

Laura Vollmers

Die Aktion „Entartete Kunst“ im
Nationalsozialismus
Zwei Fallstudien aus der Sammlung der
Städtischen Galerie Frankfurt am Main

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Georg Swarzenski und der Sammlungsbeginn moderner Kunst in der Städtischen Galerie Frankfurt am Main	5
2.1. Der Ankauf des Gemäldes <i>Liegender Hund im Schnee</i> und Franz Marcs Rezeption in der Weimarer Republik	11
2.2. Der Ankauf der <i>Kreuzabnahme</i> und Max Beckmanns Etablierung auf dem Kunstmarkt und in der Frankfurter Gesellschaft	15
3. Die Städtische Galerie und das Städelsche Kunstinstitut unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Kulturpolitik	22
3.1. Der erste Eingriff in die Sammlung: Anforderung von Werken für Femeschauen	25
3.2. Die Beschlagnahmungen für die Ausstellung „Entartete Kunst“	27
3.3. Die Ausstellung „Entartete Kunst“	29
3.4. Die „Säuberung“ der Kunstmuseen durch die Beschlagnahmungen im Sommer 1937 und die Auswirkungen auf die Städtische Galerie	33
4. Der <i>Liegende Hund im Schnee</i> auf der Auktion Fischer 1939 und die Rezeption Marcs	38
5. Karl Buchholz und die „Verwertungsaktion“ – Die <i>Kreuzabnahme</i> geht nach Amerika	45
6. Das Ende des Handels zwischen Buchholz und Valentin und die Destination der <i>Kreuzabnahme</i> in den USA	53
7. Die Rückerwerbung des Werks <i>Liegender Hund im Schnee</i>	55
8. Résumé	57
9. Literaturverzeichnis	63
10. Abbildungsverzeichnis	68
11. Abbildungen	69

1. Einleitung

Am 17. März 1959 berichtete der damalige Leiter der Graphischen Sammlung des Städel Museums Dr. Kurt Schwarzweller resümierend über den Zustand der Städtischen Galerie in Bezug auf die Beschlagnahmung sämtlicher hochkarätiger Meisterwerke moderner Kunst. Er beschrieb, dass diese Beschlagnahme im Jahr 1937 – beginnend im Juli und August durch eine Kommission des Propagandaministeriums und endend mit einer Sonderaktion im Dezember desselben Jahres – ein „absolut vernichtender Schlag“ gewesen war.¹ Die systematische Beschlagnahme und anschließende „Verwertung“ von Kunst der Moderne aus deutschen Museen war nicht nur für die Städtische Galerie eine enorme Beschneidung, sondern veränderte das gesamte kulturelle Geschehen und die öffentliche Rezeption der Moderne in Deutschland, aber auch international.

Nach dem *Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main* erwarb diese im Jahr 1919 fünf Werke, die unter das spätere Kriterium der „Entartung“ fielen. Darunter befanden sich zwei hochkarätige Werke zweier Protagonisten der Klassischen Moderne in Deutschland – Max Beckmanns *Kreuzabnahme* und Franz Marcs *Liegender Hund im Schnee*.² Beide Bilder wurden Opfer der Beschlagnahmungen 1936 beziehungsweise 1937, schlugen von da an jedoch unterschiedliche Wege im System der Verfemung und „Verwertung“ „entarteter“ Kunst der Nationalsozialisten ein.

Um den Diskurs der „entarteten“ Kunst im Nationalsozialismus in seinen unterschiedlichen Facetten darzustellen, sollen im folgenden Beitrag beide Objektgeschichten und der damit zusammenhängende historische Kontext erzählt werden. Eingeleitet und begleitet wird die Thematik der Werkprovenienzen mit der Geschichte des Städtischen Kunstinstitutes, der Entstehung der Städtischen Galerie und dem damit zusammenhängenden Aufbau der Sammlung zeitgenössischer Kunst. Insbesondere wird jedoch auch ein Augenmerk auf die Wahrnehmung und Rezeption – vor allem vor und während der Jahre 1933 bis 1945 – der Künstler Marc und Beckmann und ihres Werkes gelegt. Beide Werke sind auf unterschiedliche Art und

¹ Kurt Schwarzweller: Verlust der Städtischen Galerie Frankfurt/Main durch die Beschlagnahmung von Werken moderner Kunst 1937, 17. März 1959, Städel-Archiv, Nr. 632.

² Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, 5. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

aus unterschiedlichen Gründen Teil des Diskurses der „Entartung“ gewesen. Diese und die damit einhergehenden Widersprüche und Probleme in der Verfemung „entarteter“ Kunst durch die Nationalsozialisten sollen in einer Art Zeitstrahl der Provenienz und Rezeption dargelegt werden. Beginnend mit dem Erwerbungskontext der Werke *Liegender Hund im Schnee* und *Kreuzabnahme*, teilt sich die Arbeit dann aber mit dem Jahr 1937 in die Darlegung der unterschiedlichen „Schicksalswege“ und Stationen der Werke. Hierbei wird zudem genauer auf die Handelsstrategien der Nationalsozialisten mit „entarteter“ Kunst eingegangen. Außerdem werden die unterschiedlichen Beschlagnahmungen und Eingriffe in öffentliche Sammlungen exemplarisch an der Städtischen Galerie betrachtet. Denn die Provenienz der beschlagnahmten Werke und die Entwicklung der Städtischen Galerie im Nationalsozialismus sind zusammenhängende Geschehnisse.

Auf der einen Seite wird also das Werk Franz Marcs betrachtet, der als Kriegsheld und Gefallener des Ersten Weltkrieges und romantisierende Inspiration einer ganzen Generation perfekt in den Propagandaapparat der Nationalsozialisten gepasst hätte. Auf der anderen Seite das Werk Beckmanns, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg Popularität erfuhr und in den 1920er Jahren international Aufmerksamkeit erlangte, jedoch früh seines Amtes an der Städelschule enthoben wurde und nach Amsterdam emigrierte. Beide Künstler und ein Großteil ihrer Werke erlitten eine vehemente Verfolgung und Verfemung. Daraus resultiert die stetig im Raum stehende Frage, welche Bedeutung hatte der Diskurs „entartete“ Kunst und woran machte er sich fest? Welche Auswirkungen hatte er auf die Sammlung der Städtischen Galerie?

Grundlage dieser Arbeit waren zum Großteil Dokumente aus dem Städel-Archiv und dem Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main. Diese untermauerten die Forschungsergebnisse der Publikation *Museum im Widerspruch - Das Städel im Nationalsozialismus* von Uwe Fleckner und Max Hollein³ sowie Nicole Roths Beitrag⁴ „Entartete Kunst“ in *Frankfurt am Main. Die Beschlagnahme der Gemälde im Städel* in der Reihe *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*. Aktueller und komprimierter beleuchtet auch Iris Schmeissers unveröffentlichter Essay *Zwei Gemälde und ihre*

³ Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin 2011.

⁴ Roth, Nicole: „Entartete Kunst“ in Frankfurt am Main. Die Beschlagnahme der Gemälde im Städel, in: Dieter Rebentisch und Evelyn Hils-Brockhoff (Hgg.): *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, Bd. 69: *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. und 20. Jahrhundert* (2004), S. 191-214.

Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945 die Geschehnisse an der Städtischen Galerie im Nationalsozialismus. Allerdings werden in der vorliegenden Arbeit auch Archivalien ausgewertet und analysiert, die bis jetzt keinen Platz in der einschlägigen Forschung gefunden haben oder unentdeckt waren. Insbesondere in Bezug auf den Ankauf der *Kreuzabnahme* durch die Städtische Galerie, mit Sara Eskilsson Werwigks Aufsatz zur Provenienz der *Kreuzabnahme*⁵ als Grundlage, werden neue Quellen genannt und erweitern den bisherigen Forschungsstand. In Eskilsson Werwigks Aufsatz wird die Korrespondenz zwischen Neumann und Swarzenski auszugsweise zitiert, jedoch lassen sich durch den Blick auf die Originale die Eigentumsverhältnisse genauer einordnen. Durch die Analyse besagten Briefes und den Fund weiterer Quellen diesbezüglich – wie der dazugehörigen Korrespondenz Beckmanns und Swarzenskis oder die administrationsinterne Diskussion zum Ankauf der *Kreuzabnahme* – entsteht eine neue Ausgangslage und es wurde der Hergang dieser Akquisition und der rezeptionsästhetische Kontext aufgearbeitet. Im Zusammenhang mit der Thematik Max Beckmann, seiner Rezeption und dem Handel mit seinen Werken durch Karl Buchholz sind insbesondere die Forschungsergebnisse in Anja Tiedemanns Publikation *Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*⁶ von Relevanz. Ergänzt wird das Thema in dieser Arbeit durch verschiedene Dokumente aus dem Bundesarchiv und dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Die Rezeption Franz Marcs im Nationalsozialismus haben insbesondere Isgard Kracht und Klaus Lankheit beleuchtet. Als Grundlage des Erfassens der Rezeption von Kunst in der ersten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts diente zudem Gesa Jeuthes einführende Publikation *Kunstwerte im Wandel*⁷, in der sie auf die allgemeine Preisentwicklung der deutschen Moderne zwischen 1925 und 1955 eingeht und diese erstmals erschließt. Jeuthe befasst sich in dem Band *Angriff auf die Avantgarde*⁸ ebenfalls mit der Auktion Fischer 1939, die auch für diese Arbeit relevant ist. Des Weiteren wurde dazu Stephanie Barrons

⁵ Eskilsson Werwigk, Sara: Ein Gemälde geht ins Exil. Auf den Spuren der ‚Kreuzabnahme‘ von Max Beckmann, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘, Berlin 2009, S. 105-136.

⁶ Tiedemann, Anja: Die ‚entartete‘ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Berlin 2013.

⁷ Jeuthe, Gesa: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955, Berlin (u.a.) 2011.

⁸ Jeuthe, Gesa: Die Moderne unter dem Hammer. Zur ‚Verwertung‘ der ‚entarteten‘ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 189-306.

Beitrag im Katalog „*Entartete Kunst*“. *Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland*⁹ herangezogen. Die Verdeutlichung der Kulturpolitik im Nationalsozialismus basiert auf Dokumenten aus dem Bundesarchiv (Gesetzesentwürfe und Ermächtigungen) und Sebastian Farnungs Beitrag¹⁰ zu diesem Thema.

Der vorliegende Aufsatz geht aus einer im Januar 2019 eingereichten Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts im Fach Kunstgeschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main hervor.

Diese Arbeit wurde durch Dr. Iris Schmeisser, leitende Provenienzforscherin am Städel Museum, und Prof. Dr. Jochen Sander, Städel-Kooperationsprofessur für Kunstgeschichte an der Goethe-Universität und stellvertretender Direktor des Städel Museums, betreut und geprüft. Beiden gilt mein Dank für die konstruktiven Gespräche und Denkansätze. Insbesondere Iris Schmeisser war mit ihrer Expertise und Unterstützung maßgeblich an diesem Projekt beteiligt.

2. Georg Swarzenski und der Sammlungsbeginn moderner Kunst in der Städtischen Galerie Frankfurt am Main

Die Gründung des Städelischen Kunstinstituts wurde per Testament vom 15. März 1815 des Frankfurter Bankiers Johann Friedrich Städel festgelegt.¹¹ Städel wollte dieses Kunstinstitut explizit von der Stadt lösen und in die Hände der Bürger legen. Teil der Stiftung waren seine umfangreiche Kunstsammlung, sowie sein Vermögen. Gemäß des Stiftungsbriefs sollten fünf Administratoren aus der Frankfurter Bürgerschaft die Leitung des Instituts übernehmen und einen Direktor (anfangs Inspektor) benennen.¹² Diese grundlegende Privatisierung und Trennung von städtischen oder staatlichen Organen schützte das Städelische Kunstinstitut im

⁹ Barron, Stephanie: Die Auktion Fischer in der Galerie Fischer, in: Stephanie Barron (Hg.): „*Entartete Kunst*“. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1992, S. 135-170.

¹⁰ Farnung, Sebastian: *Kulturpolitik im Dritten Reich am Beispiel Frankfurter Museen*, Frankfurt am Main 2016.

¹¹ Meyer, Corina: *Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main*, Berlin 2013, S. 133.

¹² Wenner, Johann Friedrich (gedruckt): *Stiftungs-Brief des Städelischen Kunst-Instituts enthalten in dem Testament des Herrn Johann Friedrich Städel, hiesigen Handelsmanns und gewesenen Mitglieds des Löbl. Bürger-Collegs, vom 15. März 1815, Frankfurt am Main 1817, S.9, §5.*

Nationalsozialismus zunächst vor Eingriffen in die Sammlung, die rechtlich Privatbesitz war, und ins Personal.¹³

Alfred Wolters beschrieb in der *Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie* von 1939, dass der enorme Einsatz des Frankfurter Bürgertums und insbesondere auch die hervorragende wissenschaftliche Leitung des Instituts, mit Passavant, Thode, Weizsäcker oder Justi als Direktoren, das Städelsche Kunstinstitut zu einem kulturellen und künstlerischen Zentrum avancieren ließen und die Sammlung beispiellos in ihrer Geschlossenheit und Erlesenheit wurde.¹⁴ Jedoch bemerkte Wolters auch, dass sich um die Jahrhundertwende eine Veränderung auf dem Kunstmarkt und in der Museumswelt geäußert hatte, in der sich immer mehr Privatpersonen am Markt beteiligten und die Preise für Kunst anstiegen.¹⁵ Zudem veränderte sich das Bild des Frankfurter Bürgertums: durch das Aufkommen neureicher, jüdischer Familien, die seit 1869 gleichgestellt waren, entstand neben dem alten, aristokratischen Mäzenatentum ein neues, öffentlich sehr engagiertes.¹⁶ Ausgelöst durch die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen kam die Idee einer Städtischen Galerie bereits in der Amtszeit Ludwig Justis¹⁷ auf, damit man aus finanziellen Mitteln der Stadt Ankäufe tätigen konnte. Diese Idee der Verbindung des Städelschen Kunstinstitutes mit der Stadt wurde von der Administration jedoch mit der Begründung der testamentarisch bestimmten Unabhängigkeit der Stiftung vehement abgelehnt. Der Widerstand und Widerspruch durch die Administration war wohl einer der Beweggründe, dass Justi das Städelsche Kunstinstitut bereits 1905 wieder verließ.¹⁸ Am 1. April 1906 übernahm Georg Swarzenski auf Empfehlung Justis das Amt des Direktors.¹⁹ Swarzenski hatte 1900 promoviert und war auf die Thematik der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance spezialisiert. Er war Mitarbeiter an den Königlichen Museen zu Berlin gewesen und wurde dort von Hugo von Tschudi,

¹³ Schmeisser, Iris: Zwei Gemälde und ihre Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945, unveröffentlicht.

¹⁴ *Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie*, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Baensch, Tanja: Das Museum als „lebendiger Körper“. Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut bis 1945, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin 2011, S. 28.

¹⁷ Ludwig Justi war zwischen April 1904 und September 1905 Direktor des Städelschen Kunstinstituts, vgl. Baensch 2011, S. 26.

¹⁸ Baensch 2011, S. 29.

¹⁹ Ebd., S. 28.

Direktor der Nationalgalerie, beeinflusst und – auch in Bezug auf die Rezeption der Moderne – geprägt.²⁰ In der Dynamik der Zeit und durch Swarzenskis etablierte Beziehungen zu zahlreichen jüdischen Sammlern in Frankfurt konnte die anfängliche Idee einer städtischen Sammlung zeitgenössischer Kunst einen Nährboden finden.²¹ Die Verbindung zwischen alt-bürgerlichem oder patrizischem Mäzenatentum – im Stile Johann Friedrich Städel – und dem neu prosperierenden, modernen vertrat auch Oberbürgermeister Franz Adickes²², sodass Swarzenski auf Seiten der Stadt einen einflussreichen Partner darin hatte, die Bürger beziehungsweise die Öffentlichkeit ins Museumswesen einzubeziehen und von den privaten Sammlungen zu profitieren.²³ Ausschlaggebend für die tatsächliche Gründung und die Zustimmung der Administration zu dieser Unternehmung war letztlich die Stiftung aus dem Nachlass des Wormser Kaufmanns Ludwig Josef Pfungst.²⁴ Das Vermögen aus diesem Nachlass sollte unter der Auflage, zeitgenössische Kunst, das heißt „Kunst lebender Künstler“²⁵, anzukaufen und in einem städtischen Museum auszustellen, angelegt und genutzt werden.²⁶ Hinzu kam laut Wolters der „Städtische Kunstfonds“ zur Förderung Frankfurter Kunst von jährlich 10.000 M.²⁷ Eine wichtige Grundlage war die Einheit und Symbiose mit dem Städelchen Kunstinstitut, jedoch musste dieses rechtlich seine Unabhängigkeit behalten. Als Gewährleistung dieser Einheit sollte der Direktor des Städelchen Kunstinstituts, Georg Swarzenski, in Personalunion ebenfalls Leiter der Städtischen Galerie werden und die Verwaltung wurde an die Administratoren des Städel gegeben.²⁸ Die Geburtsstunde der Städtischen Galerie war der 11. Oktober 1907, als die Stadt das von Swarzenski vorgelegte „Arbeitsprogramm“ bewilligte.²⁹ Dieser Plan zur Städtischen Galerie besagte, dass

²⁰ Gaethgehn, Thomas W.: Die organische Einheit von alter und neuer Kunst. Georg Swarzenski, das Städel und die Gründung der Städtischen Galerie, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 7.

²¹ Vgl. Schmeisser, S. 4 und Baensch 2011, S. 28.

²² Franz Adickes war Oberbürgermeister von Frankfurt am Main von 1891 bis 1912, vgl. Baensch 2011, S. 28.

²³ Von Bismarck, Beatrice: Georg Swarzenski und die Rezeption des französischen Impressionismus in Frankfurt: Eine Stadt „im Kampf um die Kunst“?, in: Klaus Gallwitz (Hg.): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Stuttgart 1991, S. 35.

²⁴ Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt.

²⁵ Schmeisser, S. 3.

²⁶ Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

1. eine Sammlung moderner Kunst, die im künstlerischen Zusammenhang mit dem altmeisterlichen Bestand des Städtischen Kunstinstitutes steht und alle Gattungen umfängt, geschaffen wird;
2. ein Augenmerk auf Frankfurter Kunst gelegt wird;
3. die Abgußsammlung des Städtischen, die 1909 an die Stadt übergeben wurde, Teil der Sammlung wird;
4. ein Museum für altertümliche Skulpturen anderer Kulturen geschaffen wird.³⁰

Um die Einheit und die symbiotische Ergänzung der Sammlungen des Städtischen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie zu verdeutlichen, zeigte man diese in einer räumlichen Ganzheit, welche durch einen 1921 eröffneten Anbau an das Städtische Kunstinstitut geschaffen wurde.³¹ Als Besucher konnte man beide Institute, die per se organisatorisch getrennt wurden (zwei Inventare), somit nicht unterscheiden.

Im bereits erwähnten Bericht von Schwarzweller resümierte dieser zur Ankaufsstrategie der Städtischen Galerie, dass man sich konform mit der Sammlung des Städtischen Kunstinstituts auf qualitative Werke von Bedeutung für die Entwicklung der Kunst der Moderne konzentrierte.³² Swarzenski war ein progressiver Direktor – eine Generation der musealen Leitung, deren Weg Hugo von Tschudi bereitete – der die Kunst nicht mehr nur wissenschaftlich betrachtete, sondern auch die Vermittlung von Kunst thematisierte und sie der breiten Bevölkerung öffnen wollte.³³ Er hatte die Vorstellung und Intention eines Gesamtmuseums, in dem alte und neue Kunst verschmelzen und eine integrative Einheit bilden sollte.³⁴

Die Grundlage der städtischen Sammlung stellte der aus der Pfungst-Stiftung stammende Bestand von Werken der Münchener Secession. Swarzenski wollte basierend auf diesem Konvolut eine Sammlung moderner Kunstwerke aufbauen, die die zeitgenössische Kunstwelt beeinflussten. Daraus resultierten sein Interesse und das

³⁰ Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt, S. 3. Bis zur Eröffnung des Liebieghauses – in der ehemaligen Villa des Baron Heinrich von Liebieg (1939-1904) – am 14. Oktober 1909 wurde insbesondere von Georg Swarzenski eine Skulpturensammlung von etwa 350 Werken zusammengetragen, vgl. Mongi-Vollmer, Eva, Iris Schmeisser und Anna Heckötter (Hgg.): Eindeutig bis zweifelhaft. Skulpturen und ihre Geschichten. Erworben 1933-1945, Frankfurt am Main 2017, S. 9.

³¹ Baensch 2011, S. 34.

³² Kurt Schwarzweller: Verlust der Städtischen Galerie Frankfurt/Main durch die Beschlagnahmung von Werken moderner Kunst 1937, 17. März 1959, Städel-Archiv, Nr. 632.

³³ Baensch 2011, S. 41 und 59.

³⁴ Kersting, Markus: „Stete Intensivierung“ – Sammlungsideen im Städtischen Kunstinstitut, in: Klaus Gallwitz (Hg.): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Stuttgart 1991, S. 16.

Ankaufengagement für französische Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts.³⁵ Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges bestand der Großteil der anfänglichen Erwerbungen der Städtischen Galerie folglich vor allem aus Werken des Impressionismus.³⁶ Während des Ersten Weltkrieges verlagerte sich die Ankaufsstrategie der Städtischen Galerie zeitweise auf das Œuvre der Schweizer Sezession. Doch nach dem Krieg veränderte sich mit der politischen Umwälzung auch das Museumswesen: die Gegenwartskunst – insbesondere der deutsche Expressionismus – wurde salonfähig.³⁷ Kriegsrückkehrern wie Max Beckmann oder Otto Dix wurde Aufmerksamkeit zuteil, aber insbesondere die gefallenen Künstler wie August Macke oder Franz Marc lösten im Betrachter und der deutschen Bevölkerung ein Gefühl des wiederbelebten Nationalstolzes und der Sehnsucht nach einer besseren Zeit aus. Insgesamt tätigte die Städtische Galerie bis ca. 1924 bedingt durch den vorangegangenen Krieg und die folgende Inflation relativ wenige Ankäufe, was Alfred Wolters 1939 rückblickend als Fehler betrachtete,

„[d]enn gerade Zeiten des Vermögensverfalls, der Vermögensverschiebung, der Spekulation bringen bekanntlich stets wertvolle Kunstwerke auf den Markt, die in geordneten Zeiten in festen Händen geborgen und verborgen bleiben“.³⁸

Bei Betrachtung der Liste vom 5. August 1937 *Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main*³⁹ zeigt sich, dass die Galerie in den Jahren 1919 bis 1922 tatsächlich weniger Werke erwarb, jedoch mit der *Kreuzabnahme* von Max Beckmann⁴⁰, dem *Weißten Hund* von Marc und zwei Werken Kirchners bereits Schlüsselwerke der deutschen Moderne ankauft. An diesen frühen Erwerbungen lässt sich Swarzenskis Gespür für die Klassische Moderne und die Umsetzung der Ankaufsstrategie, in der die zeitgenössische Kunst mit dem Bestand der Alten Meister korrespondiert, erkennen.⁴¹

³⁵ Baensch 2011, S. 41.

³⁶ Farnung 2016, S. 330.

³⁷ Baensch 2011, S. 49/50.

³⁸ Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt.

³⁹ Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, 5. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

⁴⁰ In der Liste mit dem Ankaufsdatum 1918 notiert, eigentlich 1919.

⁴¹ Als Beispiel kann man die visuelle Erfahrungsähnlichkeit und Komposition der Kreuzabnahme Beckmanns und des Schächerfragments des Meisters von Flémalle betrachten, vgl. Kersting 1991, S. 19-21.

