andererseits ist das Bild ein Überbleibsel der vom Reichskommissar für die Niederlande betriebenen Kunst- und Kulturpolitik, die bis heute in Deutschland nur wenig bekannt ist. Es gelangte durch die NS-Kunstpropaganda nach Stuttgart. Dort wurde es im Kontext der Ausstellung *Niederländische Kunst der Gegenwart* im Ehrenmal der Deutschen Leistung im Ausland im Oktober 1942 von den Nationalsozialisten dazu instrumentalisiert, für eine niederländische Kunst zu stehen, die unbeeinflusst sei von modernen oder von der NS-Kunstdoktrin abweichenden Tendenzen, die angeblich „rein“ sei und in einer ungebrochenen niederländischen Tradition wurzele. Vielleicht wurde Roovers-Verploeghs Stillleben durch die Wahl des Ausstellungskontextes und -ortes von der NS-Propaganda missbraucht. Doch das lässt sich nicht

genau beurteilen, weil wir über die Künstlerin und ihr Œuvre leider wenig wissen. Es ist unklar, warum gerade sie mit ihrem Bild für das Ausstellungsprojekt ausgewählt wurde. Eine mögliche Erklärung könnte darin bestehen, dass sie in 's-Gravenhage – amtlicher Name für Den Haag – lebte und arbeitete, also ganz in der Nähe des Amtssitzes des Reichskommissars für die besetzten Niederlande. Vielleicht verfügten sie und ihr Mann Cornelis Marie („Cees“) Roovers (1890-1978) über gute Kontakte zu den Organisatoren der Ausstellung, zum Beispiel zu Eduard Gerdes. Ihre Teilnahme an der Ausstellung hatte wohl vor allem finanzielle Gründe, weil sich die Gelegenheit bot, ein Bild zu verkaufen und Geld zu verdienen.<sup>39</sup>

Sicher ist, dass Roovers-Verploeghs Stillleben vor dem Hintergrund der Geschichte des Nationalsozialismus und der deutschen Besatzung der Niederlande eine besondere Geschichte aufweist und deswegen ein ungewöhnliches sowie geschichtsträchtiges Sammlungsobjekt im Kunstmuseum Stuttgart darstellt. Interessant ist die Provenienz des Stilllebens aber auch noch aus einem weiteren Grund. Denn für den Fall der Städtischen Galerie Stuttgart veranschaulicht das Stillleben, dass das für diese Gemäldegalerie zuständige Kultur- und Kunstreferat aus verschiedenen Quellen Kunstwerke erwarb, deren Herkunft nach dem Krieg verdrängt wurde, weil diese mit der NS-Geschichte bzw. mit der Geschichte des Ehrenmals der Deutschen Leistung im Ausland belastet war. Mit dieser Vergangenheit wollte man in der Nachkriegszeit nichts mehr zu tun haben. Daher war in der Datenbank des Kunstmuseums Stuttgart bis vor kurzem nur das Ankaufsjahr dokumentiert, nicht aber der Herkunfts-ort und die -geschichte, obwohl im alten Gemäldeinventar in der Spalte „Früherer Besitzer“ die Provenienz „Niederländische Kunstausstellung“ eingetragen ist. Doch diese Hinweise wurden bei der Neuinventarisierung des Bildes nach dem Krieg nicht zum Anlass genommen, der Herkunft des Gemäldes nachzugehen.

39 Davon gehen jedenfalls der Enkel Kees Keuzenkamp und seine Geschwister aus. Vor dem Hintergrund der Inhaftierung des Sohns von Digna Roovers-Verploegh und der oben erwähnten Darstellung, wonach Cees Roovers ins Visier der deutschen Besatzungsmacht geriet, schließen die Nachfahren es aus, dass das Künstlerehepaar an der Ausstellung aus Sympathie für die Nationalsozialisten und die deutsche Besatzung teilnahmen. Der Grund für die Teilnahme sei die finanzielle Notlage der Familie gewesen. Auskunft von Kees Keuzenkamp an den Autor in einer E-Mail vom 2.2.2025.

## ORCID®

Kai Artinger 

<https://orcid.org/0009-0005-3022-3744>

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Kunstmuseum Stuttgart
- Abb. 2-3: © Kunstmuseum Stuttgart (Kriegsverlust)
- Abb. 4: <https://rkddb.rkd.nl/rkddb/inventar/NL-HaRKD-0169.pdf>, <02.07.2025>
- Abb. 5: Quelle: Kok / Somers 1995 (wie Anm. 18), Band 2, 126.
- Abb. 6: Quelle: Rheinische Landeszeitung, 4.4.1942, 1.
- Abb. 7: Quelle: Kok / Somers 1995 (wie Anm. 18), Band 2, 130.
- Abb. 8: Quelle: Kok / Somers 1995 (wie Anm. 18), Band 2, 126.
- Abb. 9: Quelle: Kok / Somers 1995 (wie Anm. 18), Band 2, 123.
- Abb. 10: © Stadtarchiv Stuttgart
- Abb. 11: <https://www.akpool.de/ansichtskarten/29513414-ansichtskarte-postkarte-stuttgart-am-neckar-ehrenmal-der-deutschen-leistung-im-ausland>, <28.12.2024>.
- Abb. 12: Quelle: Enzenauer 2020 (wie Anm. 5), 132.
- Abb. 13-15: © Kunstmuseum Stuttgart

## Zitierhinweis

Kai Artinger: Die deutsche Kunspolitik in den besetzten Niederlanden und die Städtische Galerie Stuttgart 1942, in: *transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection* 4 (2025), DOI: <https://doi.org/10.48640/tf.2025.1.113817>, 18-33.