Die Ankäufe Swarzenskis für die Städtische Galerie scheinen auch ein Spiegel seiner Kontakte und Freundschaften zu verschiedenen Händlern und Künstlern gewesen zu sein. Der Pariser Kunstmarkt öffnete sich ihm durch seine Bekanntschaft mit Pariser Galeristen, wie unter anderem Ambroise Vollard, Paul Rosenberg oder Eugène Druet,⁴² über den er 1911 bereits Van Goghs *Porträt des Dr. Gachet* für die Galerie – als Geschenk des Stadtrats Viktor Mössinger für 20.000 Francs – gewinnen konnte.⁴³ Swarzenski durfte die Ankäufe von zeitgenössischer Kunst nicht ausschließlich über Kunsthändler tätigen, denn eine weitere Auflage der Pfungst-Stiftung besagte, dass die Werke von den Künstlern erworben werden sollten.⁴⁴

Von 1921 an erwarb die Städtische Galerie als eines der ersten deutschen Museen ebenfalls Werke von Edvard Munch, zu dem Swarzenski eine freundschaftliche Beziehung pflegte und aus einer ebensolchen Freundschaft rührte auch der mit der *Kreuzabnahme* beginnende Sammlungsschwerpunkt der Werke Max Beckmanns, von dem die Städtische Galerie bis 1933 noch 12 weitere Werke erwarb.⁴⁵ Nichtsdestotrotz stagnierte der Ankauf der Städtischen Galerie zwischen 1923 und 1925/1926 inflationsbedingt.⁴⁶ Danach wurden wieder vermehrt Ankäufe getätigt – nun fanden auch Werke von Emil Nolde, Erich Heckel und Paul Klee ihren Weg in die Galerie.⁴⁷ Swarzenski konzipierte die Räume der zeitgenössischen Kunst ungewöhnlicherweise mit einer Präsentation der französischen Impressionisten zusammen mit der deutschen Moderne.⁴⁸

Noch 1937 reflektierte Alfred Wolters als Direktor der Städtischen Galerie in seiner Notiz zur Spaltung der Städtischen Galerie und des Städelschen Kunstinstituts *An das Kulturamt*, dass diese Spaltung einen Nachteil für die beiden Museen, die schon immer eine Einheit darstellten, war.⁴⁹ Hierbei bezog er sich auf das Jahr 1928, in dem zum einen Erwerbungen aus der Sigmaringersammlung getätigt wurden, und zum anderen die Personalunion mit der Einsetzung Swarzenskis als Generaldirektor der Frankfurter

⁴² Baensch 2011, S. 44.

⁴³ Eugène Druet an Georg Swarzenski, 20. Februar 1911 und Georg Swarzenski an Oberbürgermeister Franz Adickes, 29. Mai 1911, Städel-Archiv, Nr. 1887, UA 14 Acta Malerei C, D 1911-; Rep.18 Nr.3.

⁴⁴ Baensch 2011, S. 47.

⁴⁵ Ebd., S. 54.

⁴⁶ Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, 5. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Schmeisser, S. 3.

⁴⁹ An das Kulturamt, [Museumsgeschichte und Stellungnahme zur Spaltung des SKI und der Städtischen Galerie von] Alfred Wolters, ca. 1937, ISG, S1-468/23 Nachlass Alfred Wolters.

Museen und Wolters als Direktor der Städtischen Galerie entkräftigt wurde.⁵⁰ Diese Umstrukturierung wurde nach dem Tod Bernard Müllers, Direktor des Historischen Museums, durch den Magistrat initiiert.⁵¹ Wolters beschrieb in *An das Kulturamt* weiterhin, dass basierend auf der jahrelangen Zusammenarbeit mit Swarzenski, der immer noch Direktor des Städelschen Kunstinstitutes blieb, die gemeinschaftliche Organisation fortgeführt und die Spaltung der Institute abgeschwächt werden konnte.⁵² Diese Einheit in der Spaltung wurzelte in der jahrelangen Zusammenarbeit und Freundschaft Swarzenskis und Wolters, der 1912 als Direktorialassistent für Swarzenski und später als Kustos der Städtischen Galerie fungierte.⁵³ Ein Jahr zuvor hatte er seine Promotion zu mittelalterlichen Skulpturen abgeschlossen. Er agierte als Vertreter Swarzenskis in jeglicher Position.⁵⁴ Swarzenski füllte in dieser jahrelangen, engen Zusammenarbeit eine Mentorenposition aus und beeinflusste Wolters maßgeblich, auch in seiner Rezeption der Moderne (Abb. 1).

2.1. Der Ankauf des Gemäldes *Liegender Hund im Schnee* und Franz Marcs Rezeption in der Weimarer Republik

In einem Brief von Maria Marc an Georg Swarzenski vom 3. März 1919 drückte sie ihre Freude über den Beschluss der Städtischen Galerie aus, das Bild *Weißer Hund*⁵⁵ ihres verstorbenen Gatten anzukaufen. Des Weiteren legte sie den Preis von 7.000 Mark fest.⁵⁶ Die Korrespondenz bezüglich des Interesses der Städtischen Galerie an Werken Marcs – spezifiziert auf den *Weißer Hund* und *Waldinneres* – begann vermutlich im Januar 1919. In einem Brief beschwerte Maria Marc sich über die fortgehende Wertlosigkeit des Geldes und die elende Lage des Landes in der Inflation nach dem Krieg. Sie endete diesen Brief mit einem ersten Angebot:

„Ich will aber daran denken, daß es sich in diesem Falle um das Museum in Frankfurt handelt und ich hoffe, daß der Ankauf möglich wird, wenn ich für beide Bilder zusammen 12.000 Mark sage. Mit dem Wunsch, daß es Ihnen gelingen möge, den

⁵⁰ Abhandlung des Direktors der Städtischen Galerie, Dr. Alfred Wolters, zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie, 1939, ISG, Nr. 247 Kulturamt.

⁵¹ Baensch 2011, S. 66.

⁵² *An das Kulturamt*, Alfred Wolters, ca. 1937, ISG, S1-468/23 Nachlass Alfred Wolters.

⁵³ Mongi-Vollmer (u.a.) 2017, S. 13.

⁵⁴ Schmeisser, S. 4/5.

⁵⁵ Auch unter dem Titel *Liegender Hund im Schnee* bekannt.

⁵⁶ Maria Marc an Georg Swarzenski, 3. März 1919, Städel-Archiv, Nr. 1852, UA 12 Acta Malerei M 1911-, Rep.19 Nr. 1.

Bildern einen Platz im Museum zu sichern, bleibe ich, Sie bestens grüßend, Ihre Maria Marc.“⁵⁷

Unter diesen Zeilen schrieb Swarzenski seine Notizen, in denen er den Preis teilte: 7.000 Mark für den *Weißten Hund* und 5.000 für das *Waldinnere*.⁵⁸ Zu diesem Zeitpunkt entschied er für die Städtische Galerie, nur den *Liegenden Hund im Schnee* (Abb. 2) für die geforderten 7.000 Mark zu erstehen. Das Werk *Waldinneres mit Vogel* wurde erst 1921 für 10.000 Mark⁵⁹ angekauft.⁶⁰

Das Interesse an einem Ankauf von Werken Franz Marcs war 1919 nicht zufällig. Nach dessen frühen Tod an der Front im Ersten Weltkrieg war er zu einer Art Volksheld avanciert. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 1. August 1914 war eine Situation eingetreten, die von Franz Marc schon fast herbeigesehnt worden war. Er meldete sich freiwillig beim ersten Königlichen Bayrischen Feldartillerieregiment und wurde bereits am 6. August des Jahres eingezogen.⁶¹ Schon vor Beginn des Krieges hatte Marc sich an der zeitgenössischen europäischen Lebensweise gestört. Damit hing auch die Hinwendung zum Abstrakten in seiner Kunst zusammen: er äußerte darin einen Wunsch nach einer Umwendung der alten europäischen Werte und Traditionen, denn für ihn war die zeitgenössische Wahrnehmung falsch und vergiftet.⁶² Marc fiel während des Krieges am 4. März 1916 im Gefecht.⁶³

Ihm zu Ehren veranstaltete die Münchener Neue Secession bereits 1916 eine Gedächtnisausstellung, die 200 seiner Werke und Skizzenbücher zeigte. Es wurden somit auch Werke gezeigt, die 1911 bei der Ausstellung des *Blauen Reiters* verpönt worden waren, doch nun durch seinen Kriegstod und die Heroisierung seiner Person neu betrachtet wurden.⁶⁴ 1922 folgte eine weitere Retrospektive im Kronprinzenpalais

⁵⁷ Maria Marc an Georg Swarzenski, 18. Januar 1919, Städel-Archiv, Nr. 1852, UA 12 Acta Malerei M 1911-, Rep. 19 Nr. 1.

⁵⁸ Notiz von Georg Swarzenski, Maria Marc an Georg Swarzenski, 18. Januar 1919, Städel-Archiv, Nr. 1852, UA 12 Acta Malerei M 1911-, Rep. 19 Nr. 1.

⁵⁹ Vermutlich handelt es sich hierbei um inflationsbedingte Preissteigerung.

⁶⁰ Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, Städel-Archiv, Nr. 629.

⁶¹ Marc, Franz: Briefe aus dem Felde. 1914-1916, 1920, hg. v. Lara Sonntag, München 2014, S. 7.

⁶² Mönig, Roland: Franz Marcs „Skizzenbuch aus dem Felde“, in: Erich Franz (Hg.): Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Ostfildern 1993, S. 240.

⁶³ Seiler, Harald: Franz Marc, München 1956, S. 22.

⁶⁴ Koldehoff, Stefan: Das Bernsteinzimmer der klassischen Moderne. Wie der *Turm der blauen Pferde* zum Mythenbild der Deutschen wurde, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 21.

in Berlin, die insgesamt 80 Werke umfasste.⁶⁵ Besonders zeigte sich seine Wertschätzung in der Weimarer Republik im Museumswesen Berlins durch das Ausstellen des Werkes *Turm der blauen Pferde* in der Galerie der Lebenden im Kronprinzenpalais. Dieses Werk wurde 1919 von Ludwig Justi⁶⁶ für 20.000 Mark angekauft.⁶⁷

Georg Swarzenski orientierte sich an der progressiven musealen Arbeit und der Ankaufsstrategie der Berliner Museen. Folglich legte dies und der generell aufkommende Mythos um die Person Franz Marc einen Ankauf eines seiner Werke für die Städtische Galerie in den ersten Nachkriegsjahren nahe. Jedoch bekamen die Museen für Käufe moderner Kunst – anfänglich besonders französischer – enorme Kritik zu spüren. Es kamen Hetzschriften und Verschwörungstheorien auf, dass bestimmte Personen den Kunstmarkt lenken würden und die Steuergelder der einfachen Bürger verschwendeten.⁶⁸ Bereits 1911 hatte Franz Marc selbst in seinem Beitrag zur Antwort auf die Kritik an der modernen, unter ausländischem Einfluss stehenden Kunst als einzige Möglichkeit des Beweises ihrer Qualität den direkten Vergleich vorgeschlagen: in einer Ausstellung solle man die klassische deutsche Kunst neben den virtuoson französischen Meistern zeigen. Dann würde sich herausstellen, dass die deutschen Werke leer und oberflächlich wirkten.⁶⁹ Diese Strategie des Vergleichs wurde 1937 von den Nationalsozialisten kontrastär angewandt, als man in München die zeitgenössische Kunst mit dem Etikett der „Entartung“ neben der klassischen, „völkischen“ Kunst zeigte.

Besonders Marcs abstraktes Spätwerk wurde im Kontext der öffentlichen Kritik an Ankäufen zeitgenössischer Kunst als Ausdruck seiner Entwicklung hin zum „geistig gestörten“ Künstler und zu ausländischen Einflüssen aufgenommen.⁷⁰ Demnach war es in der Öffentlichkeit der Weimarer Republik nicht vordergründig sein Œuvre, das

⁶⁵ März, Roland: Spuren und Legenden. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 135.

⁶⁶ Nach seinem Weggang vom Städtischen Kunstinstitut nach Berlin war Ludwig Justi von 1909 bis 1933 Direktor der Nationalgalerie in Berlin, vgl. März, Roland: Spuren und Legenden. „Der Turm der blauen Pferde“ von Franz Marc, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 571.

⁶⁷ Koldehoff 2017, S. 18.

⁶⁸ Nach dem Kauf der Bremer Kunsthalle von Van Goghs *Mohnfeld* für 30.000 RM 1911 wurde durch den Maler Carl Vinnen die Schrift *Ein Protest deutscher Künstler* veröffentlicht, die beweisen sollte, dass der deutsche Markt minderwertige, ausländische Kunst gegenüber der deutschen bevorzugte, vgl.: Vinnen, Carl (Hg.): Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911.

⁶⁹ Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“, München 1911, S. 76/77.

⁷⁰ Kracht, Isgard: Verehrt und verfemt. Franz Marc im Nationalsozialismus, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 310.

begeisterte, sondern viel mehr sein Soldatentod an der Front, der ihn zu einer Ikone für die Nachkriegsgeneration gemacht hatte. In mehreren Auflagen erschienen seine Briefe aus dem Feld, in denen unter anderem sein patriotisches Gefühl für sein Heimatland beschrieben wird. Er belebte einen Nationalstolz, der nach 1918 mit dem Krieg und den darauffolgenden Versailler Verträgen verloren gegangen war.⁷¹

Marc's *Liegender Hund im Schnee* entspricht dem Hauptsubjekt des Künstlers: die körperliche Abstraktion der Tierwelt. Dieses immer wieder aufkommende Bildthema ging einher mit seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen dem Menschen, der Natur und dem Tier.⁷² In seiner Vorstellung stellte das Tier die unmittelbare, unbewusste Reinheit dar, die er sich auch für den Menschen wünschte.⁷³ Den *Liegenden Hund im Schnee* malte Marc 1911 nach dem Modell seines Hundes Russi. Kandinsky war der Meinung, dass Marc's „organische Verbindung mit der Natur“ sich in der Beziehung zu diesem Hund, einem großen weißen Schäferhund, zeigte.⁷⁴ Das Bildnis des Hundes stand am Anfang seiner Stilfindung und ist ein Dokument seines Loslösen von den naturalistischen Farben und des Stilisierens dieser.⁷⁵

Dadurch, dass in den 1920er Jahren kaum Werke Marc's auf dem Markt waren und sein Œuvre allein aus 244 Gemälden besteht, sind nur wenige Kaufpreise zum Vergleich seines Wertes existent. Gesa Jeuthe ermittelt, dass in der Zeit zwischen 1925 und 1933 ein mittlerer Preisbereich zwischen bereinigt 1.360 und 3.790 Reichsmark angenommen werden kann. Sie resümiert, dass dies angesichts der vorangegangenen Weltwirtschaftskrise solide Preise waren.⁷⁶

⁷¹ Jeuthe 2011, S. 43.

⁷² Korn, Felicity: Franz Marc. Von Lieblingstieren und Lieblingsbildern, in: Max Hollein (Hg.): Dialog der Meisterwerke. Hoher Besuch zum Jubiläum, Köln 2015, S. 128.

⁷³ Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hg.): Franz Marc und Fritz Winter. Bilder zum Krieg, Ostfildern 1996, S. 21.

⁷⁴ Lankheit, Klaus: Franz Marc im Urteil seiner Zeit, München 1989, S. 49.

⁷⁵ Heinrich, Christoph: Franz Marc. Der weiße Hund. 1910-1911, in: Kleine Werkmonografie (Bd. 81), Frankfurt a. M. 1992.

⁷⁶ Jeuthe 2011, S. 165. Bereinigt bedeutet hierbei größen- und inflationsbereinigte Daten, anhand derer ein Mittelwert des jeweiligen betrachteten Jahres berechnet werden konnte, vgl. Jeuthe 2011, S. 31/32.

2.2. Der Ankauf der *Kreuzabnahme* und Max Beckmanns Etablierung auf dem Kunstmarkt und in der Frankfurter Gesellschaft

Die *Kreuzabnahme* wurde 1917 von Max Beckmann in der Zeit seines monumentalen Stilumbruchs gemalt. Das Werk zeigt einen grün-bläulich verfärbten, eingefallenen Leib Christi, der vom Kreuz abgenommen wird. Die Szenerie ist dunkel und trostlos, die Menschen um den Leichnam blicken beschämt und trauernd beiseite, nur eine in ein weiß-schwarzes Gewand gehüllte Frau, Maria Magdalena, blickt den Betrachter verstört und misstrauisch an. In dieser düsteren Darstellung verband Beckmann die christliche Bildtradition des leidenden, sich aufopfernden Christus mit seinen Erfahrungen an der Front des Ersten Weltkriegs.⁷⁷ Ähnlich wie Franz Marc sah Beckmann den Krieg zunächst als Möglichkeit, die westliche, europäische Welt und Gesellschaft zum Guten zu verwandeln – als eine Art Katharsis.⁷⁸ Künstlerisch erreichte Beckmann bereits vor dem Krieg einen größeren Bekanntheitsgrad, vor allen Dingen bekam er viel Anerkennung für sein impressionistisches Frühwerk. Dies drückte sich in größeren Ausstellungen in Berlin und Weimar und einer 1913 erschienenen Monografie zu ihm und seinem Werk aus.⁷⁹ Aus Begeisterung für die Vitalität und auch Destruktivität im Krieg besuchte er im Herbst 1914 Soldaten in Ostpreußen und wurde daraufhin freiwilliger Krankenpfleger. Anfang 1915 wurde er als Sanitätssoldat nach Belgien gesandt. Daraufhin folgte eine Versetzung in ein Frontlazarett bei Wervik, um dort unter anderem auch in einer Badeanstalt ein Wandbild anzufertigen.⁸⁰ Durch diesen Distanzverlust zum tatsächlichen Geschehen des Krieges an der Front, verlor sich auch sein emotionaler Abstand, der Grundstein seines Kriegsoptimismus war.⁸¹ Somit zeigte sich bereits im Herbst 1915, während eines unangekündigten Besuchs in Frankfurt bei seinen Freunden Friedel und Ugi Battenberg, die Auswirkung der physischen und psychischen Belastung des Krieges.⁸² Diese Erlebnisse und die daraus neu resultierenden Gefühle sollten sein Schaffen

⁷⁷ Eskilsson Werwigk 2009, S. 107.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Weidner, Klaus: Max Beckmann. Wirkung und Bedeutung, in: Ausst.kat. Max Beckmann. Graphik. Malerei. Zeichnung, Leipzig (Museum der bildenden Künste), Leipzig 1984, S. 14.

⁸⁰ Hille, Karoline: Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918-1933, Berlin 1994, S. 230.

⁸¹ Ebd.

⁸² Rebentisch, Dieter: Max Beckmann und Frankfurt am Main, in: Dieter Rebentisch und Evelyn Hils-Brockhoff (Hgg.): Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 69: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. und 20. Jahrhundert (2004), S. 127/128.

inhaltlich und formal maßgeblich prägen und radikal verändern. Die akademische Ausbildung rückte in den Hintergrund und Beckmann begann sich mit dem ‚Hässlichen‘ auseinanderzusetzen.⁸³ So sah er in Christus‘ Aufopferung am Kreuz eine Art Fatalismus, den er auch bei sich selbst und in der Gesellschaft nach dem Krieg wiederfand. Die gottlose und unmenschliche Gesellschaft wird in der *Kreuzabnahme* hinterfragt und im toten Leib Christi spiegelt sich das unbarmherzige Schicksal der Generation des Ersten Weltkrieges.⁸⁴

Als Beckmann 1915 nach Frankfurt kam, bezog er bei den Battenbergs nach kurzer Zeit ein Zimmer im Dachgeschoss des Hauses in der Schweizer Straße 3 sowie das Atelier Ugis. Dieses sollte er bis 1932 behalten. 1919 zog er an den Untermainkai 3.⁸⁵ „Der wilde Wahnsinn dieses Riesenmordes“⁸⁶ und die traumatisierenden Erfahrungen des Ersten Weltkrieges ließen ihn in seinen ersten Frankfurter Jahren einen neuen künstlerischen Ausdruck entwickeln. Die Großstadt als Spiegel des sozialen Verfalls wurde thematisiert; die Welt als Theater oder Absurdität dargestellt.⁸⁷ Sich das vermeintlich unaufgeladene Sujet der christlichen Ikonographie als Mittel der Gesellschafts- und besonders Kriegskritik anzueignen war ebenfalls Teil dieser neuen Entwicklung in Beckmanns Werk. In der Rohheit der unbeschönigten Darstellung versuchte man zum Teil auch etwas Deutsches und Nationales zu lesen, da diese Art der Darstellung Mut und Wahrheit forderte – Attribute, die man dem Deutschtum zuschrieb. Dies entsprang der Suche nach einer neuen deutschen Identität nach dem verlorenen Weltkrieg, die man wie bereits beschrieben auch in Franz Marc erkennen wollte.⁸⁸

Zur Entstehung der *Kreuzabnahme* existiert eine mehr legendenhafte Erzählung um Beckmann und den vermutlichen Auftraggeber Georg Hartmann. Dieser war ein Frankfurter Schriftgießer und Mäzen, der zunächst durch Georg Swarzenski initiiert und von diesem begleitet mittelalterliche Skulpturen sammelte.⁸⁹ Hartmanns Vater lebte neben der Familie Walter Carls⁹⁰, der Bruder Friedel Battenbergs. Durch die

⁸³ Weidner 1984, S. 15.

⁸⁴ Eskilsson Werwigk 2009, S. 107/108.

⁸⁵ Rebentisch 2004, S. 127.

⁸⁶ Beckmann, Max: Briefe (Bd. 1: 1899-1925), hg. von Klaus Gallwitz, München 1993, Brief vom 28. März 1915.

⁸⁷ Rebentisch 2004, S. 132.

⁸⁸ Peters, Olaf: Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005, S. 59.

⁸⁹ Hansert, Andreas: Georg Hartmann (1870-1954). Biografie eines Frankfurter Schriftgießers, Bibliophilen und Kunstmäzens, Wien (u.a.) 2009, S. 58/59.

⁹⁰ Kunsthändler, der auch mit Hartmann zusammenarbeitete, vgl. Hansert 2009, S. 62.

Carls/Battenbergs lernte Hartmann Beckmann kennen. Sie führten eine Freundschaft mit einem großen Kunstbezug. Bei einem Besuch des Liebieghauses soll Hartmann vor einer Martyriumsdarstellung Beckmann herausfordernd gefragt haben, ob dieser sich nicht auch zutraue, eine so kraftvolle Aussage im Werk auf die Gegenwart bezogen zu schaffen.⁹¹ Resultat dieser Aufforderung war die *Kreuzabnahme*, welche zeitgleich mit dem Werk *Christus und die Sünderin* entstand, was darauf hinweisen könnte, dass beide Werke als eine Art Diptychon geplant waren.⁹² Andreas Hansert geht davon aus, dass beide Gemälde für die Sammlung Hartmann intentioniert waren. Die *Kreuzabnahme*, beziehungsweise wahrscheinlich auch *Christus und die Sünderin*, blieb allerdings nicht lange im Besitz des Kunstmäzens, da sich die Ehefrau einer Familienlegende nach schwer mit dieser düsteren Darstellung tat.⁹³

Auch wenn die Werke für die Sammlung des Mäzens vorgesehen waren, scheinen sie nie in das Eigentum eingegangen zu sein. Aus einem Brief von Hartmann an Beckmann 24 Jahre später geht Folgendes hervor:

„ich hoffe, Sie werden sich meiner noch erinnern, auch wenn die schönen Gemälde [sic!] von damals ihren Einzug bei mir im Hause, wofür sie eigentlich bestimmt gewesen sind, schließlich doch nicht gehalten haben.“⁹⁴

Nach dieser Formulierung scheint es, dass keines der beiden Werke Teil der Sammlung Hartmann wurde oder in sein Eigentum eingegangen war. Daraus lässt sich schließen, dass es vermutlich nie zu einer Bezahlung kam und die Bilder direkt bei Beckmann im Atelier verblieben waren oder an dieses nach kurzer Zeit ohne Verkaufsabschluss zurückgingen. Unwahrscheinlich ist ein Rückkauf der *Kreuzabnahme* oder beider Werke durch Beckmann, zudem ist kein Werk in der Sammlung Hartmann zu dieser Zeit nachgewiesen, welches als Ausgleich angekauft worden sein könnte.

Mitte Oktober 1918 hatte Georg Swarzenski einen Termin zur Sichtung von Werken in Beckmanns Frankfurter Atelier arrangiert. Dort muss er die *Kreuzabnahme* zu

⁹¹ Hansert 2009, S. 65.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Georg Hartmann an Max Beckmann, 18. April 1941 [Nachlass Beckmann], zitiert nach: Hansert 2009, S. 326 Fußnote 97. Obwohl Hansert diesen Brief zitiert, geht er nicht auf die Eigentumsverhältnisse ein, sondern legt die Nutzung des Plurals durch Hartmann als Indiz aus, dass beide Werke für dessen Sammlung intentioniert waren.

Gesicht bekommen und sein Interesse bekundet haben.⁹⁵ Auf der Rückseite der Briefkorrespondenz dazu befindet sich eine Notiz von Swarzenski, dass Beckmann mit Jsrael Ber Neumann⁹⁶ bezüglich der *Kreuzabnahme* reden wolle. Am 18. Oktober antwortete Beckmann in seinem Schreiben in Bezug auf die *Kreuzabnahme* wie folgt:

„Auch an Neumann habe ich geschrieben und ihm von meiner Seite geraten das Bild herzugeben. Er hatte es auch für seine Privatsammlung bestimmt. Ich glaube, dass es vielleicht gut wäre, wenn Sie auch hier ihren Wunsch äußerten und ihm gleichzeitig die Zusicherung der Ausstellungsmöglichkeit gäben.“⁹⁷

Swarzenski kam dem nach und kontaktierte J.B. Neumann, der in dieser Angelegenheit entweder als Kunsthändler von Beckmann eingeschaltet wurde oder tatsächlich als Eigentümer beziehungsweise mit einem Anspruch auf das Werk auftrat. Ein Antwortbrief vom 29. Oktober 1918 aus Wien an den Direktor bezeugt, dass sich beide Werke zu diesem Zeitpunkt immer noch im Atelier Beckmanns befanden.⁹⁸ Neumann beschrieb kongruent zu Beckmanns Aussage, dass er die *Kreuzabnahme* für seine eigene Sammlung eingeplant hatte:

„Die beiden Bilder waren für einen Beckmannraum in meiner Wohnung bestimmt und wenn nicht meine Abwesenheit von Berlin die Durchführung dieses Planes bisher verhindert hätte, wären die Bilder nicht mehr in Beckmanns Atelier gewesen und somit einem event. Verkauf entzogen.“⁹⁹

Er erklärte sich bereit, an den Werken nicht mehr festzuhalten, da er in der Städtischen Galerie einen würdigen Platz dafür sah und forderte zu Beginn, dass der Preis mit Beckmann selbst verhandelt werden sollte. Mit Bleistift notierte Swarzenski das

⁹⁵ Max Beckmann an Georg Swarzenski, 11. Oktober 1918, Städel-Archiv, Nr. 1892, UA 14, Acta Malerei B II. 1913-1917, Rep. 18 Nr. 2.

⁹⁶ Jsrael Ber Neumann begann ca. 1916 Beckmanns Grafisches Werk als Kunsthändler zu vertreten, wenig später auch seine Gemälde. Ab 1925 hatte er einen Exklusivvertrag mit Beckmann und war somit die alleinige Vertretung dessen Werkes. 1923 emigrierte er in die USA und setzte den Grundstein zu Beckmanns späteren Erfolg in den Staaten, vgl. Harter, Ursula und Stephan von Wiese: J. B. Neumann und der „Beckmann Concern“, in: Ursula Harter und Stephan von Wiese (Hgg.): Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten 1917-1950, Köln 2011, S. 19-31.

⁹⁷ Max Beckmann an Georg Swarzenski, 18. Oktober 1918, Städel-Archiv, Nr. 1892, UA 14, Acta Malerei B II. 1913-1917, Rep. 18 Nr. 2.

⁹⁸ J.B. Neumann an die Städtische Galerie, 29. Oktober 1918, Städel-Archiv, Nr. 1867, UA 12, Acta Malerei N-Q 1913-, Rep.19 Nr.2 und 3.

⁹⁹ Ebd.

Ergebnis dieser Verhandlung auf dem Brief: „Beckmann verlangt 8000 M“.¹⁰⁰ Aus den Korrespondenzen lässt sich folgern, dass sich das Gemälde zu diesem Zeitpunkt im Besitz Beckmanns befand, Neumann allerdings einen Eigentumsanspruch an dem Werk erheben konnte. Denn die Aufnahme von Bildern in die eigene Sammlung durch Kunsthändler oder die Ausstattung der Wohnräume mit Werken der Künstler, die vertreten wurden, war nicht ungewöhnlich. Im Falle Neumann ist im Jahre 1917 jedoch ein solcher Raum bisher nicht nachweisbar. Der Aspekt der persönlichen ‚Reservierung‘ des Bildes durch den Kunsthändler könnte auch eine Verkaufsstrategie gewesen sein als ein tatsächlicher Anspruch Neumanns für die eigene Sammlung, zumal Beckmann die Preisverhandlungen übernahm. Eine strategische Aufwertung des Werkes durch Aussagen zum persönlichen Wert scheint jedoch gegenüber einem Museumsdirektor als Verhandlungspartner und Interessenten nicht sinnig.

Letztlich konnten beide, Künstler und Kunsthändler, sicherlich nicht die Gelegenheit versäumen, das Gemälde in einem bedeutenden deutschen Kunstmuseum zu platzieren, besonders da Neumann, spezialisiert auf graphisches Werk, erst ab ca. 1917 angefangen hatte auch Beckmanns Gemälde zu vertreten. Es liegt nahe, dass Neumann von seinem Eigentumsanspruch zurücktrat und damit vermutlich unwissentlich einen einfachen Ankauf mit Mitteln der Pfungst-Stiftung durch die Städtische Galerie ermöglichte.

1919 erwarb Swarzenski somit für die Städtische Galerie aus Mitteln der Pfungst-Stiftung die *Kreuzabnahme* für 8.000 Mark direkt von dem Künstler und zeitgleich vermutlich auf derselben Verhandlungsbasis Fritz Wichert das Werk *Christus und die Sünderin* für die Kunsthalle Mannheim zum selben Preis.¹⁰¹ Dieser Ankauf für die Städtische Galerie wurde jedoch nicht von allen Seiten positiv bewertet. Swarzenski brauchte für den Ankauf die Zustimmung der sogenannten Galeriedeputation – das Äquivalent zur Administration des Städelschen Kunstinstitutes in Bezug auf die Städtische Galerie. Am 24. Dezember 1918 wurden sowohl der *Liegende Hund* als auch die *Kreuzabnahme* zur Ansicht in der Sitzung der Deputation vorgelegt. Nach eingehender Diskussion über den Ankauf beider Bilder wurde der Beschluss letztlich vertagt.¹⁰² Allein die Diskussion über einen Ankauf moderner Kunst entfachte eine

¹⁰⁰ Notiz von Georg Swarzenski, J.B. Neumann an die Städtische Galerie, 29. Oktober 1918, Städel-Archiv, Nr. 1867, UA 12, Acta Malerei N-Q 1913-, Rep. 19 Nr. 2 und 3.

¹⁰¹ Hansert 2009, S. 65.

¹⁰² Protokoll zur Sitzung der Galeriedeputation, 24. Dezember 1918, Städel-Archiv, Nr. 1961, Liste 1997, Nr. 071, Sitzungsberichte Städtische Galerie.

Veränderung und ein Widerstreben bei den Mitgliedern der Deputation. Dr. Leo Gans, langjähriges Mitglied der Galeriedeputation sowie seit 1898 Teil der Administration des Städelschen Kunstinstitutes, trat zurück. Bis dahin hegten Swarzenski und er ein vertrauterer Verhältnis, da Gans sich im Laufe der Jahre als wertvoller Mäzen und Förderer der Kunst und Kultur in Frankfurt hervorgetan hatte. Nach der Diskussion im Kreise der Deputation wandte sich Swarzenski in einem letzten Brief bezüglich dieser Thematik an Gans und versuchte zum einen zu analysieren, worin Gans' Abneigung gegenüber der *Kreuzabnahme* wurzelte und zum anderen begründete er seine Entscheidung für dieses Bild:

„Aber ich habe d i e s e s Bild gewählt, weil ich hier einmal gerade diese Dinge^[103] von einem ganz starken Künstler in ganz echter Weise dargestellt fand (nicht der modernen Konvention wegen, die barbarischer Weise und sensationell solche Wirkung bevorzugt „pour épater le bourgeois“.) Beckmann war im Kriege und hat das ganze Grausen dort erlebt, - dieses Bild ist der stärkste Niederschlag dieses Erlebens, - und deshalb lege ich gerade auf dieses Bild solchen Wert. Man spricht jetzt so viel von dem Zusammenhang der Kunst mit der Zeit, - in diesem Bilde finde ich einmal etwas davon – mehr, als in jeder blutrünstigen Kriegssillustration.“¹⁰⁴

Swarzenskis Brief ist nicht unbedingt als Bekundung des äußersten Gefallens an die Moderne und insbesondere die Expressionisten zu verstehen – er beschreibt auch, dass er das Widerstreben gegen die Inszenierung von „Hässlichkeit“ nachvollziehen kann. Vielmehr geht aus diesen Zeilen hervor, dass er die Relevanz dieser neuen Kunst für das Zeitgeschehen und die neue Welt, die sich gerade aus einer blutigen Dunkelheit in Form des Ersten Weltkrieges herauschälte, erkannte und fördern wollte. Er begriff, dass die Zeit nach etwas Neuem verlangte und ersuchte zu verstehen, wieso das dreißig Jahre ältere Deputationsmitglied diesen Schritt nicht mehr mitgehen wollte. In seinem fünfseitigen Antwortschreiben erklärt Leo Gans, dass er wohl das „Hässliche“ und Erschreckende in dem Beckmann'schen Bild als störend empfinde, sich jedoch niemals hinreißen lassen würde, sich von persönlichen Präferenzen leiten zu lassen. Vielmehr konstatiert er, dass in diesem Bild das Sujet mit der Darstellungsart unvereinbar sei. Dass das „Hässliche“ in der Satire oder der Ironie seinen Reiz habe,

¹⁰³ gemeint ist Kunst, die nicht aus dekorativen Gründen entsteht, sondern das Entsetzliche zeigen soll.

¹⁰⁴ Swarzenski an Leo Gans, 25. Dezember 1918, Städel-Archiv, Nr. 1961, Liste 1997, Nr. 071, Sitzungsberichte Städtische Galerie.

jedoch die Mater Christi eine Thematik sei, die zu großer Ergriffenheit im Betrachter führen sollte und diese Wirkung in der Verzerrtheit und „Hässlichkeit“ von Beckmanns Gestaltung zerstört würde.¹⁰⁵ „Das Ergreifende eines Vorganges muß in der künstlerischen Darstellung auch ergreifend wirken. Ohne Harmonie zwischen Gegenstand + Ausführung entsteht für mich kein Kunstwerk.“¹⁰⁶ Unter diesen Aspekt der Harmonielosigkeit fiel in seinen Augen auch das anzukaufende Bild von Franz Marc. Hier zeichnete sich ein Bruch ab; ein Generationenwechsel, der sich in diesem Briefwechsel manifestiert.

Nicht nur Beckmanns Kunst fand Einzug in Frankfurt, sondern auch der Künstler selbst baute sich in den Jahren nach Kriegsende eine Art Refugium und neues Netzwerk abseits der Hauptstadt auf. Es entwickelte sich neben den Battenbergs, Carls und Swarzenskis ein Kreis an Unterstützern und Freunden.¹⁰⁷ Beckmann spannte in den folgenden Jahren fundamentale Beziehungen und Arbeitsverhältnisse zu bedeutenden Galeristen, Kunsthändlern und Kritikern. 1925, das Jahr, in dem er seinen Lehrauftrag an der Städelschule antrat, ging er den Vertrag mit I. B. Neumann ein, der ihm ein Jahresgehalt von 10.000 Reichsmark sicherte.¹⁰⁸ Insgesamt konnte Beckmann in dieser Zeit durch seine Tätigkeit an der Städelschule ein Jahreseinkommen von 16.000 RM verzeichnen. Das bezeugt seinen bereits großen Rang und seine Etablierung in der Frankfurter Gesellschaft.¹⁰⁹ In Berlin wurde Beckmann stellvertretend für den 1923 in die USA ausgewanderten Neumann von Karl Nierendorf und in München von Günther Franke vertreten. Ab 1928 partizipierte auch Alfred Flechtheim an diesem geschäftlichen Geflecht um den Künstler und eröffnete diesem den Pariser Markt.¹¹⁰ Neumann organisierte schon in den späten zwanziger Jahren Beckmann-Ausstellungen in New York und setzte dadurch den Grundstein zu Beckmanns späterem Erfolg in den Staaten, der bis dato jenseits Europas ein unbekannter Künstler war. Der tatsächliche Verkauf von Werken konnte in den Staaten zunächst jedoch noch nicht erreicht werden. Neumann etablierte Beckmann in dem Maße, dass 1931 acht

¹⁰⁵ Leo Gans an Swarzenski, 29. Dezember 1918, Städel-Archiv, Nr. 1961, Liste 1997, Nr. 071, Sitzungsberichte Städtische Galerie.

¹⁰⁶ Leo Gans an Swarzenski, 29. Dezember 1918, Städel-Archiv, Nr. 1961, Liste 1997, Nr. 071, Sitzungsberichte Städtische Galerie.

¹⁰⁷ Heinrich und Irma Simon, Lilly von Schnitzler (Zentrum des Frankfurter Sozialen Lebens, nach 1945 Mitbegründerin und Vorstandsmitglied der Max Beckmann Gesellschaft), Käthe von Poroda (agierte als Vermittlerin Beckmanns in Paris), Rudolf Freiherr von Simolin, vgl. Rebentisch 2004, S. 142-149.

¹⁰⁸ Eskilsson Werwigk 2009, S. 111.

¹⁰⁹ Rebentisch 2004, S. 144/145.

¹¹⁰ Jeuthe 2011, S. 237.

seiner Gemälde in der New Yorker Ausstellung „Modern German Painting and Sculpture“ im Museum of Modern Art gezeigt wurden und Beckmann somit der meistvertretene Künstler der Ausstellung war.¹¹¹

In Europa, insbesondere im deutschsprachigen Raum, wurde seine ansteigende Karriere 1932 mit einem persönlichen Raum für seine Werke in der Nationalgalerie in Berlin gekrönt.¹¹² Zudem konnte zwischen den Jahren 1925 und 1929 ein Preisanstieg in den verkauften Werken bemerkt werden.¹¹³

An die Städtische Galerie gelangten bis 1933 noch 12 weitere Werke Beckmanns.¹¹⁴ Darunter 1922 das *Nizza* für 35.000 M, wobei hierbei der enorme Wertverlust des Geldes durch die Hyperinflation beachtet werden muss, und dann erst ab 1925 Werke als Überweisung der Künstlerhilfe Frankfurt am Main oder des Direktors Georg Swarzenski.¹¹⁵

3. Die Städtische Galerie und das Städtische Kunstinstitut unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Kulturpolitik

Anlässlich seiner Ernennung zum Generaldirektor der Frankfurter Museen und der damit zusammenhängenden größer werdenden Unabhängigkeit der Städtischen Galerie hielt Georg Swarzenski 1928 eine Rede, die die Frage nach der Entwicklung der Museen, insbesondere der Städtischen Galerie, thematisierte.¹¹⁶ In dieser arbeitete sich heraus, welches Potential er in den Frankfurter Museen sah. Vor allem betonte er jedoch, dass ein Museum nicht mehr nur ein Bildungsort sein könne, sondern ein neues und wichtiges Augenmerk auf die einfache ästhetische Erfahrung der Kunst gelegt werden müsse.¹¹⁷ Für ihn stellten die Städtische Galerie und die Moderne Sammlung dafür einen idealen visuellen Erfahrungsort dar. Ein Teil dieser ästhetischen Erfahrung wäre auch die Wahrnehmung der Kontinuität und des Gesamtzusammenhangs der

¹¹¹ Neumann, Israel Ber: Sorrow and Champagne [Kapitel aus J. B. Neumanns *Confessions as an Art Dealer*], in: Ursula Harter und Stephan von Wiese (Hgg.): Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten 1917-1950, Köln 2011, S. 310.

¹¹² Eskilsson Werwigk 2009, S. 111.

¹¹³ Jeuthe 2011, S. 238.

¹¹⁴ Baensch 2011, S. 54.

¹¹⁵ Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹¹⁶ Gaethgens 2011, S. 20.

¹¹⁷ Dr. Rudolf Keller, In Memoriam Georg Swarzenski. Gedenkworte in der Sitzung der Administration des Städtischen Kunstinstitutes, 28. Juni 1957, ISG, S1-468/12 Nachlass Alfred Wolters.

Kunst über die Jahrhunderte hinweg.¹¹⁸ Diese progressive Auffassung der musealen Arbeit widersprach in jeglicher Art dem nationalsozialistischen Bild der Kunst und Museumsleitung, das sich ab 1933 herauskristallisierte.

Bereits 1927 wurde mit der Gründung und der Aktivität der Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur, 1929 umbenannt in Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK), durch Alfred Rosenberg ein offener Kampf gegen die Moderne geführt.¹¹⁹ Nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 und der damit eingeleiteten Machtübernahme und systematischen „Gleichschaltung“ auf politischer, gesellschaftlicher und kultureller Ebene,¹²⁰ wäre es nur logisch gewesen, dass Rosenberg die führende Rolle in der damit zusammenhängenden Beeinflussung der Kulturinstitutionen und -akteure übernommen hätte. Jedoch gründete Joseph Goebbels, Leiter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), am 22. September 1933 die Reichskulturkammer (RKK), welche das wichtigste Instrument zur Kontrolle der Kulturproduktion und Verbreitung werden sollte.¹²¹ Die Reichskulturkammer unterteilte sich in sieben Fachkammern: Reichspressekammer, Reichsschrifttumskammer, Reichstheaterkammer, Reichsmusikkammer, Reichsrundfunkkammer, Reichsfilmkammer und die Reichskammer der bildenden Künste (RdbK). Jede Reichskammer hatte einen Präsidenten, der dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda und Präsidenten der RKK, Joseph Goebbels, unterstand. Der RdbK unterstanden sowohl Kunstschaaffende als auch Kunsthändler.¹²² Jeder Akteur im Kulturbereich war zu einer Mitgliedschaft in der RKK verpflichtet und nach der Konkretisierung der Definition des ‚Jüdisch-Seins‘ mit den „Nürnberger Rassengesetzen“ von 1935 wurde ein Ariernachweis ab 1936 verpflichtend.¹²³ Diese Gesetzgebung und das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* vom 7. April 1933 wurden die Grundlage und Legitimation der Entlassung vorher bereits für ihren Einsatz für die Moderne kritisierte Museumsdirektoren und -mitarbeiter.¹²⁴

¹¹⁸ Gaethgens 2011, S. 21.

¹¹⁹ Tiedemann 2013, S. 38.

¹²⁰ Roth 2004, S. 191.

¹²¹ Farnung 2016, S. 27.

¹²² Kubowitsch, Nina: Nicht freiwilliger Beschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Kunst, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 70/71.

¹²³ Francini, Tisa, Anja Heuss und Georg Kreis: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001, S. 35 und 41/42.

¹²⁴ Tiedemann 2013, S. 39.

In Frankfurt wurde Swarzenski als Generaldirektor der Frankfurter Museen bereits am 9. September 1933 Angeklagter eines Untersuchungsausschusses von Missständen und auf Verfügung des Oberbürgermeisters Friedrich Krebs beurlaubt.¹²⁵ Anklagepunkte waren hierbei, dass er bei den Erwerbungen für die Städtische Galerie Frankfurter Künstler missachtet habe und stattdessen „fremdrassige“ und „kulturbolschewistische“ Kunst die Sammlung zerstören ließ. Resümierend wurde seine „antiheimatliche Einstellung“ mit seiner jüdischen Abstammung begründet.¹²⁶ Kurz darauf, am 24. Oktober 1933, wurde Swarzenski in den Ruhestand versetzt, verblieb jedoch als Direktor des Städelschen Kunstinstituts, da dieses als private Stiftung unabhängig von der Stadt organisiert war.¹²⁷ Das Amt des Generaldirektors ging nach Swarzenski an den Maler Heinrich Wilhelm Fahrenbruch, der jedoch nach kurzer Zeit wieder demontiert und das Amt 1934 letztlich beseitigt wurde. Daraus resultierte, dass die einzelnen Direktionen der Museen wieder eine schwerere Gewichtung erlangten, doch durch die enge Zusammenarbeit Swarzenskis am Städelschen Kunstinstitut und Wolters an der Städtischen Galerie konnte die Einheit beider Museen weiterhin gewährleistet werden.¹²⁸

In den Anfangsjahren des Nationalsozialismus, unter der Vorherrschaft Joseph Goebbels und des RMVP im kulturellen Bereich und dem liberaleren Eugen Hönig als Präsident der RdbK existierte eine noch gemäßigtere Einstellung gegenüber der deutschen Moderne. Insbesondere Goebbels versuchte diese als eine Art neue germanische und nordische Kunst zu etablieren.¹²⁹ Besonders Künstler wie Franz Marc bemühte er ab 1933 als „Träger der nationalen Revolution“ zu proklamieren und zu rehabilitieren,¹³⁰ um einen „nordischen Expressionismus“ zu schaffen.¹³¹ Doch aufgrund Hitlers eigener Affinität zur Kunst, legte dieser bei der „Gleichschaltung“ von Politik und Gesellschaft ein besonderes Augenmerk auf die „Säuberung“ der

¹²⁵ Baensch 2011, S. 68.

¹²⁶ Niederschrift über die Sitzung der von dem Untersuchungsausschuß von Mißständen bei der Stadtverwaltung gebildeten Kommission zur Durchführung der Untersuchungsangelegenheit Dr. Swarzensky und Gen., 9. September 1933, ISG, S2/ 1.355 Slg. Personengeschichte, Georg Swarzenski.

¹²⁷ Baensch 2011, S. 69.

¹²⁸ Ebd., S. 70.

¹²⁹ Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988, S. 58.

¹³⁰ Teil dieser Rehabilitierung sollten auch Nolde, Heckel und Barlach sein, vgl. Jeuthe, Gesa: „... der arme Vincent!“ Van Goghs Selbstbildnis von 1888 und die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 448.

¹³¹ Kracht, Isgard: Franz Marc – „entartet“ aber deutsch, Köln 2005, S. 5.

Kunst, wie er es bereits im ersten Band von *Mein Kampf* (1925) formuliert hatte.¹³² Grundstein der darauffolgenden Maßnahmen im kulturellen Bereich wurde seine Grundsatzrede auf dem Reichsparteitag 1934. In dieser artikulierte Hitler zum ersten Mal seine Ablehnung konkreter Stilrichtungen.¹³³

Bereits im Dezember 1935 versuchte der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, in den Bestand der Museen einzugreifen, indem er auch an die Städtische Galerie die Empfehlung äußerte, aus wirtschaftlichen Gründen Werke französischer Meister zu veräußern. Das Frankfurter Kulturamt verweigerte jedoch die Aushändigung der gelisteten Werke und es kam vorerst zu keiner Abgabe oder Veräußerung dieser.¹³⁴ Während der Olympiade 1936 in Deutschland zeigten sich die Nationalsozialisten noch gemäßigt und weltoffener,¹³⁵ doch ab November des folgenden Jahres offenbarte sich die Radikalisierung bereits in Rusts Ankündigung der folgenden Säuberungen und Neuordnung im deutschen Museumswesen.¹³⁶

3.1. Der erste Eingriff in die Sammlung: Anforderung von Werken für Femeschauen

Der erste größere Eingriff in deutsche Museen fand im Oktober 1936 durch die Gauleitung München-Oberbayern der NSDAP, die Landesstelle München-Oberbayern des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und den Gesamtverband deutscher antikommunistischer Vereinigungen e.V. anlässlich der geplanten Ausstellung „Der Bolschewismus – Große Antibolschewistische Schau“¹³⁷ in München statt.¹³⁸ Teil der angeforderten Werke war die *Kreuzabnahme* von Max Beckmann aus der Städtischen Galerie. Unter der Prämisse, dass die sechs angeforderten Werke¹³⁹ nach Ende der Ausstellung wieder zurück an das Museum

¹³² Roth 2004, S. 191.

¹³³ Unter anderem Kubisten, Futuristen und Dadaisten, vgl. Roth 2004, S. 191.

¹³⁴ Baensch 2011, S. 70.

¹³⁵ Tiedemann 2013, S. 1.

¹³⁶ Hüneke, Andreas: „Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht“. Vom Handel mit „entarteter“ Kunst, in: Ausst. kat.: Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger, Düsseldorf (Kunstmuseum Düsseldorf), Düsseldorf 1987, S. 101.

¹³⁷ 7. November 1936 – 31. Januar 1937, vgl. Eskilsson Werwigk 2009, S. 116.

¹³⁸ Roth 2004, S. 192.

¹³⁹ Sowie von E. L. Kirchner *Selbstbildnis als Soldat* und *Ostseestrand*, Beckmanns *Stilleben mit Saxophonen*, Baumeister *Atelier III* und Kleinschmidts *Café des Westens*, vgl. Alfred Wolters an das Reichspropagandaamt München-Oberbayern des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, 3. November 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

kommen würden, sandte die Stadt diese am 26. Oktober 1936 per Spedition nach München. Aus einem Brief des Oberbürgermeisters an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda im Juni 1937 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt auch noch mit einer Rückgabe gerechnet wurde und das kommende Ausmaß des politischen Eingriffs in die museale Arbeit noch unklar war.¹⁴⁰ Wolters selbst erkundigte sich im November 1937, nach der Aktion „Entartete Kunst“, nochmals nach dem Verbleib der sechs nach München gesandten Werke. Zu diesem Zeitpunkt wusste er bereits von der unautorisierten Zurschaustellung der Gemälde in der darauffolgenden Ausstellung „Entartete Kunst“. Resignierend bemerkte er in seinem Schreiben: „Eine Rücksendung der sechs für die Antikomminternausstellung zur Verfügung gestellten Bilder kommt z. Z. wohl nicht in Frage (z. T. haben sie ja Verwendung in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gefunden)“.¹⁴¹ Damit sollte er recht behalten: mit der Sendung der *Kreuzabnahme* nach München und ihrer Ausstellung in einer der ersten großen Schandausstellungen begann für dieses Werk ein langer Weg durch das Geflecht der Verfemung „entarteter“ Kunst im Nationalsozialismus.

Der stigmatisierende Begriff „Entartung“ war eine Definierung der Kunst der Klassischen Moderne, die sich im Nationalsozialismus herausbildete. Das Verbinden vom „abnormen“ Geist oder Körper mit Kunst kam erstmals in Max Nordaus Publikation *Entartung* von 1893 auf.¹⁴² Mit diesem Etikett wollte man schlichtweg Kunst, deren Einfluss auf den Betrachter unklar war oder die ein Weltbild darstellte, welches nicht der vorgegebenen Norm entsprach, der Öffentlichkeit vorenthalten.¹⁴³ Wolfgang Willrich attestierte in seiner Hetzschrift *Säuberung des Kunsttempels* aus dem Jahr 1937, dass die Kunst nicht nur ein Luxusgegenstand sei, sondern einen großen politischen Einfluss auf das Volk habe. Um diese „geistige Macht“ zu beeinflussen, müsse man erkennen, dass der Gang der Kunstgeschichte kein gegebener sei, sondern beeinflussbar – und genau diesen Einfluss versuchte die Verfemung der Kunst der Moderne zu erreichen.¹⁴⁴ Dabei ist die Definition des Begriffs „Entartung“ keine greifbare. Die Regimeführung legte niemals wirklich fest, welche Kunst genau

¹⁴⁰ Der Oberbürgermeister an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Juni 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁴¹ Alfred Wolters an das Reichspropagandaamt München-Oberbayern des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, 3. November 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁴² Vgl. Nordau, Max: *Entartung*, 2. Auflage, Berlin 1893; insbesondere das erste Buch *Fin de Siècle*, Kapitel III *Diagnose* geht auf den Zusammenhang zwischen der aufkommenden modernen Kunst und eines ‚kranken‘ Geistes ein (S. 30 ff.).

¹⁴³ Jeuthe 2009, S. 448.

¹⁴⁴ Willrich, Wolfgang: *Säuberung des Kunsttempels*, München (u.a.) 1937, S. 8.

unter diesen Begriff fiel – viel mehr herrschte dabei Uneinigkeit zwischen radikalen Ansichten, wie die Rusts, oder Goebbels versöhnlichen Versuchen, den deutschen Expressionismus salonfähig zu machen. Dementsprechend kam es jedoch sowohl bei den Beschlagnahmeaktionen, als auch den Schandausstellungen zu Differenzen und Unstimmigkeiten bei der Auswahl der Bilder. Nachträglich kann anhand der beschlagnahmten und letztlich dauerhaft ausgestellten Werke aufgezeigt werden, dass insbesondere Werke, die Arbeiten von Künstlern jüdischer Herkunft¹⁴⁵ waren oder allein von jüdischer Thematik handelten unter die Kategorie der „Entartung“ fielen. Zudem zählten dazu Pazifismus und kriegsfeindliche Darstellungen, Sozialismus und Marxismus, „unschöne“ Figuren, die minderwertige Rassen andeuteten, Expressionismus in jedem Sinne und Abstraktion.¹⁴⁶

3.2. Die Beschlagnahmungen für die Ausstellung „Entartete Kunst“

Das Jahr 1937 stellte den Höhepunkt des Eingriffs der Nationalsozialisten in die Museen und die Kulturlandschaft dar. 1933 hatte Hitler angekündigt, man solle ihm vier Jahre Zeit geben, das Land, das Volk und die Kultur von den von ihm deklarierten „Parasiten“ zu befreien.¹⁴⁷ Genau diesen „Feldzug“ galt es zu vollenden und zur Schau zu stellen. Am 30. Juni 1937 erklärte Goebbels in einer Mitteilung an sämtliche deutsche Museen:

„Auf Grund einer ausdrücklichen Vollmacht des Führers ermächtige ich hiermit den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Herrn Professor Ziegler, München, die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 [...] zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen.“¹⁴⁸

Diese erste wirklich als Beschlagnahme anzusehende Aktion – die 1936 angeforderten Werke wurden mehr als Leihgaben forciert – wurde innerhalb weniger Tage Anfang Juli 1937 durchgeführt. Zwischen dem 4. und dem 14. Juli trat eine Kommission um

¹⁴⁵ Per Definition die Nürnberger Rassengesetze.

¹⁴⁶ Roh, Franz: „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 51.

¹⁴⁷ Roth 2004, S. 193.

¹⁴⁸ Mitteilung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Joseph Goebbels, 30. Juni 1937, BArch R55/20743 Ausstellung „Entartete Kunst“ in München.

den beauftragten Ziegler in den großen deutschen Museen auf.¹⁴⁹ Die Kommission bestand insgesamt aus sieben Mitgliedern: Wolfgang Willrich, Walter Hansen, Walter Hoffmann, Hans Schweitzer und Helmut Sachs. Sie wurden durch zwei Beobachter des Erziehungsministers Bernhard Rust ergänzt – Graf von Baudissin und Otto Kummer.¹⁵⁰ Aus einem Aktenvermerk von Alfred Wolters geht hervor, dass diese Kommission in Teilen am 7. Juli 1937 in der Städtischen Galerie Frankfurt am Main erschien. Der Leiter der Kommission Prof. Ziegler meldete sich um 9 Uhr morgens beim Direktor. Bei sich hatte er ein Schreiben des Reichspropagandaministeriums, welches eine Weisung des Führers war und die Kommission bemächtigte, Werke der „entarteten“ Kunst aus den vorher beantragten Listen, sicherzustellen. Begleitet wurde er von Hans Schweitzer, Wolfgang Willrich, Walter Hansen und Graf von Baudissin.¹⁵¹ Die ausgewählten Werke der Städtischen Galerie, die sich bereits seit 1933 im Depot befanden, sollten per Expressversand nach München für die geplante Ausstellung „Entartete Kunst“ gehen.¹⁵² Nach der *Liste der aus dem Depot der Städtischen Galerie Frankfurt a.M. für die Ausstellung der Verfallskunst in München angeforderten Werke*, die höchstwahrscheinlich nach dem Besuch der Kommission angefertigt wurde, geht hervor, dass insgesamt 27 Werke angefordert wurden.¹⁵³ Darunter befanden sich neun Werke Beckmanns – auch die *Kreuzabnahme*, obwohl diese und das *Stilleben mit Saxophonen* sich bereits in München für die Antikomminternausstellung befanden und dem Aktenbestand zufolge nie ihren Weg zurück an die Städtische Galerie fanden. Zudem jeweils zwei Werke von Braque, Campendonck und Kokoschka. Es wurden weitere Werke von Chagall, Feibusch, Hofer, Heckel, Kirchner, Klee, Nolde, Pollak, Rohlfis und Schmidt-Rottluff angefordert. Und für diese Arbeit besonders von Relevanz: Teil der Liste und somit auch der Beschlagnahme waren ebenfalls der *Weißer Hund* und das Bild *Waldinneres* von Franz Marc.¹⁵⁴ Insgesamt wurden deutschlandweit bei dieser ersten Aktion an die 1.100 Werke beschlagnahmt. Davon wurden 600 Teil der Ausstellung

¹⁴⁹ Tiedemann 2013, S. 97.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Aktenvermerk von Alfred Wolters, 19. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Liste der aus dem Depot der Städtischen Galerie Frankfurt a. M. für die Ausstellung der Verfallskunst in München angeforderten Werke, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁵⁴ Ebd.

„Entartete Kunst“, der Rest wurde wahrscheinlich bereits zu diesem Zeitpunkt in Berliner Depots verwahrt.¹⁵⁵

3.3. Die Ausstellung „Entartete Kunst“

Die Ausstellung „Entartete Kunst“ war die umfangreichste und propagandistisch am wichtigsten eingestufte dieser Art. Jedoch war das Modell der Femeschau schon früh bewährt im Nationalsozialismus, um die „Meinung des Volkes“ zu formen. Wie bereits erwähnt, gehörte zu den größeren dieser Art auch die „Große antibolschewistische Ausstellung“. Moderne Kunst wurde auch in Ausstellungen wie „Der ewige Jude“ aufgenommen und zumeist tourten diese Ausstellungen mehrere Jahre durch mehrere Städte. Jedoch organisierten auch einige Museen ihre eigenen kleinen „Schauerkammern“ mit Exponaten aus der eigenen Sammlung.¹⁵⁶

Am populärsten waren jedoch die groß beworbenen Wanderausstellungen – allen voran die Ausstellung „Entartete Kunst“, die bereits am 19. Juli 1937 in den Räumen der Hofgarten-Arkaden in München eröffnete.¹⁵⁷ Daraus resultiert, dass zwischen Beschlagnahme, Transport der Exponate und tatsächlicher Eröffnung nur wenige Tage für die Konzeption und den Aufbau der Ausstellung blieben. München wurde hierfür als Standort ausgewählt, da man sich der Strategie des direkten Vergleichs bediente. Denn zur selben Zeit wurden im Münchener Haus der Deutschen Kunst Werke jener Künstler gezeigt, die als förderlich für den Staat und mustergültig akzeptiert wurden. Man wollte somit das Gute dem Schlechten gegenüberstellen, um die „verdorbene“ und ablehnungswürdige Art der Moderne zu verdeutlichen. Diese Strategie ging jedoch nicht vollends auf, da die verbotene und verpönte Kunst mehr Publikum anzog als die angepassten Werke Zieglers und anderer anerkannter Künstler.¹⁵⁸ Die „NS-Kunst“ konnte die Klassische Moderne nicht qualitativ verdrängen, sodass die Ausstellung „Entartete Kunst“ der Bevölkerung einen Umbruch im Kunstsektor zeigen sollte.¹⁵⁹ Aus einem Bericht des ehemaligen Direktorialassistenten Swarzenskis, Dr.

¹⁵⁵ Jessen, Ina: „Ein typischer Vertreter der Verfallserscheinung“. Otto Dix zwischen Verfemung und Anerkennung, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 153.

¹⁵⁶ Barron, Stephanie: 1937. Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland, in: Stephanie Barron (Hg.): „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992, S. 15.

¹⁵⁷ Barron, Stephanie: 1937. Moderne Kunst und Politik [...] 1992, S. 9.

¹⁵⁸ März 2009, S. 577.

¹⁵⁹ Backes 1988, S. 62.

Oswald Goetz¹⁶⁰, der die Ausstellung im August 1937 besucht hatte, geht hervor, dass trotz zehnstündiger Öffnungszeit ein solch enormer Andrang von Besuchern bestand, dass die Ausstellung zeitweise für dreißig Minuten geschlossen werden musste.¹⁶¹ Götz beschreibt die Besucher als zu 90% Münchener Kleinbürger, die unter anderen Umständen nie in eine Kunstaussstellung gefunden hätten und sich entrüstet und brüskiert über die Exponate zeigten.¹⁶² Er bemerkt, dass unter allen Werken die Ankaufspreise gezeigt wurden, hinfällig ob diese in Inflationsjahren getätigt wurden und somit aus zeitgenössischer Sicht enorme Zahlen waren. Auch unter Schenkungen stand, wie unter jedem anderen Exponat, „Erworben durch die Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes“.¹⁶³

Aus einem sehr detaillierten Bericht über den Besuch der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München von Paul Ortwin Rave¹⁶⁴ geht hervor, dass die Exponate an Scherwänden mit Rupfenbespann gehängt wurden. Und dies sehr dicht beieinander, oft sogar in zwei Reihen übereinander.¹⁶⁵ Diese feindliche Hängung wurde in ihrer propagandistischen Wirkung von den Beischriften gefördert: jeder Saal oder Wandbereich trug Leitsätze in Kapitalbuchstaben und war einer Thematik gewidmet. So wurde der erste Raum betitelt mit der Überschrift „Unter der Herrschaft des Zentrums freche Verhöhnung des Gotteslebens“.¹⁶⁶ In genau diesem Raum hing die Frankfurter *Kreuzabnahme* von Max Beckmann zusammen mit ihrem Pendant *Christus und die Ehebrecherin*.¹⁶⁷ Dieses hatte die Beischrift „Kunsthalle Mannheim, 1919“, wobei die *Kreuzabnahme* kommentarlos blieb (Abb. 3). Neben Beckmanns Werken hingen mehrere religiöse Darstellungen Emil Noldes und Ludwig Gies‘ Holzkruzifix. Solch unbeschönigende, realistische Darstellungen des Leids Christi

¹⁶⁰ Dr. Oswald Goetz, der seit 1921 als Direktorialassistent Georg Swarzenskis tätig war, musste wie dieser aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1938 das Städtelsche Kunstinstitut verlassen, vgl. Francini, Esther Tisa: Oswald Goetz, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 346.

¹⁶¹ Oswald Götz, Aufstellung der zur Schau gestellten Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ Sommer 1937 in München, August 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Nach Justis und Eberhard Hanfstaengls Entlassung aus dem Amt des Direktors der Nationalgalerie in Berlin wurde dieses 1937 provisorisch Paul Ortwin Rave überschrieben. Er behielt es bis 1950 inne. Bereits 1949 dokumentiert er mit seiner Publikation *Kunstdiktatur im Dritten Reich* die Vorgänge und Missstände im Nationalsozialismus, vgl. Fork, Christian: Paul Ortwin Rave, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 1999, S. 317-319.

¹⁶⁵ Paul Ortwin Rave, Bericht über den Besuch der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München am 21. und 22. Juli 1937, 23. Juli 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Oswald Götz, Aufstellung der zur Schau gestellten Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ Sommer 1937 in München, August 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

wurden als Angriff auf das Christentum und als Verhöhnung von dessen Tugenden angesehen.¹⁶⁸ Begleitend zur Ausstellung erschien ein Ausstellungsführer, in dem zu diesem ersten, christlich thematisierten Raum geschrieben steht:

„Der normal empfindende Mensch denkt bei diesen ‚Offenbarungen‘ eher an einen *Hexenspuk* und empfindet sie, ganz gleich, welchem religiösen Bekenntnis er angehört, als unverschämten Hohn auf jede religiöse Vorstellung. Außerordentlich beachtenswert ist die Tatsache, daß gemalte und geschnitzte Verhöhnungen *jüdisch-alttestamentarischer Legenden* nicht anzutreffen sind. Die Gestalten *christlicher Legenden* hingegen grinsen uns hier mit immer neuen Teufelsfratzen an.“¹⁶⁹

Trotz des Disputs der Nationalsozialisten mit den Kirchen appellierte man hier an das moralische und eben auch christlich beeinflusste Denken der Bevölkerung.

Beckmanns *Kreuzabnahme* wurde nicht nur als Verhöhnung des Christentums angeprangert, was bereits Leo Gans 1918 an dem Werk kritisierte, sondern durch die Darstellung des malträtierten Christi war sie zudem das Symbolbild des vom Krieg geschundenen Körpers und der Seele. Auf diese Weise stellte das Werk Patriotismus und Heldentum fundamental in Frage.¹⁷⁰ Es hing direkt gegenüber der Türöffnung, sodass es in den folgenden Räumen durch die Durchgänge hindurch sichtbar war.¹⁷¹ Diese Inszenierung um die größtmögliche schockierende Reaktion im Betrachter auszulösen, wurde auch dadurch untermauert, dass die Ausstellung eine Altersbegrenzung hatte und für Jugendliche verboten war.¹⁷² Dementsprechend berichtet Rave, wie diese forcierte Reaktion sich im Publikum widerspiegelte: Menschen schüttelten erschrocken die Köpfe, es wurde vorsichtig diskutiert, doch zumeist betroffen geschwiegen.¹⁷³

Die Ausstellung in München wurde vom ursprünglichen Ende im September bis in den November 1937 verlängert.¹⁷⁴ Insgesamt verzeichnete die Ausstellung in diesen vier Monaten in München ca. 2 Millionen Besucher – fünfmal so viel wie die gleichzeitig stattfindende Musterschau „Große Deutsche Kunstausstellung“ im Haus der

¹⁶⁸ Eskilsson Werwigk 2009, S. 119.

¹⁶⁹ Entartete Kunst: Ausstellungsführer, Nachdruck der Ausgabe München (u.a.) 1937, Köln 1988, S. 8.

¹⁷⁰ Schmeisser, S. 14.

¹⁷¹ Eskilsson Werwigk 2009, S. 120.

¹⁷² Paul Ortwin Rave, Bericht über den Besuch der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München am 21. und 22. Juli 1937, 23. Juli 1937, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Eskilsson Werwigk 2009, S. 121.

Deutschen Kunst in München.¹⁷⁵ Ab November 1937 wurde die Ausstellungsorganisation von der Reichspropagandaleitung der NSDAP übernommen, um ausgebaut zu werden und auf Tournee durch Deutschland und Österreich zu gehen. Die Gaupropagandaleitungen wurden angehalten, zu ermitteln, welche Städte als Station der Wanderausstellung günstig und vorteilhaft erschienen. Für jede Station wurde eine Dauer von vier Wochen festgelegt.¹⁷⁶ Die *Kreuzabnahme* war nach München noch mindestens in Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Wien und Salzburg Bestandteil der Ausstellung.¹⁷⁷ In Frankfurt wurde die Ausstellung am 30. Juni 1939 durch den Gaupropagandaleiter Weinheimer eröffnet. Sie fand statt in der Bockenheimer Landstraße 8 - dem ehemaligen Haus des jüdischen Sammlers Maximilian von Goldschmidt-Rothschild, dem dieses im Sommer 1937 abgepresst worden war.¹⁷⁸ Bei dieser Station waren schon deutlich weniger Gemälde als grafische Werke zu sehen. Aus dem Besitz der Städtischen Galerie wurde nur *Der Strand (Am Lido)*¹⁷⁹ von Max Beckmann gezeigt.¹⁸⁰

Sehr prominent wurde bei der Ausstellung „Entartete Kunst“ auch der *Turm der blauen Pferde* von Franz Marc aus der Nationalgalerie präsentiert. Obwohl der *Liegende Hund im Schnee* für die Ausstellung beschlagnahmt worden war, war er weder in München noch bei einer späteren Station Exponat in der Ausstellung. Vermutlich wurde er, nachdem die Städtische Galerie das Bild nach München geschickt hatte, aussortiert und in einem Depot in Berlin verwahrt. Denn es war eine Problematik, Marc bei der Femeschau als „Bolschewisten“ darzustellen. Die Ausstellung diente nicht nur der politischen Propaganda, sondern auch als mentale Kriegsvorbereitung des Volkes. So wurden Werke von ausländisch beeinflussten, „kranken Geistern“ oder solchen, die das Fronterlebnis verhöhnten, gezeigt. An sich widersprach dies jedoch vollkommen dem Menschen Franz Marc als Kriegsgefallener und Patriot.¹⁸¹ Zudem ließen sich seine unaufgeladenen und harmlosen Tierdarstellungen schwer als regimefeindliche Propaganda instrumentalisieren. Einige Zeitungen drückten sogar ihre Verwunderung über das Ausstellen von Marcs Werken aus. Nach Protesten verschiedener Kunsthistoriker und vor allem des Traditionsregiments Marcs aus dem Ersten

¹⁷⁵ Barron: 1937. *Moderne Kunst und Politik* [...] 1992, S. 9.

¹⁷⁶ Mitteilung von Stabsleiter Hugo Fischer an alle Gaupropagandaleitungen und ihre Kulturhauptstellen, 23. November 1933, BAArch R55/20743 Ausstellung „Entartete Kunst“ in München.

¹⁷⁷ Eskilsson Werwigk 2009, S. 122.

¹⁷⁸ Roth 2004, S. 202.

¹⁷⁹ Seit dieser Ausstellung gilt das Gemälde als verschollen, vgl. Roth 2004, S. 204.

¹⁸⁰ Roth 2004, S. 204.

¹⁸¹ Kracht 2005, S. 27.

Weltkrieg, die Verfemung des Künstlers und Kriegshelden zu stoppen, wurde auf Befehl Adolf Hitlers der *Turm der blauen Pferde* aus der Schau genommen. Seine anderen Werke blieben hängen, jedoch wurde sein Name geschwärzt.¹⁸² Zudem wurden zwei weitere seiner Werke¹⁸³ nach einem Entschluss der Verwertungskommission 1939 an die Museen zurückgegeben, da man ihnen den Status als besonderes Zeitdokument der deutschen Kunst zuerkannte.¹⁸⁴ Allein diese beiden Restitutionsen zeigen, dass Franz Marc ein stetiges Problem für die Verfemung der Moderne seitens der Nationalsozialisten darstellte.

Gründe für eine solch groß aufgezogene Ausstellung allein zur Verfemung einer Kunstrichtung kann es zahlreiche gegeben haben. Aus propagandistischer Sicht kann man sagen, dass eine einfache Konfiszierung und Zerstörung der Werke niemals eine solch verschreckende Wirkung auf die Rezipienten gehabt hätte. Vielmehr wäre die Kunst so umso schneller zu einer Art „kulturellem Märtyrer“ avanciert.¹⁸⁵ Auf diese Art konnte man das Bewusstsein der breiteren Bevölkerung für Kunst gegen die Moderne aufbringen.

3.4. Die „Säuberung“ der Kunstmuseen durch die Beschlagnahmungen im Sommer 1937 und die Auswirkungen auf die Städtische Galerie

Am 27. Juli 1937 erhielt Ziegler basierend auf einem weiteren Erlass Adolf Hitlers die Ermächtigung und den Auftrag, sämtliche „Verfallskunst“ aus den deutschen Museen sicherzustellen.¹⁸⁶ In diesem Zusammenhang wurden auf der Tagung für Museumsdirektoren in Berlin, an der Wolters im August 1937 teilnahm und in einem Bericht die Ergebnisse festhielt, auch die beschlagnahmten Werke der Aktion „Entartete Kunst“ thematisiert. Resignierend beschrieb er, dass der Eindruck, den er gewinnen konnte, deutlich machte, dass ein Einspruch gegen die Beschlagnahmungen sinnlos wäre. Die Norm der „Entartung“ seien die repräsentativen Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“. Kontrastär dazu seien die Werke im Haus der

¹⁸² März 2009, S. 576-579.

¹⁸³ Rote Rehe II (1912) aus der Bayrischen Staatsgemäldesammlung und Hund, Katze und Fuchs (1912) aus der Mannheimer Kunsthalle, vgl. Kracht 2007, S. 355.

¹⁸⁴ Jeuthe 2011, S. 168.

¹⁸⁵ Barron: 1937. Moderne Kunst und Politik [...] 1992, S. 22.

¹⁸⁶ Kersting 1991, S. 27.

Deutschen Kunst Vorbild für zukünftige Ausstellungen und Ankäufe.¹⁸⁷ Auf dieser Tagung wurde zudem abermals gefordert, dass jedes Museum ein Verzeichnis der Bestände aufstellen solle, das die Werke von Künstlern beinhaltet, die auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten waren.¹⁸⁸ Diese Liste sollte auch auf das grafische Werk und ausländische Künstler erweitert werden.¹⁸⁹ Am 5. August 1937 kam Alfred Wolters dieser Forderung nach und sandte an den Erziehungsminister Rust eine Aufstellung aller „entarteter“ Werke im Bestand der Städtischen Galerie, jedoch ließ er ausländische Künstler außen vor. Ergänzt wurde diese Auflistung mit Daten zum Zeitpunkt der Erwerbung, zur Art der Erwerbung, zum Preis und zum verantwortlichen Direktor.¹⁹⁰ In dieser Liste lässt sich unter der fortlaufenden Nummerierung „5)“ auch die bereits 1936 eingezogene *Kreuzabnahme* Beckmanns finden. Als Jahr der Erwerbung wird hierbei 1918 dokumentiert und als Kommentar zur Erwerbungsart „8.000 M aus Mitteln der Pfungststift., Dir. Swarz[enski]“.¹⁹¹ Eine Zeile darunter, unter der Nummer 6, findet man den *Weißten Hund* von Franz Marc mit dem Kommentar „7.000 M aus Mitteln der Pfungststift., Dir. Swarz.“.¹⁹² Die Erwerbungen werden chronologisch gelistet. Insgesamt handelt es sich um 58 Gemälde und Skulpturen. Auf der Rückseite finden sich handschriftliche Notizen Wolters, in denen er insgesamt 76 Werke inklusive Ankaufspreisen listet, welche er in Kategorien einteilt:

1. Ohne künstlerische Bedeutung	34	11.150
2. Die künstlerischen Vertreter des Expressionismus und verwandter Richtungen	22	46.700
3. diskutierte Meister: Marc, Modersohn, Corinth	8	31.000

¹⁸⁷ Alfred Wolters, Bericht über die Dienstreise des Direktors der Städt. Galerie, Herrn Dr. Wolters, vom 1. bis 3. August 1937 nach Berlin, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁸⁸ Eine solche Aufforderung hatte die Städtische Galerie bereits am 21. Juli 1937 schriftlich vom Erziehungsministerium erhalten vgl. Das Reichs- und Preussische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Regierungsrat Dr. Schwarz an die Städtische Galerie, 21. Juli 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁸⁹ Alfred Wolters, Bericht über die Dienstreise des Direktors der Städt. Galerie, Herrn Dr. Wolters, vom 1. bis 3. August 1937 nach Berlin, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁹⁰ Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, 5. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

4. Ausländer

v. Gogh, Gauguin, Munch, Matisse,

Picasso, Braque u.a.

12 443.800

76 532.650

¹⁹³

Besonders interessant ist der Aspekt, dass Künstler wie Franz Marc unter Punkt 3 „diskutierte Meister“ geführt werden. Daraus geht hervor, dass die Unstimmigkeiten während der Ausstellung „Entartete Kunst“, wie die Abhängung des Werkes *Turm der blauen Pferde*, keine kleineren Zwischenfälle waren, sondern Diskussionen aufwarfen, die die weitere Beschlagnahmung solcher Werke in Frage stellten.

Die Kommission erschien am 25. August 1937¹⁹⁴ und im September 1937 im Städel, diesmal unter der Leitung von Prof. Kern, um ihre „Säuberungsaktion“ fortzuführen.¹⁹⁵ Hierbei wurden an die 390 Titel der Graphischen Sammlung und weitere 39 Gemälde als „entartet“ deklariert und beschlagnahmt. Die angeforderten Werke sollten nach Berlin gesandt werden, um dort vermutlich im Depot Schloss Niederschönhausen verwahrt zu werden.¹⁹⁶ Bei der Auswahl wurden insbesondere auch Künstler beachtet, die im Juli noch nicht unter die Kategorie der „Entartung“ gefallen oder schlichtweg nicht beachtet waren, da es sich vielfach um ausländische Meister handelte, wie Matisse, Picasso, Vivin, oder Rouault.¹⁹⁷ Aufgrund der räumlichen Einheit der Städtischen Galerie und des Städelschen Kunstinstituts wurde durch die Kommission auch kein Halt vor Stiftungsbesitz gemacht, sodass auch einige Grafiken aus diesem eigentlich privaten Besitz mitgenommen wurden.¹⁹⁸

Noch bis Ende 1937 wurde die Direktion der Städtischen Galerie angehalten, weitere Werke nach Berlin zu senden. So wurde zum Beispiel am 9. November angewiesen, Munchs *Sitzende Frau* nach Berlin zu schicken.¹⁹⁹ Ein weiterer schwerwiegender Eingriff waren die nachträglichen Beschlagnahmungen ausländischer Meisterwerke,

¹⁹³ Rückseite, Verzeichnis der Bilder und Plastiken von Künstlern der entarteten Kunstrichtung, im Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main, 5. August 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁹⁴ Gemälde und Plastiken aus dem Besitz der Städtischen Galerie, Frankfurt a.M., die am 25.8.37 durch die Reichskammer der bildenden Künste beschlagnahmt wurden, Städel-Archiv, Nr. 629.

¹⁹⁵ Verluste der Städtischen Galerie durch die Kunstpolitik nach 1933, Städel-Archiv, Nr. 621.

¹⁹⁶ Roth 2004, S. 194/195.

¹⁹⁷ Ebd., S. 195.

¹⁹⁸ Kersting 1991, S. 27.

¹⁹⁹ Verluste der Städtischen Galerie durch die Kunstpolitik nach 1933, Städel-Archiv, Nr. 621.

wie unter anderem Van Goghs *Bildnis des Dr. Gachet* oder Gauguins *Aus Tahiti*, auf Anlass Hermann Görings am 1./2. Dezember 1937.²⁰⁰

Die Beschlagnahmungen aus städtischen oder staatlichen Sammlungen aus dem vorangegangenen Jahr 1937 wurden nachträglich mit dem *Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* vom 31. Mai 1938 legitimiert.²⁰¹ In den Erläuterungen zu diesem Gesetz wurde dargelegt, dass die Beschlagnahmeaktion von Nöten war, um sicherzustellen, dass das öffentliche Zeigen solcher Kunst nicht weiterhin die Meinung des Volkes „vergiften“ würde.²⁰² Des Weiteren wurde ausgeführt, dass die Aktion nun abgeschlossen sei und man festhalten könnte, dass insgesamt an die 5.000 Gemälde und Plastiken und 12.000 Grafiken gesichert werden konnten.²⁰³ Das Gesetz selbst besagte im ersten Paragraphen, dass auch vor dem Inkrafttreten des Gesetzes stattgefundene Beschlagnahmungen von Werken aus öffentlichen Sammlungen, die als „entartet“ deklariert wurden, legitim waren. Im zweiten Paragraphen wurde weiter ausgeführt, dass der Führer über sein – das öffentliche – Eigentum bestimmte und verfügte und diese Einziehung angeordnet habe. Diese Befugnisse konnte er übertragen und laut Paragraph drei war der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda für die Durchführung dieser Aktion zuständig.²⁰⁴

Nach einer Aufstellung Wolters‘ wurden in der Städtischen Galerie 76 Bilder, 399 grafische Arbeiten und drei Plastiken, die nach vorsichtiger Schätzung einen ungefähren Wert von 546.660 Reichsmark hatten, beschlagnahmt.²⁰⁵ All diese Eingriffe in das Museum und die Sammlung erlebten sowohl Wolters als auch Georg Swarzenski, der noch bis Ende 1937 der Direktor des Städtischen Kunstinstitutes blieb und erst am 31. Dezember des Jahres vorzeitig pensioniert wurde und im darauffolgenden November in die USA flüchtete.²⁰⁶

²⁰⁰ Verluste der Städtischen Galerie durch die Kunstpolitik nach 1933, Stadel-Archiv, Nr. 621 vgl. Alfred Wolters an die Administration des Städtischen Kunstinstitutes, 2. Dezember 1937, Stadel-Archiv, Nr. 629.

²⁰¹ Baensch 2011, S. 72.

²⁰² Erläuterung zum Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst, BArch R55/21012 Gesetz über die Einziehung.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst Vom [ohne Datum], 1938, BArch R55/21012 Gesetz über die Einziehung.

²⁰⁵ Aktennotiz von Alfred Wolters bezüglich der beschlagnahmten Werke und ihrem Wert, 14. Januar 1938, Stadel-Archiv, Nr. 629.

²⁰⁶ Schmeisser, S. 5.

Der Umbruch im kulturellen und musealen Raum war somit vollendet. Noch Anfang August auf der Tagung für Museumsdirektoren in Berlin musste Alfred Wolters erfahren, was der Führerwille für die deutschen Museen war. In seinem Bericht notierte er:

„Die Kunstsammlungen im nationalsozialistischen Staate hätten eine andere Sinnggebung als bisher. Ihr Zweck sei nicht mehr die Darstellung der Kunstentwicklung, nicht irgend eine [sic!] Vollständigkeit, kein kunstgeschichtlicher Standpunkt, das sei zu Ende. Die alleinige Aufgabe sei Erziehung des deutschen Menschen im nationalsozialistischen Sinne. Die Museen seien nur für die Erziehung des Volkes da, nicht für Kunsthistoriker.“²⁰⁷

Dies widersprach in jeglicher Form dem sich bis dahin etablierten, modernen Museumswesen. An die Direktoren gerichtet wurde fast warnend geäußert, dass diejenigen, die diesem Führerwillen nicht folgen könnten, sich freiwillig zurückziehen sollten. Wenig später auf der ersten offiziellen Tagung deutscher Museumsdirektoren in Berlin, vom 23. bis zum 25. November 1937, an der Alfred Wolters teilnahm, wurde auch die Linie der Nationalsozialisten gegenüber der Moderne und dem zukünftigen Führen von Museen immer klarer. Als Museum sollte man sich abwenden von der Darstellung moderner Kunst, dementsprechend fänden Anfragen auf Ankauf solcher Bilder keine Berücksichtigung. Das Zeigen solcher Kunst stehe allein der Reichskammer der bildenden Künste zu.²⁰⁸

Die Ereignisse dieser vergangenen zwölf Monate bewegten Alfred Wolters letztlich dazu, am 12. Mai 1938 seine Kündigung zu verlangen. In seinem Gesuch um die Versetzung in den Ruhestand erklärte er, dass er darin der Forderung der Tagung im August 1937 folge.²⁰⁹ Er sah seine eigene Einstellung zur Kunst – insbesondere zur zeitgenössischen Kunst – nicht übereinstimmbar mit der nationalsozialistischen Auffassung der „Entartung“ dieser Werke:

²⁰⁷ Alfred Wolters, Bericht über die Dienstreise des Direktors der Städt. Galerie, Herrn Dr. Wolters, vom 1. Bis 3. August 1937 nach Berlin, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁰⁸ Alfred Wolters, Bericht über die Dienstreise des Direktors der Städtischen Galerie zur 1. Tagung deutscher Museumsdirektoren in Berlin vom 23. bis 25. November 1937, 27. November 1937, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁰⁹ Dr. Alfred Wolters an das Kulturred, Herrn Stadtrat Dr. Keller, Gesuch um Versetzung in den Ruhestand, 12. Mai 1938, ISG, S1-468 /23 Nachlass Alfred Wolters.

„Es ist nicht nur so, dass es mir unmöglich ist, einen Teil der als entartet bezeichneten und gebrandmarkten Kunstwerke als entartet zu empfinden, ich bin auch trotz ehrlichstem Bemühen nicht in der Lage, die künstlerischen und menschlichen Werte der allermeisten in der grossen Münchener Kunstaussstellung gezeigten Werke anzuerkennen.“²¹⁰

Dieses Gesuch um Kündigung wurde vom Oberbürgermeister Friedrich Krebs abgelehnt und Wolters blieb in seinem Amt als Direktor der Städtischen Galerie. Handschriftlich notierte er unter einer Abschrift seines Kündigungsgesuchs „Vom O.B. abgelehnt. Er habe genug ‚150-Prozentige‘. Gerade Leute wie mich braucht er. Er garantiert mir, daß ich meine Arbeit in meinem Sinne tun könne. 17. Mai 1938 Wolters“²¹¹ Diese Aussage wirft zunächst ein sehr positives, demokratisches und moralisches Licht auf die Person Alfred Wolters. Jedoch war er auch seit 1936 vom Kulturamt beauftragt, Kunstwerke aus Frankfurter Privatsammlungen, die ins Verzeichnis national wertvoller Kunstwerke aufgenommen werden sollten, zu identifizieren und somit ihre Ausfuhr zu unterbinden. Damit schädigte er einige jüdische Sammler, indem er somit die Mitnahme ihrer Kunstwerke auf der Flucht verhinderte.²¹²

4. Der *Liegende Hund im Schnee* auf der Auktion Fischer 1939 und die Rezeption Marcs

Im Januar 1936 wandte sich Maria Marc anlässlich des Todestages ihres Mannes an Eberhard Hanfstaengl, der die Präsenz Marcs im Kronprinzenpalais auf einen eigenen Raum erweitert hatte, und bat ihn um die Organisation einer Gedächtnisausstellung. Hanfstaengl erwiderte in einem Brief, dass eine solche Ausstellung nur eine Bereicherung für die Menschen sein sollte, jedoch in den Verhältnissen der Zeit zu provokativ sei und erneute Diskussionen bezüglich der Moderne auslösen würde.²¹³ Er wollte keine weitere Aufmerksamkeit auf die Nationalgalerie ziehen, allerdings

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Handschriftliche Notiz von Alfred Wolters, Dr. Alfred Wolters an das Kulturamt, Herrn Stadtrat Dr. Keller, Gesuch um Versetzung in den Ruhestand, 12. Mai 1938, ISG, S1-468 /23 Nachlass Alfred Wolters.

²¹² Mongi-Vollmer (u.a.) 2017, S. 13. Es würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, die ambivalent zu betrachtende Person Alfred Wolters genauer zu betrachten.

²¹³ Kracht 2005, S. 3.

veranstaltete die Kestner-Gesellschaft in Hannover eine solche Gedächtnisausstellung, welche daraufhin in der Berliner Galerie Nierendorf und Heyde gezeigt wurde. Die Retrospektive in Hannover war ein gewaltiger Erfolg, dennoch wurde der Vortrag Alois Scharchts in der Galerie Nierendorf von der Gestapo unterbunden und seine monografische Publikation verboten.²¹⁴ So konnte die Ausstellung trotz Erfolg nicht das Ziel des Versuchs, die expressionistische Kunst mittels Marc zu legitimieren, erfüllen.²¹⁵ Weiterhin blieb Franz Marcs Stellung in der deutschen Kunstwelt der Nationalsozialisten offen. Eine der letzten musealen Ausstellungen zu Marc war die Ausstellung im Graphischen Kabinett in München unter der Leitung von Günther Franke im Jahr 1937.²¹⁶

Auch in der Presse beschäftigte man sich mit Marc anlässlich seines Todestages. So äußerte sich Robert Scholz²¹⁷ in Zusammenhang mit der Ausstellung der Galerie Nierendorf und Heyde. Entgegen der üblichen Polemik und Hetze des *Völkischen Beobachters*, versuchte Scholz Marc zu rechtfertigen. Denn durch sein Fallen im Krieg sollte man sein Werk objektiv betrachten und besonders sein Frühwerk schätzen. Im Grunde, meinte Scholz, fände man in Marc den deutschen Romantiker, der sich seine Traumwelt schuf und in seinem Spätwerk Opfer schlechter, französischer Einflüsse wurde.²¹⁸ Doch solche Verteidigungen oder versöhnlichen Versuche, Franz Marcs Würde aufrecht zu erhalten und das Zeigen seines Werkes zu legitimieren, wurden immer weniger. Die Mehrheit der Pressestimmen war sich einig, dass Marc ein gescheiterter Künstler und sein Werk Zeugnis eines geistigen Verfalles war.²¹⁹ Selbst Scholz sah in seinem Artikel resignierend ein, dass der Künstler ein Problem für den Nationalsozialismus darstellte. Denn theoretisch hätte er als patriotischer Kriegsheld mit seiner Verbundenheit zur Natur und zum Deutschtum perfekt in den Propagandaapparat passen können. Besonders seine bisherige Bekanntheit hätte den Nazis gut zugespielt. Letztendlich wogen seine Formsprache und Farbgebung schwerer, sodass sämtliche seiner Werke als „entartet“ erklärt wurden.²²⁰

²¹⁴ Jeuthe 2011, S. 167.

²¹⁵ Kracht 2005, S. 4.

²¹⁶ Billeter, Felix (u.a.): Kunsthändler, Sammler, Stifter: Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923-1976, Berlin 2017, S. 99.

²¹⁷ Robert Scholz war einer der wichtigsten Kunstkritiker der NS-Zeit und der Schriftleiter des *Völkischen Beobachters*, vgl. Kracht, Isgard: Das Problem Franz Marc, 1936, in: Uwe Fleckner (Hg.): Gauklerfest unterm Galgen, Berlin (u.a.) 2015, S. 265/266.

²¹⁸ Scholz, Robert: Das Problem Franz Marc, in: *Völkischer Beobachter*, 14. Mai 1936.

²¹⁹ Kracht 2005, S. 21/22.

²²⁰ März 2009, S. 572.

Während der Aktion „Entartete Kunst“ wurde auch vor Kriegsgefallenen wie August Macke oder eben Franz Marc kein Halt gemacht. Als am 7. Juli 1937 die Kommission unter Adolf Ziegler zur Beschlagnahmung von 68 Werken der Moderne in die Nationalgalerie Berlin kam, befanden sich unter diesen auch Werke von Macke und Marc.²²¹ Nachdem der Kustos der Abteilung darauf aufmerksam gemacht hatte, dass es sich bei diesen um Kriegsgefallene handelte, argumentierte Ziegler, dass man sich nur nach künstlerischen Kriterien richtete.²²² Unter den insgesamt ungefähr 20.000 Werken, die bei weiteren Beschlagnahmeaktionen sichergestellt wurden, waren 130 Bilder von Franz Marc, wovon fünf (zeitweise sechs) bei der bereits erwähnten Schandausstellung „Entartete Kunst“ in München gezeigt wurden.²²³

Trotz allem schienen seine verträumten Werke nicht in das von den Nationalsozialisten aufgezwungene Stigma der „jüdisch-bolschewistischen“, aufwieglerischen Kunst zu passen – dafür waren sie zu unverfänglich, fast schon kindlich unschuldig – und lösten immer wieder diesbezüglich Diskussionen aus.²²⁴

Nachdem Goebbels am 14. Januar 1938 an der Idee festhielt, die beschlagnahmte „entartete“ Kunst gegen „erwünschte“ zu handeln und auf Rat von Göring gegen Devisen zu verkaufen,²²⁵ wurden für das Dritte Reich vier Kunsthändler tätig: Hildebrandt Gurlitt, Ferdinand Möller, Bernhard A. Böhmer und Karl Buchholz waren von 1938 bis 1941 damit beauftragt, die beschlagnahmte Kunst zu „verwerten“.²²⁶ Sie waren zuvor selbst Sammler und vor allem Verteidiger der Moderne gewesen. Darin wurzelten letztlich ihre Kenntnis über die Werke und ihre internationalen Kontakte, die sie in den Augen der Nationalsozialisten zu qualifizierten Händlern in ihrer Angelegenheit machten.²²⁷

Alle verwertbaren Werke wurden im Schloss Niederschönhausen aufbewahrt (Abb. 4). Um jedoch nicht nur Einzelexponate zu veräußern und das Kaufinteresse aus dem Ausland zu schüren, entstand die Idee einer Auktion ausgewählter Werke.²²⁸ Eine solche unabhängige Auktion sollte natürlich auch die Preise der von den vier

²²¹ Ebd., S.574/575.

²²² Ebd., S. 575.

²²³ Ebd., S. 576.

²²⁴ Ebd., S. 571.

²²⁵ Jeuthe 2009, S. 450.

²²⁶ Steinkamp, Maike (Hg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010, S. XIII.

²²⁷ Ebd., S. IX.

²²⁸ Jeuthe 2009, S. 452.

Kunsthändlern veräußerten Werke kontrollieren, da stets das Misstrauen bestand, dass diese viel mehr im Sinne der Rettung der Kunst handelten.²²⁹ Zudem sollten anhand der Auktion mögliche und angemessene Preise für weitere Verkäufe aufgestellt und generell weitere Devisen für die Kriegswirtschaft erlangt werden.²³⁰

Anfang Oktober 1938 nahm der Schweizer Kunsthändler und Auktionator Theodor Fischer Kontakt zur Verwertungskommission auf und strebte Verhandlungen bezüglich einer Auktion in seiner Galerie Fischer in Luzern an.²³¹ Fischer stellte eine Liste von 90 Werken von 28 Künstlern zusammen und am 17. November 1938 endeten die Verhandlungen damit, dass das Deutsche Reich einer solchen Auktion zustimmte. Aus dem Aktenvorgang zur „Verwertung“ der Produkte „Entarteter Kunst“ geht hervor, dass der Vertrag mit der Galerie Fischer zur Kommissionssitzung am 17. November 1938 zum Abschluss kam und zur Unterzeichnung nach der Ermächtigung Goebbels‘ bereit war.²³² Die Schweiz stellte für einen solchen Versuch den idealen Raum dar: als neutrales Land für alle Parteien zugänglich und dank der Nähe zu Deutschland praktisch für den Transport der Handelsware. So wurden aus den 90 anfänglichen Werken 125 von 39 Künstlern – 25 davon gehörten zur deutschen Moderne.²³³ Von den 125 Werken befanden sich zu dieser Zeit noch 18 in der Ausstellung „Entartete Kunst“. Es handelte sich insgesamt um Schlüsselwerke der Moderne und die Kommission unter dem Vorsitz von Goebbels behielt sich vor, das Mindestgebot, die Versicherungen und die Zahlungsmittel festzulegen.²³⁴ Fischer bekam den Vertrag erst im März 1939 mit den Bedingungen, keine anderen Werke, außer die vom Ministerium zugelassenen, anzubieten oder im Katalog zu erwähnen. Zudem sollte die Auktion in internationalen Zeitungen beworben werden und sämtliche Zahlungen sollten per Überweisung an ein Londoner Konto gehen.²³⁵

Theodor Fischer und seine Luzerner Galerie waren nicht nur aus geografischen Gründen von Vorteil. Fischer hatte in den 1920ern bei Paul Cassirer in Berlin gearbeitet und so früh viele und wichtige Kontakte ins Ausland aufbauen können.²³⁶

Die Nationalsozialisten wussten um Marcs Wertschätzung auch im Ausland und

²²⁹ Jeuthe 2007, S. 208.

²³⁰ Ebd., S. 205.

²³¹ Jeuthe 2009, S. 453.

²³² Franz Hofmann über die Abteilung I O durch die Hand des Herrn Staatssekretär Hanke an den Herrn Minister, 28. November 1938, BAArch R55/21020 Bd. 7 Kommission zur „Verwertung der Produkte Entarteter Kunst“.

²³³ Ebd., S. 219.

²³⁴ Barron 1992, S. 135.

²³⁵ Ebd., S. 37/38.

²³⁶ Ebd., S. 137.

setzten seine Werke mit Van Gogh und anderen anerkannten, ausländischen Künstlern gleich. Insgesamt wurden acht seiner Bilder auf der Auktion zur Versteigerung angeboten.²³⁷

Theoretisch widersprach diese Auktion der nationalsozialistischen Ideologie, da durch den regen Kauf der deutschen, aber auch internationalen Moderne der nationalsozialistische Ansatz der kulturellen Wertlosigkeit der Werke an Boden verlor. Jedoch waren wahrscheinlich die wirtschaftlichen Aspekte der Auktion von Priorität, denn durch die Veräußerung der Werke gegen Devisen wollte man die Kriegswirtschaft unterstützen. Allerdings genau dies löste eine internationale Diskussion aus: Auf der einen Seite konnte man die Teilnahme an der Auktion als Rettungsaktion gefährdeter Kunst sehen, die eventuell im äußersten Fall sonst zerstört worden wäre. Georg Schmidt, Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, konstatierte in diesem Sinne, dass man an diesem Punkt in der Geschichte die Verpflichtung habe, die Kunst der deutschen Moderne aufzunehmen und ihr würdige Aufmerksamkeit zu schenken.²³⁸ Auf der anderen Seite wurden Vermutungen laut, dass man durch die Teilnahme an der Auktion die deutsche Kriegswirtschaft unterstützen würde. Unter anderem äußerten sich zum Beispiel Paul Westheim und Alfred Frankfurter ablehnend gegenüber der Auktion, da man ohne zu wissen, welche Besitzverhältnisse den Werken zugrunde lägen und an wen letztlich die Erlöse der Auktion gingen, höchstwahrscheinlich die Wehrmacht unterstützte.²³⁹ Deutschland und vor allem auch Fischer selbst dementierten diese Befürchtungen und bekräftigten, dass die Erlöse in Fonds für den Ankauf geschätzter Kulturgüter gelangen würden.²⁴⁰ Zusätzlich hatte Fischer ein Rechtfertigungsschreiben an mögliche Bieter versandt.²⁴¹ Jedoch beweist ein Schlussbericht des Propagandaministeriums vom 30. Juni 1941, dass die Verkaufserträge der Auktion Fischer an die Reichsbank gegangen und somit in die Kriegsfinanzierung geflossen waren. Nur wenige und geringe Entschädigungszahlungen waren an die geschädigten Museen gegangen.²⁴²

²³⁷ Jeuthe 2011, S. 169.

²³⁸ Abschrift aus: Georg Schmidt, Ansprache, gehalten bei Anlass der Eröffnung der Ausstellung Basler Künstler des 19. u. 20. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Kunstvereins und der Kunstsammlung und Die Neuerwerbungen des Jahres 1939, 19. November 1939 im Kunstmuseum Basel, Städel-Archiv, Nr. 629.

²³⁹ Barron: Die Auktion Fischer 1992, S. 138/139.

²⁴⁰ Jeuthe 2007, S. 223.

²⁴¹ Barron: Die Auktion Fischer 1992, S. 139.

²⁴² Jeuthe 2009, S. 456.

Von Seiten des Städel äußerte sich Ernst Holzinger, Nachfolger Swarzenskis im Amt des Direktors des Städtischen Kunstinstitutes, in einem Brief an das Kulturamt vom 9. Juni 1939, dass die Reaktion im Ausland auf die bevorstehende Auktion bei Fischer, bei der zwölf Werke der Städtischen Galerie versteigert werden sollten, ambivalent sei und die meisten Preise zu niedrig angesetzt wurden. Des Weiteren führte er aus, dass die Städtische Galerie neben der Nationalgalerie eine der schwerstgeschädigten Sammlungen sei und man um die Devisenüberlassung aus solchen Veräußerungen kämpfen müsse, um zumindest neue Kunstwerke ankaufen zu können.²⁴³

Um den Wert der Werke Franz Marcs im Laufe der NS-Zeit ungefähr nachvollziehen zu können, hat Gesa Jeuthe in ihrer Publikation *Kunstwerte im Wandel* umrissen, in welchen Dimensionen sich Preise für Werke von Marc in den Jahren bewegt haben: Zwischen 1934 und 1937 erzielten Verkäufe auf dem nationalen Markt einen mittleren Wert von 600 bis 1.100 USD.²⁴⁴ Trotz Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 und ihrer radikalen Kunstpolitik entsprach diese Preisentwicklung immer noch der von 1927 bis 1933.²⁴⁵ Es gestaltet sich jedoch schwierig Werte ab dem Jahr 1937 festzulegen, da es nun zu Preisfestlegungen durch die Verwertungskommission kam – die Bezahlungen der vom Propagandaministerium beauftragten Kunsthändler an dieses betrug zwischen 1940 und 1941 bereinigt nur noch einen Mittelwert von 110 bis 190 USD.²⁴⁶

Bei der Auktion *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen* am 30. Juni 1939 wurden letztlich 85 der 125 angebotenen Werke versteigert und erbrachten einen Erlös von 627.000 Schweizer Franken.²⁴⁷ Dies stellte einen Erfolg für das Deutsche Reich dar, da man im Voraus mit einem Erlös von ca. 590.100 SFr gerechnet hatte.²⁴⁸ Trotzdem wurden auch hier die Startpreise von der Verwertungskommission vorgegeben und waren vergleichsweise niedrig. Von den acht angebotenen Werken Marcs wurden sechs bei der Auktion verkauft, wobei nur der *Liegende Hund im Schnee* mit einem Preis von 3.200 Schweizer Franken²⁴⁹ über seinem vorher geschätzten Wert von 2.100 SFr lag (Abb. 5). Er wurde ebenso wie das Bild *Vögel* an den amerikanischen Sammler Ray W. Berdeau verkauft. Insgesamt

²⁴³ Ernst Holzinger an das Kulturamt, 9. Juni 1939, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁴⁴ Jeuthe 2011, S. 168. 600 – 1.100 USD entsprachen etwa 1.500 – 2.740 RM.

²⁴⁵ Jeuthe 2011, S. 168.

²⁴⁶ Jeuthe 2011, S. 169. 110 – 190 USD entsprach etwa 275 – 475 RM.

²⁴⁷ Was nach dem Kurs von 1939, 100 Reichsmark \triangleq 178 Schweizer Franken, ungefähr 351.750 Reichsmark entsprach, vgl. Jeuthe 2007, S. 268, Anhang Wechselkurse 1938-1945.

²⁴⁸ Jeuthe 2007, S. 233.

²⁴⁹ Dies entsprach etwa 1.795 RM, vgl. Jeuthe 2007, S. 268, Anhang Wechselkurse 1938-1945.

wurden die Werke Marcs für Preise zwischen 2.300 und 15.000 SFr. verkauft, die meisten von ihnen jedoch unter Wert.²⁵⁰ Obwohl das Werk *Die drei roten Pferde* der fünftteuerste Verkauf der gesamten Auktion war, erreichte es doch bei weitem nicht den geschätzten Wert von 21.000 SFr (Abb. 5). Im Ganzen wurden zwölf Werke aus dem Bestand der Städtischen Galerie versteigert. In einem Schreiben an das Kulturamt spekulierte Alfred Wolters, dass sich die Käufer auf der Auktion abgesprochen haben mussten, um die Preise möglichst niedrig zu halten.²⁵¹ In diesem Schreiben gab er auch eine vergleichende Liste der auf der Auktion erbrachten Preise und dem ursprünglichen Kaufpreis der Städtischen Galerie an. Insgesamt kam er auf einen Ertrag von 81.770 SFr ohne 15% Provisionsaufschlag.²⁵² Das waren ca. 13% des Gesamtertrags der Auktion. Erworben hatte die Städtische Galerie die Werke für insgesamt 19.035 RM im Laufe der vorangegangenen zwanzig Jahre. Wolters bemerkte, dass die 7.000 Mark für den *Weißer Hund* im Jahr 1919 bezahlt wurden und somit in entwertetem Geld.²⁵³ Bei dem insgesamten Einkaufspreis von 19.035 RM muss bedacht werden, dass einige Ankäufe bereits zwanzig Jahre zurücklagen und die Künstler an Bekanntheit erlangt hatten, und somit eine Wertsteigerung stattgefunden haben muss.

Limitiert durch die festgelegten Preise durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ab 1938, lässt sich die Rezeption Marcs in der NS-Zeit nicht genau anhand von Verkäufen und erzielten Preisen ermitteln. Zwischen 1933 und 1937 blieben die mittleren Preiswerte der Verkäufe seiner Bilder jedoch konstant im Vergleich mit den vorangegangenen Jahren. Interessant ist, dass die Verkaufspreise der Werke von Marc auf der Auktion Fischer 1939 bereinigt den mittleren Wert von 490 USD erzielten.²⁵⁴ Dieser mittlere Wert liegt deutlich unter dem von 1934 – 1937, der sich zwischen 600 und 1.100 USD bewegte.²⁵⁵ Auch wenn die Schätzpreise für die Werke Marcs auf der Auktion in den meisten Fällen über den tatsächlich erzielten Preisen angesetzt waren, kann man erkennen, wie niedrig die vom Propagandaministerium festgelegten Preise angesetzt waren. Einen noch niedrigeren Mittelwert erlangten die bereits erwähnten zwischen 1940 und 1941 bezahlten Preise von den vier beauftragten Kunsthändlern an das Ministerium.

²⁵⁰ Jeuthe 2007, S. 249.

²⁵¹ Alfred Wolters an das Kulturamt, 17. August 1939, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Alfred Wolters an das Kulturamt, 17. August 1939, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁵⁴ Jeuthe 2011, S. 169.

²⁵⁵ Ebd., S. 168.

Trotzdem muss beachtet werden, dass die Werke Marcs auf der Auktion Fischer neben Werken von van Gogh oder Gauguin als von internationalem Wert und unter der Voraussetzung einer Nachfrage auf internationalem Markt angeboten wurden. Sie sollten als eine Art „Werbung“ für die deutsche Moderne fungieren.²⁵⁶ Somit ist erkennbar, dass Künstler, die bereits vor 1933 einen gewissen Grad an internationaler Bekanntheit genossen, ihre Rezeption und Nachfrage durch Sammler halten konnten oder zumindest nicht vollends verloren. Die niedrig angesetzten Preise, vorgegeben durch das Propagandaministerium, wichen bei Werken von Marc enorm vom eigentlichen Marktwert ab.²⁵⁷ Weniger bekannte Künstler verloren ihren Marktwert, da sie bei internationalen Sammlern noch nicht als „sammlungswürdig“ in Erscheinung traten.²⁵⁸

5. Karl Buchholz und die „Verwertungsaktion“ – Die *Kreuzabnahme* geht nach Amerika

Fischer hatte sich für die geplante Auktion Werke aus dem Depot Schloss Niederschönhausen in Berlin ausgesucht. Dieses entstand, als die Idee der „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst realisiert werden sollte und die Beschlagnahmungen durch das *Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* legitimiert wurden. Die in Paragraph 2, Absatz 1 des Gesetzes erwähnten Befugnisse über die eingezogenen Werke wurden über einen Erlass des Führers an den Abteilungsleiter im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und Museumsdirektor Dr. Franz Hofmann erteilt. Des Weiteren wurden Adolf Ziegler als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Hans Schweitzer, Heinrich Hoffmann, Carl Meder, Karl Haberstock, Hans Sauer mann und Hans Täuber in diese Kommission berufen.²⁵⁹

Bereits Ende Mai 1938 gelangten Informationen an die Direktionen des Städtischen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie, die das Schicksal der beschlagnahmten Werke betrafen: Auf einer Dienstreise des Stadtrats Keller nach Düsseldorf hatte

²⁵⁶ Ebd., S. 169.

²⁵⁷ Ebd., S. 170.

²⁵⁸ Jeuthe 2007, S. 241.

²⁵⁹ Erlass des Führers und Reichskanzlers vom [ohne Datum], 1938, BArch R55/21012 Gesetz über die Einziehung. Hans Schweitzer war Reichsbeauftragter für die künstlerische Formgebung, Heinrich Hoffmann Reichsbildberichterstatte r, Carl Meder der Referent in der RdbK, Karl Haberstock und Hans Sauer mann waren Kunsthändler, Hans Täuber war Kunstantiquar.

dieser erfahren, dass das kommende und sich in Planung befindende Gesetz darüber entscheiden würde, ob und welche Werke zerstört oder zurückgegeben werden sollten. Zu diesem Zeitpunkt war man noch der Überzeugung, dass ein Verkauf nur in wenigen Fällen in Frage kommen würde.²⁶⁰ Letztlich wurden die eingezogenen Werke eingeteilt in solche, die international von Wert waren (überwiegend ausländische Künstler) – also durch Tausch gegen als hochwertiger angesehene deutsche Kunst oder Devisen abgestoßen werden könnten, in solche, die Teil weiterer Schandausstellungen sein könnten, und in solche, die wertlos seien und vernichtet werden sollten.²⁶¹

Jedes Werk wurde mit einer neuen Inventarnummer – der „EK“-Nummer versehen: 14.000er und 15.000er Nummern waren Werke, die unter die erste Beschlagnahme fielen, jedoch nicht Teil der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden. Ab 15.933 wurden die Werke gelistet, die Teil der Ausstellung waren.²⁶² Deponiert waren die Werke ab September 1937 zunächst im Viktoria-Speicher in der Köpenicker Straße 24a, Berlin Kreuzberg.²⁶³ Nachdem die *Kreuzabnahme* noch im Frühjahr 1939 auf der Station der Ausstellung „Entartete Kunst“ in Wien vom 06. Mai bis zum 18. Juni 1939²⁶⁴ zu sehen gewesen war, wurde sie zu einem nicht genau bestimmbar Zeitpunkt aus der Ausstellung genommen und inventarisiert. Sie erhielt somit die „EK“-Nummer 15.933.²⁶⁵

Nach der Berufung der Kommission²⁶⁶ zur Beurteilung der Verwendung der „entarteten“ Kunst wurde mit der Feststellung begonnen, welche Werke von Wert für den internationalen Markt waren – diese wurden daraufhin ins Schloss Niederschönhausen verlegt. Insgesamt geht man von einer Anzahl von 4.280 bis 4.914 Werken aus, die verlegt wurden.²⁶⁷ Die Verlegung der für verwertbar erklärten Werke fand statt, da man diese dort angemessener potentiellen Interessenten präsentieren konnte. Für den folgenden Verkauf wurden zunächst 71, später 87 hochkarätige Werke aus der Ausstellung „Entartete Kunst“ abgezogen.²⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt befand sich

²⁶⁰ Auszug aus dem Bericht über die Dienstreise v. Stadtrat Dr. Keller nach Düsseldorf am 27.-29. Mai 1938, Städel-Archiv, Nr. 629.

²⁶¹ Zuschlag, Christoph: Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 211.

²⁶² Tiedemann 2013, S. 103.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Nachweisbar durch eine Abbildung im Völkischen Beobachter vom 5. Mai 1939, vgl. Tiedemann 2013, S. 123.

²⁶⁵ Schmeisser, S. 15.

²⁶⁶ Erstes Zusammenkommen am 25. Mai 1938, vgl. Tiedemann 2013, S. 106.

²⁶⁷ Tiedemann 2013, S. 106.

²⁶⁸ Ebd., S. 123.

die Ausstellung auf Station in Salzburg. Jedoch lässt sich auf der dazugehörigen Liste die *Kreuzabnahme* nicht finden.

Beckmann siedelte nach der Machtübernahme und der Entlassung an der Städelschule 1933 nach Berlin über, in der Hoffnung, dort im Großstadtgefüge unterzugehen und ungestört weiterarbeiten zu können. Er konnte jedoch nicht mehr offiziell ausstellen, da er kein Mitglied der RKK war, und nur wenige Jahre später wurden seine Bilder aus den Museen genommen.²⁶⁹ Insgesamt wurden wohl ca. 590 seiner Arbeiten, darunter 28 Gemälde, beschlagnahmt.²⁷⁰ Einen Tag vor der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“, die acht seiner Werke zeigte, verließ Beckmann Deutschland und emigrierte nach Amsterdam. Dort hielt er stetig Kontakt zu Frankfurter Bekannten, unter anderem besuchte ihn auch Ernst Holzinger. Aufgrund der Kulturpolitik der Nationalsozialisten und der Erklärung seiner Kunst als „entartet“ verlagerte sich die Präsenz seiner Werke ins Ausland. Wenige seiner Verteidiger, wie zum Beispiel Günther Franke in München, zeigten und verkauften sein Werk noch nach Beckmanns öffentlicher Verfemung.²⁷¹ Ab 1933 mehrten sich Ausstellungen in der Schweiz, in Paris und in den USA.²⁷² Insbesondere Stephan Lackner war ein wichtiger Unterstützer in Beckmanns Zeit im Exil, denn er etablierte dessen Kunst in Paris und zahlte ihm unter anderem ein festes Monatsgehalt.²⁷³

Ein weiterer Kunsthändler in Deutschland, der Beckmanns Werke noch nach 1933 vertrat, ausstellte und verkaufte, war Karl Buchholz. Dieser hatte sich erst 1934 als Kunsthändler für den Expressionismus selbstständig gemacht, was in diesem Jahr bereits ein Risiko darstellte – zum einen hatte die Weltwirtschaftskrise von 1929 und den frühen 1930ern dem Markt sehr zugesetzt, zum anderen spitzte sich das politische Klima immer mehr zu.²⁷⁴ Bereits 1933 wurden die ersten Museumsangestellten und Direktoren entlassen, die sich für die Kunst der Klassische Moderne eingesetzt

²⁶⁹ Rebentisch 2004, S. 150.

²⁷⁰ Hüneke, Andreas: Max Beckmann und die faschistische Aktion „Entartete Kunst“, in: Ausst.kat. Max Beckmann. Graphik. Malerei. Zeichnung, Leipzig (Museum der bildenden Künste), Leipzig 1984, S. 52.

²⁷¹ Rainbird, Sean: A Gathering Storm. Beckmann and Cultural Politics 1925-38, in: Ausst. kat., Sean Rainbird (ed.): Max Beckmann, Paris (Centre Georges Pompidou), London (Tate Modern), New York (Museum of Modern Art), London 2003, S. 164.

²⁷² Hüneke 1984, S. 66/67.

²⁷³ Schwarz, Birgit und Michael Viktor Schwarz: Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal, Mainz 1996, S. 45.

²⁷⁴ Tiedemann, Anja: Eine „Insel im braunen Meer“. Die Galerie Buchholz in Berlin, in: Maike Steinkamp (Hg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010, S. 83.

hatten.²⁷⁵ Jedoch war der offizielle Verkauf solcher Werke in privaten Galerien noch bis 1937 möglich, wenn auch risikoreich.²⁷⁶ Allein die Werke aus der Aktion „Entartete Kunst“, also aus ehemaligen Museumsbesitz, durften nicht innerhalb Deutschlands gehandelt werden.²⁷⁷ Als Buchholz seine Kunsthandlung gründete, war er allerdings schon seit einigen Jahren ein etablierter und anerkannter Buchhändler gewesen.²⁷⁸ Durch seine Buchhandlungen hatte er ein sehr vielschichtiges Publikum – Hochadel, später die nationalsozialistische Führungsriege, aber auch Protagonisten des Widerstandes – und er hatte das Glück, dass er stetig hohe Umsätze verbuchte.²⁷⁹ 1934 eröffnete er seine Galerie für Moderne Kunst in der Leipziger Straße 119/120 in Berlin.²⁸⁰ Mit der Berufung Curt Valentins, des ehemaligen Mitarbeiters Alfred Flechtheims, als Galerieleitung hatte er sich den idealen Galerieleiter mit zahlreichen internationalen Kontakten ins Haus geholt.²⁸¹ Jedoch konnte Valentin sein Amt aufgrund seiner jüdischen Herkunft, welche durch die Nürnberger Rassengesetze festgelegt wurde, nur bis Dezember 1936 ausüben. Im Januar 1937 emigrierte er nach New York und gründete dort mit Buchholz‘ Hilfe und finanzieller Unterstützung die Buchholz Gallery Curt Valentin.²⁸² In den Jahren 1938 bis 1941 fanden gleich vier Ausstellungen zum Werk Beckmanns in dieser statt.²⁸³ Dadurch vergrößerte sich Beckmanns Bekanntheitsgrad in den Vereinigten Staaten, jedoch äußerte Valentin in einem Brief an Buchholz vom 3. Januar 1938, dass er sich unsicher sei, wie viel er tatsächlich verkaufen könne und dass er hoffe, Beckmann würde sich nicht allzu große Hoffnungen machen.²⁸⁴ Das Interesse an zeitgenössischer deutscher Kunst hatte sich in den USA erst in den späten 1920er Jahren gebildet. Jedoch lag das Augenmerk von Sammlern und Museen vermehrt auf der Erwerbung von französischen Impressionisten.²⁸⁵ Durch die Ausstellung „Modern German Painting and Sculpture“ von 1931 im Museum of Modern Art in New York, die unter anderem Werke von Max

²⁷⁵ Ebd., S. 85.

²⁷⁶ Hüneke 1987, S. 101.

²⁷⁷ Tiedemann, Anja: Vom Narrativ des Verbotenen. Das Sammeln moderner Kunst im Nationalsozialismus, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 5.

²⁷⁸ Tiedemann 2010, S. 85.

²⁷⁹ Tiedemann 2013, S. 11.

²⁸⁰ Tiedemann, Anja: Nicht das erforderliche Verantwortungsbewusstsein gegenüber Volk und Staat. Die Galerie Buchholz in Berlin, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 220.

²⁸¹ Ebd., S. 221.

²⁸² Tiedemann 2013, S. 12.

²⁸³ Ebd., S. 260-263.

²⁸⁴ Curt Valentin an Karl Buchholz, 3. Januar 1938, SMB-ZA, IV/NL Buchholz 20.

²⁸⁵ Tiedemann 2013, S. 207.

Beckmann und Franz Marc zeigte, und den Einsatz schon frühzeitig ausgewanderter Kunsthändler – wie Wilhelm R. Valentiner oder J. B. Neumann - etablierte sich die deutsche Moderne.²⁸⁶ Nach der Machtergreifung war das Verhältnis zur deutschen Kunst ambivalent – zum einen wollte man sich in Amerika von der Repression und Verfemung dieser Kunst in Deutschland absetzen, andererseits herrschte besonders nach Kriegsbeginn ein reges Misstrauen gegenüber deutschen Emigranten, unter denen auch zahlreiche Künstler und Kunsthändler waren.²⁸⁷

Im Juni 1937 fand bei Buchholz in Berlin eine „Schattenausstellung“²⁸⁸ zu Max Beckmann statt.²⁸⁹ Dies war nicht die einzige „Schattenausstellung“, die Buchholz ausrichtete. Durch das Ausstellen „entarteter“ Kunst zog er immer wieder negative Aufmerksamkeit der Reichskammer auf sich und seine Galerie musste Repressalien wie temporäre Ausschlüsse aus der Kammer oder Durchsuchungen erfahren.²⁹⁰ Insgesamt zeigte Buchholz zwischen 1934 und 1943 166 Künstler, wovon 74 bei der Aktion „Entartete Kunst“ als „entartet“ deklariert und beschlagnahmt wurden.²⁹¹ Stetig wurde ihm mit dem Ausschluss aus der Reichskammer und dem Berufsverbot gedroht, da er aus Sicht der Reichskammer nicht das nötige Verantwortungsbewusstsein für seine Aufgabe als Aussteller von Kunst besaß. Doch er hielt sich nie an die strenger werdenden Auflagen, trotz dauerhafter Beobachtung durch die Regierung.²⁹² In der Personalakte der Reichskulturkammer zu Karl Buchholz existiert eine Einschätzung zu ihm vom 17. September 1938. Darin wird konstatiert, dass er definitiv nicht nationalsozialistisch gesinnt sei, in früheren Jahren Kontakte zu Demokraten, aber auch „Edelkommunisten“ geführt hatte. Seine politische Einstellung sei unklar, jedoch falle auf, dass er sein Geschäft auch auf regimeferne Randgebiete ausbreite. In dieser Einschätzung wird besonders hervorgehoben, dass Buchholz zwar auch im Kontakt und Handel mit Mitarbeitern des Propagandaministeriums stehe, jedoch schwerwiegender sei, dass er insgeheim einen Juden²⁹³ beschäftige. Als die Kammer dies herausfand, behauptete er, dass der besagte Mitarbeiter kein Jude sei.²⁹⁴

²⁸⁶ Ebd., S. 211.

²⁸⁷ Ebd., S. 213.

²⁸⁸ Ohne Katalog, vgl. Tiedemann 2013, S. 64.

²⁸⁹ Tiedemann 2013, S. 64.

²⁹⁰ Ebd., S. 59/60.

²⁹¹ Tiedemann: Galerie Buchholz 2016, S. 226.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Gemeint ist damit Curt Valentin, der durch die Nürnberger Rassengesetze zum Juden deklariert wurde.

²⁹⁴ Betr.: Buchhandlung Karl Buchholz, Berlin W.8, Leipziger Str. 119/120, 17. September 1938, BArch R 9361-V 15410 Buchholz, Karl (Personalakte der Reichskulturkammer).

Man unterstellt Buchholz, dass er Valentins Herkunft abgestritten hatte, damit dieser in die USA auswandern konnte, um dort für Buchholz eine neue Galerie zu eröffnen, in der letztlich die früheren jüdischen Kunden einkauften.²⁹⁵ Trotz dieser Differenzen mit der Reichskammer und den geäußerten Bedenken innerhalb der RKK wusste Karl Buchholz bereits Anfang August 1938 von den geplanten Verkäufen der aus deutschen Museen beschlagnahmten Kunstwerke. Er bekundete sein Interesse an der Teilnahme an dieser Aktion beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda – kurz darauf kamen die anderen drei Händler hinzu.²⁹⁶ Im Falle Buchholz waren vermutlich seine Verbindungen zu ausländischen Händlern und Sammlern ausschlaggebend für seine Anstellung. Im Vertrag zwischen ihm und dem Propagandaministerium vom 5. Mai 1939 wurde festgelegt, dass er eine Provision von 25% erhalten sollte und die Bezahlung der Werke nur in Devisen an das Sonderkonto EK gehen dürften. Jegliche Preise sollten vor dem Vorkauf mit der Kommission abgesprochen werden.²⁹⁷

Ab Mitte September 1938 hatte Karl Buchholz bereits Zugriff auf den Bestand der Werke in den Depots Schloss Niederschönhausen und Köpenicker Straße.²⁹⁸ Aus einem Schreiben Franz Hofmanns an Reichsminister Goebbels geht hervor, dass Buchholz zusätzlich gemeinsam mit Möller noch insgesamt 300 Gemälde und 3.000 Grafiken aus dem Depot der Köpenicker Straße für verwertbar erklärt hatte.²⁹⁹ Hofmann war nämlich der Meinung gewesen, dass dieses Depot bald geräumt werden sollte und der Rest des Bestandes nach dieser abermaligen Bewertung „nicht mehr zu gebrauchen [sei]“.³⁰⁰ Sein Vorschlag war, „[...] diesen Rest in einer symbolischen propagandistischen Handlung auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen [...]“.³⁰¹ Zudem offerierte er, dazu eine „gepfefferte Leichenrede“ zu halten.³⁰² Wahrscheinlich wurde diesem Aufruf gefolgt, sodass im Hof der Feuerwehrrache Berlin Kreuzberg am 20. März 1939 mindestens 1.004 Gemälde und Plastiken und 3.825 Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken verbrannt wurden.³⁰³

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Tiedemann 2013, S. 107/108.

²⁹⁷ Vertrag zwischen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und Karl Buchholz, 5. Mai 1939, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

²⁹⁸ Tiedemann 2013, S. 108.

²⁹⁹ Franz Hofmann an Reichsminister Göbbels über Abteilung IC durch die Hand des Herrn Staatssekretär Hanke, 28. November 1938, BArch R55/21020 Bd. 7 „Kommission zur Verwertung der Produkte Entarteter Kunst“.

³⁰⁰ Franz Hofmann an Reichsminister Göbbels, 28. November 1938, BArch R55/21020 Bd. 7 „Kommission zur Verwertung der Produkte Entarteter Kunst“.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Tiedemann 2013, S. 109.

Um die Veräußerung der Werke ins Ausland zu vereinfachen, schlug Buchholz dem RMVP Ende 1938 vor, die Werke als Händler in Kommission zu nehmen. Dadurch könnte er ausländischen Interessenten mehr Informationen über die Werke zukommen lassen, müsste dafür jedoch nicht mehr stetig im Depot erscheinen. Die Regelung der Kommission würde also eine Minimierung des Aufwands für alle Beteiligten, aber eine Maximierung des möglichen Verkaufs bedeuten.³⁰⁴ Diesem Vorschlag wurde zugestimmt, sodass Buchholz bereits am 24. November 1938 seinen ersten Kommissionsantrag stellte. Er fragte an die 250 Bilder aus dem Depot der Köpenicker Straße an, fügte jedoch in den folgenden Monaten immer mehr Werke hinzu. Die Kommissionsverträge kamen allerdings erst 1939 und 1940 zustande.³⁰⁵ Der Vertrag vom 5. Mai 1939 listete in der Kommissionsliste mehrere Werke Max Beckmanns mit Schätzwerten in US-Dollar.³⁰⁶ Unter anderem wurde das Bild *Nizza* (1921) aus der Städtischen Galerie Frankfurt am Main auf einen zu erwartenden Verkaufswert von 50 US-Dollar³⁰⁷ geschätzt. Das Pendant zur *Kreuzabnahme, Christus und die Ehebrecherin* (1917), aus Mannheim wurde mit 125 US-Dollar dotiert.³⁰⁸ Die *Kreuzabnahme* war erst in einem Nachtrag von Buchholz hinzugefügt worden, der im März 1940 durch Rolf Hetsch³⁰⁹ bewilligt wurde. Das Bild wurde als Nummer 36 mit einer falschen „EK“-Nummer³¹⁰ gelistet und auf 50 US-Dollar geschätzt.³¹¹

Insgesamt wurden 21 Werke Beckmanns von Buchholz in Kommission genommen, wovon 19 verkauft oder getauscht werden konnten.³¹² Allein 10 Werke gingen an Curt Valentin in die USA, wobei einige davon unbezahlt versandt wurden, was vermutlich nicht in Abstimmung mit der Verwertungskommission geschah.³¹³ In einem Schreiben der Galerie Buchholz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 27. Januar 1941 wurde von einem amerikanischen Kunden berichtet, der Interesse

³⁰⁴ Karl Buchholz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Abteilung IX (Bildende Kunst), 14. November 1938, BArch R55/ 21017 Bd. 4 Kunsthändler Karl Buchholz – Schriftwechsel.

³⁰⁵ Tiedemann 2013, S. 112.

³⁰⁶ Kommissionsliste, 18. April 1939, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³⁰⁷ Durchgestrichen 40\$.

³⁰⁸ Kommissionsliste, 18. April 1939, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³⁰⁹ Rolf Hetsch war Referent der Verwertungskommission. Franz Hofmann entschied als Vorsitzender der „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“ über die Verkäufe und Hetsch diente als Bindeglied und Mittelsmann zu den vier Kunsthändlern, indem er die Verkäufe abwickelte, vgl. Hüneke 1984, S. 54.

³¹⁰ 10.469 statt 15.933.

³¹¹ Rolf Hetsch an Karl Buchholz, März 1940, Nachtrag zum Kommissionsvertrag vom 5. Mai 1939; SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³¹² Tiedemann 2013, S. 119.

³¹³ Ebd., S. 122.

an sieben Werken von Max Beckmann aus dem sich in Amerika befindlichen Kommissionsbestand habe. Dieser biete insgesamt 325 US-Dollar – die *Kreuzabnahme* war mit einem Preis von 80 US-Dollar angegeben.³¹⁴ Interessant ist hierbei, dass der offizielle Abschluss der „Verwertungsaktion“ auf den 31. Januar 1941 datiert wurde und alle Händler aufgefordert wurden, ihren Kommissionbestand daraufhin zurückzugeben.³¹⁵ In den USA bei Valentin befand sich die *Kreuzabnahme* definitiv bereits vor dem 2. April 1940, da sie Teil der Ausstellung „Landmarks in Modern German Art“³¹⁶ in der Buchholz Gallery gewesen war.³¹⁷ Dort traf sie das erste Mal wieder auf ihr Gegenstück *Christus und die Ehebrecherin* und wurde ebenfalls das erste Mal wieder in einem würdigen Kontext ausgestellt. Für Valentin wurde es jedoch besonders nach Kriegsausbruch schwer, amerikanische Käufer für die Werke deutscher Künstler zu finden. Durch Hinweise auf die Beschlagnahme und den ursprünglichen Herkunftsort der Werke machte er sich die Opferrolle der Werke und Künstler zu eigen und versuchte die antinationalsozialistische Stimmung in den USA zu beeinflussen.³¹⁸ Das Reichsministerium nahm das Angebot des Ankaufs durch einen amerikanischen Kunden von Buchholz vermutlich an, da sich die Werke bereits in den USA befanden und die „Verwertungsaktion“ kurz vor ihrem Abschluss stand.³¹⁹ Es lässt sich jedoch festhalten, dass dieser Verkauf der letzte offizielle Karl Buchholz‘ war und in letzter Minute geschah.

Insgesamt wurden über Buchholz 720 Werke gehandelt, sowohl Gemälde als auch Zeichnungen und Grafiken, davon die meisten in US-Dollar. Darüber hinaus hatte er noch mindestens 492 Werke in Kommission, als die „Verwertungsaktion“ für beendet erklärt wurde. Fast alle gab er unverkauft zurück an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.³²⁰ Der Verkauf von „Verfallskunst“ erbrachte dem Deutschen Reich laut offiziellen Angaben 10.294 Pfund, 43.395 US-Dollar, 75.070 Schweizer Franken und 2.350 norwegische Kronen.³²¹ Wenn man dagegen festhält, dass Karl Buchholz davon 19.945 US-Dollar, 20.320 Schweizer Franken, 1.574 Pfund und 2.350 norwegische Kronen mit der Veräußerung der Kunstwerke verdiente, lässt

³¹⁴ Karl Buchholz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 27. Januar 1941, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³¹⁵ Tiedemann 2013, S. 129.

³¹⁶ 2. April – 27. April 1940.

³¹⁷ Eskilsson Werwigk 2009, S. 127.

³¹⁸ Tiedemann 2013, S. 226.

³¹⁹ Eskilsson Werwigk 2009, S. 128.

³²⁰ Tiedemann 2010, S. 100.

³²¹ Bericht über die Sitzung der „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“, 11. Dezember 1941, BArch R55/21020 Bd. 7 Kommission zur „Verwertung der Produkte Entarteter Kunst“.

sich feststellen, dass er im Vergleich zu den anderen Händlern die meisten Devisen einbrachte. Fast die Hälfte der eingenommen US-Dollar kamen über Verkäufe von Buchholz auf das Devisenkonto.³²²

Weitere Vermittlungen von Beckmanns Werken waren unter anderem sieben Bilder³²³, die im Tausch gegen den *Blick auf den Aventin* von Friedrich Loos gehandelt wurden. Noch 1940 schätzte Buchholz diese auf jeweils 300 bis 800 Reichsmark.³²⁴ Interessant ist bei diesem Tauschgeschäft, dass es sich bei dem Kunden um den Münchener Galeristen Günther Franke handelte.³²⁵ Dies bedeutet einen Handel mit beschlagnahmten Werken aus ehemaligem Museumsbesitz innerhalb Deutschlands, was vom Propagandaministerium eigentlich ausdrücklich verboten war. Buchholz legt diesen Tausch dem Ministerium jedoch als sehr lukrativ nahe und Franke tarnte sich als ausländischer Interessent.³²⁶ Dieser Handel spricht für das immer noch bestehende Netzwerk von Händlern und Sammlern in Deutschland, die sich für das Werk Beckmanns einsetzten und interessierten. Vermutlich hat Buchholz selbst Franke auf die nahende Zerstörung der Werke aufmerksam gemacht und folglich den Tausch in die Wege geleitet.³²⁷

6. Das Ende des Handels zwischen Buchholz und Valentin und die Destination der *Kreuzabnahme* in den USA

Trotz seiner dauerhaften Beteiligung an der „Verwertungsaktion“ kam es auch während dieser Zeit und insbesondere danach zu immer größeren Konflikten zwischen der Reichskammer und Karl Buchholz. Hinzu kam seine Indifferenz gegenüber zahlreichen Verwarnungen und Androhungen. 1942 wurde dann ein Ausstellungsverbot ausgesprochen und eine anschließende Durchsuchung der

³²² Tiedemann 2013, S. 159.

³²³ Unter anderem *Banjospielende Frau* (1930) und *Sonnenblume* (1930) aus der Städtischen Galerie, vgl. Kaufvertrag zwischen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und Karl Buchholz, 7. März 1941, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³²⁴ Liste der im Tauschwege veräußerten Werke entarteter Kunst anlässlich des Erwerbs von Friedrich Loos *Blick auf den Aventin*, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³²⁵ Vgl. Provenienzen der Werke *Sonnenblume* (1930) und *Bildnis Minna Tube* (1924) (u.a.): „München, Sammlung G. Franke (um 1940)“, in: Göpel, Erhard: Max Beckmann. Katalog der Gemälde (Bd. 1), Bern 1976, S. 232 und 171.

³²⁶ Karl Buchholz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 14. November, SMB-ZA, IV/NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“.

³²⁷ Billeter 2017, S. 287.

Galerieräume in der Leipziger Straße durchgeführt.³²⁸ Nachdem dabei Postkarten und Graphiken Käthe Kollwitz‘ und Plastiken von Ernst Barlach gefunden wurden – insbesondere fatal wurde der Besitz der Kollwitz-Darstellung *Deutschlands Kinder hungern* – erkannte man ihm das geforderte Verantwortungsbewusstsein ab, dass von einem Kunsthändler verlangt wurde und schloss ihn am 25. April 1942 aus der Reichskammer der bildenden Künste aus.³²⁹ Dabei war nicht allein die „Entartung“ der gefundenen Darstellungen ausschlaggebend, sondern vielmehr warf man Buchholz vor, damit Propaganda gegen den Führer verbreitet zu haben.³³⁰ In einem Antwortschreiben auf Buchholz‘ Einwände gegen den Ausschluss wurde zudem thematisiert, dass ein weiterer Beweggrund des Ausscheidens sein Verschweigen der Leitung der New Yorker Galerie durch den „Juden Valentien [sic!]“ gewesen war.³³¹ Ihm wurde vorgeworfen, durch die Hergabe des eigenen Namens für die Galerie und der Zusendung von Kunstwerken Valentin zu Erfolg verholfen zu haben. Dies sei ein eklatanter Verstoß gegen den durch Adolf Hitler ausgerufenen Kampf gegen das „Weltjudentum“ gewesen.³³² Hierbei ist zu hinterfragen, ob Buchholz‘ und Valentins Verbindung und Zusammenarbeit nicht bereits vorher bekannt und geduldet und nun im Zusammenhang der Geschehnisse als Argumentation genutzt wurden. Buchholz wurde jedoch persönlich nie mit weiteren Sanktionen geahndet, was auf gute Kontakte in Regierungskreisen schließen lassen kann.³³³ Bereits 1943 durfte seine Galerie wieder beschränkt Teil am Kunsthandel haben,³³⁴ und Buchholz bekam zudem die Erlaubnis zugesprochen, eine Filiale in Lissabon zu eröffnen. Im Januar 1945 setzte er sich nach Madrid ab.³³⁵

Nach dem Krieg sprachen sich zahlreiche Künstler und Kollegen für ihn aus und bestätigten sein unabhängiges Handeln vom Regime oder gar das Handeln gegen dieses. Auch Max Beckmann bestätigt in einem Schreiben an Marie Louise Buchholz vom 12. Mai 1947, dass Buchholz ihn und seine Kunst während des Regimes und der

³²⁸ Tiedemann 2010, S. 93.

³²⁹ Bescheid bezüglich des Ausschlusses aus der RdbK, 2. Dezember 1942, BArch R 9361-V 15410 Buchholz, Karl (Personalakte der Reichskulturkammer).

³³⁰ Tiedemann 2010, S. 94.

³³¹ Bescheid bezüglich des Ausschlusses aus der RdbK, 2. Dezember 1942, BArch R 9361-V 15410 Buchholz, Karl (Personalakte der Reichskulturkammer).

³³² Ebd.

³³³ Tiedemann 2010, S. 94.

³³⁴ Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an Karl Buchholz, 15. September 1943, BArch R 9361-V 15410 Buchholz, Karl (Personalakte der Reichskulturkammer).

³³⁵ Tiedemann 2010, S. 94.

Verfemung vertreten und verteidigt habe. Trotz Exil hatte er durch Buchholz Bilder verkaufen können.³³⁶

Curt Valentin bekam nach Kriegsbeginn immer weniger Waren von Buchholz zugesandt, da zum einen die offizielle „Verwertungsaktion“ 1941 ihr Ende gefunden hatte, zum anderen der Krieg den Transport massiv stagnieren ließ und Buchholz zudem in Ungnade des Regimes gefallen war.³³⁷ Nach dem Krieg nahmen Buchholz und Valentin den Kontakt zu Beckmann in Amsterdam wieder auf – unter anderem half Valentin diesem, in die USA auszuwandern.³³⁸ Die *Kreuzabnahme* konnte oder wurde einfach von Valentin nie weiterverkauft. Sie befand sich bis zu dessen Tod 1955 in seinem Besitz und ging dann mit seinem Nachlass an das Museum of Modern Art in New York.³³⁹ Erst 1965 wurde das Werk wieder Teil einer Ausstellung in Deutschland, die die deutsche Moderne wertschätzte und ehrte. Insgesamt führt die *Kreuzabnahme* bis heute ein „ruhiges Dasein“ im MoMA in New York.³⁴⁰

In der Nachkriegszeit wurde die erste größere Ausstellung im Städel 1947 Max Beckmann gewidmet.³⁴¹ Dies war ein Akt mit Symbolkraft der immer noch währenden Zuneigung und Verbindung der Stadt zu einem Maler, der die Kunst der Moderne in ihre Sammlungen, Museen und in die Kunsthochschule hatte einziehen lassen. Noch im März des Jahres schrieb Ernst Holzinger an Beckmann und bat um neue Werke für diese erste Nachkriegsausstellung. Jedoch war die Sendung von Kunstwerken in die amerikanische Besatzungszone schwierig. Beckmann selbst erschien ebenfalls nicht zur Eröffnung.³⁴²

7. Die Rückerwerbung des Werks *Liegender Hund im Schnee*

Obwohl 1938 die Neuveröffentlichung der Briefe aus dem Feld noch verboten worden war, kam es 1941 zu einer Neuauflage im Rembrandt Verlag.³⁴³ Da 1941 der Krieg und die Motivation der Soldaten im Zentrum des politischen Geschehens standen,

³³⁶ Max Beckmann an Marie Louise Buchholz, 12. Mai 1947, SMB-ZA, IV/NL Buchholz 14.

³³⁷ Tiedemann 2010, S. 233.

³³⁸ Eskilsson Werwigk 2009, S. 131.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 131/132.

³⁴¹ Hüneke 1984, S. 66/67.

³⁴² Rebentisch 2004, S. 155.

³⁴³ Kracht 2005, S. 31.

wurde über die Verfemung des Künstlers hinweggesehen und seine Briefe als Mittel der Propaganda und der Verherrlichung des Wehrdienstes eingesetzt. Bereits drei Jahre später wurden diese jedoch aus unbekanntem Gründen abermals verboten.³⁴⁴ Diese Entwicklung zeigt, dass nicht nur die Kunst Marcs über die Jahre hin immer wieder ein Problem für die Nationalsozialisten darstellte und Kontroversen hervorrief, sondern auch seine Person – vermutlich auch, weil man Werk und Künstler nicht einfach trennen konnte. Denn im Zusammenhang mit den Briefen hatte Marc auch Zeichnungen an der Front angefertigt, die in ihrer Abstraktheit keinen ästhetischen Wert für die Nationalsozialisten besaßen.

Nach 1945 wirkten Marcs Werke wie eine Art Neueinstieg für die deutsche Kunstszene und Bevölkerung in die Kunst der Moderne, die in der Öffentlichkeit immer noch auf ein gewisses Misstrauen und Ressentiments stieß. Mit der sanften Formensprache und dem idyllischen Sujet der Tierwelt war sein Œuvre ein Beginn der Etablierung und vor allem der Akzeptanz der Abstraktion in der Kunst.³⁴⁵ Hinzu kam seine vorkriegszeitliche Bekanntheit und Beliebtheit. So wurde bereits 1946 eine Gedächtnisausstellung für ihn und sein Werk in der Galerie Günther Franke in München ausgerichtet, welche 1947 auch in der Kunsthalle Mannheim gezeigt wurde.³⁴⁶ Zudem fand eine enorme Preissteigerung seiner Werke statt. Auf dem Markt waren zwar nur noch wenige Werke verfügbar – veräußert aus dem Nachlass und der Versteigerung der Sammlung Nell Walden 1954 – jedoch überstiegen diese den mittleren Wert der Jahre 1927 bis 1944 um das Vierfache. So erzielten Verkäufe von 1951 bis 1954 einen mittleren Preis von bereinigt 2.300 bis 5.800 USD.³⁴⁷

Mit dem Stand 2007 befanden sich nur 31 der 125 Werke, die auf der Auktion in Luzern angeboten worden waren, wieder in Deutschland – 12 davon an ihrem ursprünglichen Standort vor der Beschlagnahme.³⁴⁸ Das Städel konnte sechs der 1937 beschlagnahmten und zum Teil veräußerten Werke wieder zurück ins Haus holen, darunter auch 1961 den *Liegenden Hund im Schnee*. Über den Baseler Kunsthändler Ernst Beyeler gelangte das Werk für 175.000 DM aus den USA zurück

³⁴⁴ Ebd., S. 37.

³⁴⁵ Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Franz Marc 1910 bis 1914. Vom Tiermotiv zur „Animalisierung der Kunst“, in: Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hg.): Franz Marc. Zwischen Utopie und Apokalypse, München (u.a.) 2016, S. 35.

³⁴⁶ Jeuthe 2011, S. 171.

³⁴⁷ Jeuthe 2011, S. 172-174. 2.300 bis 5.800 USD entsprachen ungefähr 9.660 – 24.360 DM, vgl. Währungstabelle Anlage II der Deutschen Bundesbank, zugänglich über: https://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload_SPK/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/151005_SV-Web_AnlageII_Waehrungstabellen.pdf [letzter Zugriff: 10.12.2019].

³⁴⁸ Jeuthe 2007, S. 250.

nach Frankfurt.³⁴⁹ Dieser Rückkauf erfreute jedoch nicht jeden: so äußerte sich der Journalist Hanno Reuther, dass man dieses „mittelmäßige“ Bild nur aus Sentimentalität so teuer zurückgekauft habe.³⁵⁰

Über den Käufer des *Weißes Hundes* bei der Auktion Fischer, Ray W. Berdeau, lässt sich auch heute noch wenig sagen. Er kaufte, wie bereits erwähnt, ebenfalls das Werk *Vögel*. Zudem ist bekannt, dass er noch weitere Werke der deutschen, aber auch französischen Moderne besaß. Es bleibt offen, wo er seine Sammlung aufbewahrte und ob er sie einem Publikum geöffnet hatte. Außerdem ist unklar, wieso er die Werke nicht an Museen verliehen hatte und weshalb es in den 1960ern zur Veräußerung der Sammlung kam.

8. Résumé

Trotz anfänglicher Differenzen innerhalb der Partei und ihrer Führungsriege verfolgten die Nationalsozialisten ab 1937 eine strenge Linie der Verfemung und Beseitigung moderner Kunst. Doch die Aktion „Entartete Kunst“ ist von Widersprüchen und Unklarheiten durchdrungen.

Franz Marcs Kriegstod, seine Kriegsbegeisterung, seine Naturverbundenheit und sein romantischer Patriotismus hätten alle Kriterien eines nationalsozialistischen, „mustergültigen“ Deutschen erfüllt und wären ein ideales Instrument der nationalsozialistischen Propaganda gewesen. Daher rührte auch die anfängliche Unentschlossenheit gegenüber seinem Status als Künstler und dem Grad der „Entartung“ seiner Werke. Letztendlich, mit der Beschlagnahmung seiner Werke und der Aufnahme einiger in die Ausstellung „Entartete Kunst“, positionierten sich die Nationalsozialisten auch gegenüber seiner Kunst. Dieser Prozess der Verfemung der Kunst Marcs hatte im Gegensatz zu der Max Beckmanns immer wieder Probleme. Beckmann, ebenfalls Kriegsveteran des Ersten Weltkrieges, schon vor dem Krieg als Künstler bekannt und mit guten Kontakten in der Kunstwelt, wurde bereits 1933 aufgrund seiner politischen Gesinnung aus seiner Lehrtätigkeit an der Städelschule entlassen. Diese politische Einstellung las man nicht in seinen Äußerungen, sondern

³⁴⁹ Vgl. Schöne, Dorothea: Revision, Restitution und Neubeginn. Das Städel nach 1945, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 267 und Schulze, Sabine: Das 20. Jahrhundert im Städel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 107.

³⁵⁰ Schöne 2011, S. 267.

viel mehr in seinen aus öffentlicher Sicht kriegskritischen und gesellschaftskritischen Darstellungen. Marcs Werke hingegen stellten unverfängliche Naturthemen dar – freundliche Farben, unschuldige Tiere und die romantische Sehnsucht nach einer gesellschaftlichen Umwälzung. Doch eine Auseinandersetzung mit Kunst auf ästhetischer und kunsttheoretischer Ebene war nicht möglich, da dem Kunstgeschehen der NS-Zeit ein eindimensionales Kunstverständnis aufgezwungen wurde.³⁵¹ Jedoch sah der Journalist Fritz Nemitz 1946 auch den Zynismus in der Kunstpolitik der Nazis: Das Werk verfeimten sie, publizierten Marcs Briefe in Kriegszeiten jedoch zu Propagandazwecken.³⁵² Genau das zeigte die Schwächen der NS-Propaganda: die komplette Diffamierung war kaum möglich, da Marc im Bewusstsein der Bevölkerung immer noch ein Nationalheld war. Auf eine vielleicht weniger verbreitete Form hatte sich auch Beckmann und sein Schaffen in der Gesellschaft verwurzelt. Seine Sammler oder im allgemeinen Sammler zeitgenössischer Kunst hörten nicht auf zu sammeln. Der in der Nachkriegszeit aufgekommene Mythos der „verbotenen Moderne“ ist eine Übertreibung und Dramatisierung. Es ist immer noch ein Forschungsdesiderat, in welcher Form „arische“ Sammler und Sammlerinnen ihre Sammlungen fortgeführt haben und wie diesen begegnet wurde.³⁵³ Das Exempel an öffentlichen Sammlungen und Galerien hatte jedoch sicherlich seine Wirkung getan, obwohl das *Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* nie für den privaten Besitz „arischer“ Sammler geltend gemacht und auch der Handel mit als „entartet“ deklariierter Kunst nicht explizit verboten wurde. Alleine die Werke der Aktion „Entartete Kunst“ aus deutschem Museumsbesitz durften nicht innerhalb Deutschlands gehandelt werden.³⁵⁴ So beschreibt Anja Tiedemann, dass Künstler, die Teil der Reichskulturkammer waren und somit ein Recht auf Berufsausübung hatten, weiterhin schaffen und verkaufen konnten.³⁵⁵ An dieser Stelle sollte aber der Gedanke geäußert werden, zu welchem Preis man in die Reichskammer aufgenommen wurde, wie zum Beispiel Sujetwandel, und ob einem als Künstler überhaupt die Chance der Aufnahme gewährt wurde. Trotz Etablierung auf dem Kunstmarkt und der Anerkennung als nationaler Künstler durch seine Anlehnung an die Gotik und Künstler wie Grünewald,³⁵⁶ wurde Beckmann nicht

³⁵¹ Kracht 2005, S. 40.

³⁵² Nemitz, Fritz: Der „blaue Reiter“. Ein Vermächtnis von Franz Marc, in: Main Post, 27. Dezember 1946.

³⁵³ Tiedemann: Vom Narrativ des Verbotenen 2016, S. 2.

³⁵⁴ Ebd., S. 5.

³⁵⁵ Ebd., S. 6.

³⁵⁶ Schwarz 1996, S. 24.

in die Reichskammer aufgenommen – jedoch war er auch nicht bereit, sein Sujet oder seinen Stil dafür zu ändern. Wenn also die Zulässigkeit moderner Künstler nur durch eine gewisse Zensur möglich war, stellt dies im Umkehrschluss keine wirkliche Zulässigkeit dar. Eine tiefgehende Untersuchung der Möglichkeit zur „Rehabilitierung“ von als „entartet“ deklarierten Künstlern fehlt jedoch bisher.

Fast voraussehend schrieb Franz Marc 1912 in seinem Aufsatz *Geistige Güter*, veröffentlicht im Almanach *Der Blaue Reiter*, dass die Menschen sich immer gegen jegliches neue Gedankengut wehren: „Man wird mit Zorn und Schmähung unsere Geschenke von sich weisen: »wozu neue Bilder und neue Ideen? [...]«³⁵⁷ Doch trotz oder gerade wegen der vehementen Versuche der Verdrängung der Moderne aus der Öffentlichkeit blieb ihr kultureller Wert bestehen. Die im Vergleich zu den Vorjahren niedrigen Preise, die für die Werke Marcs und Beckmanns sowohl bei der Auktion Fischer als auch über die vier eingesetzten Kunsthändler erzielt wurden, sprechen nicht für die Minderwertigkeit der Werke oder das Desinteresse der Öffentlichkeit und des Marktes. Dagegen spricht die explosive Wertsteigerung nach 1945 und insbesondere in den 1950ern. Zum einen lag dies an den niedrig angesetzten Preisvorgaben durch das Propagandaministerium und zum anderen lässt sich vermuten, dass viele Werke unter Wert oder einige auch gar nicht verkauft wurden, weil international ein ambivalentes Verhältnis zu der Auktion, aber auch allgemein zur deutschen Kunst und dem Handel mit den Nationalsozialisten herrschte. Denn dieser Handel bedeutete gleichzeitig die Unterstützung des Regimes. So kann eine Absprache unter Bietern auf der Auktion Fischer als Protest gegen die finanzielle Unterstützung der Nationalsozialisten möglich gewesen sein. Wahrscheinlich spielte auch der Zeitpunkt – kurz vor Kriegsbeginn und auch noch währenddessen – eine relevante Rolle. Nicht zu missachten ist auch, dass insbesondere die deutsche Kunst der Moderne erst frühestens Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre eine internationale Bedeutung und einen Marktwert erlangte. Zudem existiert die Theorie, dass die Nationalsozialisten die Preise zum Teil drückten, um ihre Annahme der Moderne als „Verfallskunst“ zu untermauern, welche jedoch in Frage zu stellen ist.

Über das Etikett der „Entartung“, die Beschlagnahmung bis zum theoretisch legitimen Verkauf auf der einzigartigen Auktion Fischer ist der *Liegende Hund im Schnee* ein Werk, das einen Weg im Geflecht des NS-Regimes eingeschlagen hat, welcher

³⁵⁷ Kandinsky, Wassily (u.a. Hg.): *Der Blaue Reiter*, bearb. v. Klaus Lankheit, München 1984 (Erstausgabe 1911), S. 23.

verschiedene Besonderheiten aufzeigt. Es zeigt als einziges Werk, das den geschätzten Preis auf der Auktion übersteigen konnte, den Wert, den Marcs Werke unter ungünstigen Umständen erzielen konnten. Somit ist es ein Dokument seines ambivalenten Status in der NS-Zeit. Ähnlich ist auch die Objektgeschichte der Beckmannschen *Kreuzabnahme* zu betrachten: schon zur Entstehung wurde das Werk ambivalent aufgenommen – ein vom Auftraggeber zurückgegebenes Bild mit einem hochaktuellen, provokativen Sujet. Es wurde eines der zentralen Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ und fand später wie eine Vielzahl moderner Werke aus deutschem Museumsbesitz über Buchholz einen Ort in Würde in den USA.

Eine Frage, die bei der Recherche zur Beschlagnahmung und Konzipierung der Ausstellung „Entartete Kunst“ aufkam, war, warum die *Kreuzabnahme* – bereits 1936 für die Antikominternausstellung angefordert – als Exponat verwendet wurde, der *Weißer Hund*, obwohl 1937 für die Ausstellung angefordert, jedoch nicht. Nach Auseinandersetzung mit dem Propagandaapparat der Nationalsozialisten und insbesondere dem propagandistischen Konzept der Ausstellung liegt die Erklärung wohl darin, dass die Präsentation von Marcs Werken zum einen auf Widerspruch stieß, zum anderen ihr Grad an „Entartung“ – soweit man die darunter fallenden Werke eben auf einer Art Skala einordnen kann – allein aus gestalterischen Gründen herrührte. Ein friedlich schlafender Hund in freundlichen Farben ließ sich nicht so einfach eine revolutionäre, volksfeindliche Motivation anheften, wie ein geschundener Corpus Christi, der als mahnende Erinnerung an das Grauen des Ersten Weltkrieges verstanden werden konnte.

Begrenzt durch die finanziellen Möglichkeiten in der Nachkriegszeit, setzte sich das Städel Museum für die Rückerwerbung der beschlagnahmten und veräußerten Werke ein. Die durch die nationalsozialistische Regierung eingezogenen Werke fallen bis heute nicht unter den Aspekt der Restituierung, da das *Einziehungsgesetz* von 1938 nach dem Krieg nie außer Kraft gesetzt wurde. Erst 1968 wurde es aufgehoben durch die Nichtaufnahme in das Bundesgesetzblatt Teil III, jedoch war dies bereits zu spät für mögliche Ansprüche auf Rückgaben.³⁵⁸ Nach Schweizer Rechtslage hätte man auf die Werke, die über die Auktion Fischer in Luzern veräußert wurden, nur in den fünf darauffolgenden Jahren Anspruch gehabt.³⁵⁹ Jedoch waren die Verfemung durch die Nationalsozialisten und der Weltkrieg 1944 noch im vollen Gange. Somit blieben die

³⁵⁸ Jeuthe 2007, S. 252.

³⁵⁹ Ebd., S. 252/253.

Schäden, die die NS-Kulturpolitik im Bestand der Städtischen Galerie verursacht hatte, bestehen und es musste in der Nachkriegszeit eine neue Sammlung der Kunst der Moderne aufgebaut werden.

Die Rezeption Marcs in der NS-Zeit war eine vielschichtige Kontroverse: Seine Briefe aus dem Feld wurden zwar zeitweise zu Propagandazwecken wiederveröffentlicht, jedoch muss auch gesehen werden, dass sie drei Jahre später wieder verboten wurden. In diesen Briefen lässt sich natürlich der patriotische Soldat, der sich zu Kriegsbeginn freiwillig gemeldet hatte, um Teil der europäischen Umwälzung zu sein, erkennen. Jedoch ist dieses Zeitdokument differenzierter zu betrachten: es gibt nur wenige Passagen, in denen Marc den gesehenen Schrecken wirklich beschrieb und realisierte. Doch in diesen Passagen und im Anblick der Grausamkeit und des Massensterbens hinterfragte er den Krieg und distanzierte sich geistig von dem Geschehen.³⁶⁰ So ist nicht nur sein künstlerisches Werk deutlich zu modern und abstrakt für die Gedankenwelt der Nationalsozialisten, sondern eben am Ende auch seine Person – zu erfassen in den Briefen an seine Frau und Freunde aber auch in den Schriften zum *Blauen Reiter*. Man könnte sagen, dass seine Gedankenwelt und die Produkte dieser letztlich zu komplex für die eindimensionale NS-Propaganda waren.

Genauso wie die Werke Marcs, hatten auch die Beckmanns vor 1933 einen Marktwert etabliert – insbesondere in Deutschland, aber auch in gewissem Maße darüber hinaus. So lässt sich zwar festhalten, dass die Verfemung seines Werkes durch die Nationalsozialisten eine gefestigtere und „logischere“ war aufgrund der künstlerischen Gestaltung und des Sujets, jedoch wenig Einfluss auf die Etablierung seiner Kunst auf dem Markt hatte. Wie bereits erwähnt, lässt sich die Rezeption nicht allein an den Preisen festhalten, die sich aus mehreren Faktoren zusammensetzten. Festhalten lässt sich jedoch: Beckmann wurde gehandelt, gekauft und zwischen 1938 und 1945 international ausgestellt. Auch in Deutschland behielt er seine Unterstützer und Sammler. Bereits 1946 kam es wieder zu Einzelausstellungen in Stuttgart und München, 1947 wurde dann die erste große Ausstellung am teilweise zerstörten Städelmuseum Beckmann gewidmet, um die Verbundenheit und Verehrung, die nicht erloschen war, zu untermauern.

³⁶⁰ Brief an seine Mutter, 1. Dezember 1915: „[...] der Krieg hat sich längst selber überdauert und ist sinnlos geworden; auch die Opfer, die er fordert, sind sinnlos geworden. Etwas Gewissenloseres und Traurigeres als das nutzlose Blut [...] läßt sich in menschlichen Gehirnen nicht mehr ausdenken.“, in: Marc, Franz: Briefe aus dem Feld, Stollhamm (Oldb) 1948 (1. Auflage 1938), S. 114. Zu bemerken ist jedoch auch, dass Marc immer wieder gegensätzliche Aussagen trifft und den Krieg als Marterung und Strafe der Menschen für ihre falschen und dekadenten Werte erkennt.

Das auferlegte Stigma der Moderne wurde letztlich mit dem Ende des Nationalsozialismus auch in Deutschland eine Art Gütesiegel.³⁶¹

Natürlich leistet diese Arbeit nur einen Einblick in die Verfemung und den stattfindenden Handel mit Werken von Künstlern, die sich bereits vor 1933 einen Namen schaffen konnten und auf dem Markt von Sammlern und Museen gefragt waren – in Deutschland, aber auch international. Die Preise dieser Werke explodierten in der Nachkriegszeit durch das weiterhin ansteigende Interesse im Ausland und den Nachholbedarf der deutschen Museen.³⁶² Man sollte sich insgesamt jedoch vor Augen führen, dass zahlreiche Werke von Künstlern ohne dieses bereits bestehende Netzwerk und diese Etablierung nicht verkauft wurden, verschollen sind oder gar zerstört wurden.

³⁶¹ Welzbach, Christian: Pferdetürme und andere Legenden. Edwin Redslob und die Neuentdeckung des Expressionismus nach 1945, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hgg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 29.

³⁶² Jeuthe 2011, S. 174.

9. Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988

Baensch, Tanja: Das Museum als „lebendiger Körper“. Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut bis 1945, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 25-92

Barron, Stephanie: 1937. Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland, in: Stephanie Barron (Hg.): „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992, S. 9-23

Barron, Stephanie: Die Auktion Fischer in der Galerie Fischer, in: Stephanie Barron (Hg.): „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992, S. 135-170

Billeter, Felix (u.a.): Kunsthändler, Sammler, Stifter: Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923 – 1976, Berlin 2017

Von Bismarck, Beatrice: Georg Swarzenski und die Rezeption des französischen Impressionismus in Frankfurt: Eine Stadt „im Kampf um die Kunst“?, in: Klaus Gallwitz (Hg.): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Stuttgart 1991, S. 31-40

Eskilsson Werwikk, Sara: Ein Gemälde geht ins Exil. Auf den Spuren der ‚Kreuzabnahme‘ von Max Beckmann, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 105-136

Farnung, Sebastian: Kulturpolitik im Dritten Reich am Beispiel Frankfurter Museen, Frankfurt am Main 2016

Fleckner, Uwe (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009

Francini, Esther Tisa, Anja Heuss und Georg Kreis: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933 – 1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001

Francini, Esther Tisa: Oswald Goetz, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 346

Fork, Christian: Paul Ortwin Rave, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 1999, S. 317-319

Gaethgehn, Thomas W.: Die organische Einheit von alter und neuer Kunst. Georg Swarzenski, das Städel und die Gründung der Städtischen Galerie, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 1-24

Göpel, Eckhart: Max Beckmann. Katalog der Gemälde (Bd. 1), Bern 1976

Hansert, Andreas: Georg Hartmann (1870-1954). Biografie eines Frankfurter Schriftgießers, Bibliophilen und Kunstmäzens, Wien (u.a.) 2009

Harter, Ursula und Stephan von Wiese: J. B. Neumann und der „Beckmann Concern“, in: Ursula Harter und Stephan von Wiese (Hgg.): Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten 1917-1950, Köln 2011, S. 19-31

Heinrich, Christoph: Franz Marc. Der weiße Hund. 1910-11, in: Kleine Werkmonografie (Bd. 81), Frankfurt a.M. 1992

Hille, Karoline: Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918-1933, Berlin 1994

Hüneke, Andreas: Max Beckmann und die faschistische Aktion „Entartete Kunst“, in: Ausst. Kat. Max Beckmann. Graphik. Malerei. Zeichnung, Leipzig (Museum der bildenden Künste), Leipzig 1984, S. 51-71

Hüneke, Andreas: „Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht“. Vom Handel mit „entarteter“ Kunst, in: Ausst. Kat. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Düsseldorf (Kunstmuseum), Düsseldorf 1987, S. 101-106

Jessen, Ina: „Ein typischer Vertreter der Verfallserscheinung“. Otto Dix zwischen Verfemung und Anerkennung, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 147-162

Jeuthe, Gesa: Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 189-306

Jeuthe, Gesa: „... der arme Vincent!“ Van Goghs Selbstbildnis von 1888 und die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 445-464

Jeuthe, Gesa: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955, Berlin (u.a.) 2011

Kersting, Markus: „Stete Intensivierung“ – Sammlungsideen im Städtischen Kunstinstitut, in: Klaus Gallwitz (Hg.): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Stuttgart 1991, S. 11-30

Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hg.): Franz Marc und Fritz Winter. Bilder zum Krieg, Ostfildern 1996

Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Franz Marc 1910 bis 1914. Vom Tiermotiv zur „Animalisierung der Kunst“, in: Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hg.): Franz Marc. Zwischen Utopie und Apokalypse, München (u.a.) 2016, S. 35-45

Koldehoff, Stefan: Das Bernsteinzimmer der klassischen Moderne. Wie der *Turm der blauen Pferde* zum Mythenbild der Deutschen wurde, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 17-24

Korn, Felicity: Franz Marc. Von Lieblingstieren und Lieblingsbildern, in: Max Hollein (Hg.): Dialog der Meisterwerke. Hoher Besuch zum Jubiläum, Köln 2015

Kracht, Isgard: Franz Marc – „entartet“ aber deutsch, Köln 2005

Kracht, Isgard: Verehrt und verfemt. Franz Marc im Nationalsozialismus, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 307-377

Kracht, Isgard: Das Problem Franz Marc. 1936, in: Uwe Fleckner (Hg.): Gauklerfest unterm Galgen, Berlin (u.a.) 2015, S. 261-265

Kubowitsch, Nina: Nicht freiwilliger Beschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Kunst, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 69-82

Lankheit, Klaus: Franz Marc im Urteil seiner Zeit, München 1989

Marc, Franz: Briefe aus dem Felde. 1914-1916, 1920, hg. v. Lara Sonntag, München 2014

März, Roland: Spuren und Legenden. „Der Turm der blauen Pferde“ von Franz Marc, in: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 565-596

März, Roland: Spuren und Legenden. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 129-160

Meyer, Corina: Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013

Mongi-Vollmer, Eva, Iris Schmeisser und Anna Heckötter (Hgg.): Eindeutig bis zweifelhaft. Skulpturen und ihre Geschichten. Erworben 1933-1945, Frankfurt am Main 2017

Mönig, Roland: Franz Marcs „Skizzenbuch aus dem Felde“, in: Erich Franz (Hg.): Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Ostfildern 1993

Neumann, Israel Ber: Sorrow and Champagne [Kapitel aus J. B. Neumanns *Confessions as an Art Dealer*], in: Ursula Harter und Stephan von Wiese (Hgg.): Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten 1917-1950, Köln 2011, S. 285-323

Peters, Olaf: Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005

Rainbird, Sean: A Gathering Storm. Beckmann and Cultural Politics 1925-38, in: Ausst. kat., Sean Rainbird (ed.): Max Beckmann, Paris (Centre Georges Pompidou), London (Tate Modern), New York (Museum of Modern Art), London 2003, S. 157-179

Rebentisch, Dieter: Max Beckmann und Frankfurt am Main, in: Dieter Rebentisch und Evelyn Hils-Brockhoff (Hgg.): Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 69: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. und 20. Jahrhundert (2004), S. 127-157

Roh, Franz: „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962

Roth, Nicole: „Entartete Kunst“ in Frankfurt am Main. Die Beschlagnahme der Gemälde im Städel, in: Dieter Rebentisch und Evelyn Hils-Brockhoff (Hgg.): Archiv für Frankfurts

Geschichte und Kunst, Bd. 69: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. und 20. Jahrhundert (2004), S. 191-214

Seiler, Harald: Franz Marc, München 1956

Schmeisser, Iris: Zwei Gemälde und ihre Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945, unveröffentlicht

Schöne, Dorothea: Revision, Restitution und Neubeginn. Das Städel nach 1945, in: Uwe Fleckner und Max Hollein (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 241-288

Schwarz, Birgit und Michael Viktor Schwarz: Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal, Mainz 1996

Steinkamp, Maike (Hg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010

Tiedemann, Anja: Nicht das erforderliche Verantwortungsbewusstsein gegenüber Volk und Staat. Die Galerie Buchholz in Berlin, in: Anja Tiedemann (Hg.): Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus, Berlin (u.a.) 2016, S. 219-235

Tiedemann, Anja: Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Berlin 2013

Tiedemann, Anja: Eine „Insel im braunen Meer“. Die Galerie Buchholz in Berlin, in: Maike Steinkamp (Hg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010, S. 83-102

Weidner, Klaus: Max Beckmann. Wirkung und Bedeutung, in: Ausst. Kat. Max Beckmann. Graphik. Malerei. Zeichnung, Leipzig (Museum der bildenden Künste), Leipzig 1984, S. 14-19

Welzbacher, Christian: Pferdetürme und andere Legenden. Edwin Redslob und die Neuentdeckung des Expressionismus nach 1945, in: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): VERMISST. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc. Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk, Köln 2017, S. 25-32

Zuschlag, Christoph: Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995

Onlinequellen

Währungstabelle Anlage II der Deutschen Bundesbank, zugänglich über: https://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload_SPK/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/151005_SV-Web_AnlageII_Waehrungstabellen.pdf [letzter Zugriff: 10.12.2019]

Quellen

Beckmann, Max: Briefe (Bd. 1: 1899 – 1925), hg. von Klaus Gallwitz, München 1993

Entartete Kunst: Ausstellungsführer, Nachdruck der Ausgabe München (u.a.) 1937, Köln 1988

- Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“, München 1911
- Kandinsky, Wassily (u.a. Hg.): Der Blaue Reiter, bearb. von Klaus Lankheit, München 1984 (Erstausgabe 1911)
- Marc, Franz: Briefe aus dem Feld, Stollhamm (Oldb) 1948 (1. Auflage 1938)
- Nemitz, Fritz: Der „blaue Reiter“. Ein Vermächtnis von Franz Marc, in: Main Post, 27. Dezember 1946
- Nordau, Max: Entartung, 2. Auflage, Berlin 1893
- Scholz, Robert: Das Problem Franz Marc, in: Völkischer Beobachter, 14. Mai 1936
- Vinnen, Carl (Hg.): Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911
- Wenner, Johann Friedrich (gedruckt): Stiftungs-Brief des Städelschen Kunst-Instituts enthalten in dem Testament des Herrn Johann Friedrich Städel, hiesigen Handelsmanns und gewesenen Mitglieds des Löbl. Bürger-Collegs, vom 15. März 1815, Frankfurt am Main 1817
- Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels, München (u.a.) 1937

Dokumente

Städel-Archiv, Frankfurt am Main

- Städel-Archiv, Nr. 629
- Städel-Archiv, Nr. 632
- Städel-Archiv, Nr. 621
- Städel-Archiv, Nr. 1852, UA 12 Acta Malerei M 1911 -, Rep. 19 Nr. 1
- Städel-Archiv, Nr. 1867, UA 12 Acta Malerei N – Q 1913-, Rep. 19 Nr. 2 und 3
- Städel-Archiv, Nr. 1887, UA 14 Acta Malerei C, D 1911-, Rep. 18 Nr. 3
- Städel-Archiv, Nr. 1892, UA 14, Acta Malerei B II. 1913-1917, Rep. 18 Nr. 2
- Städel-Archiv, Nr. 1961, Liste 1997, Nr. 071, Sitzungsberichte Städtische Galerie

Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main

- ISG, S1-468/ 23 Nachlass Alfred Wolters
- ISG, S1-468/ 12 Nachlass Alfred Wolters
- ISG, S2/ 1.355 Sammlung Personengeschichte, Georg Swarzenski
- ISG, Nr. 247 Kulturamt

Bundesarchiv, Berlin Lichterfelde

- BArch R55/ 20743 Ausstellung „Entartete Kunst“ in München
- BArch R55/ 21012 Gesetz über die Einziehung

BArch R55/ 21020 Bd. 7 Kommission zur „Verwertung der Produkte Entarteter Kunst“

BArch R55/ 21017 Bd. 4 Kunsthändler Karl Buchholz - Schriftwechsel

BArch R 9361-V 15410 Buchholz, Karl (Personalakte der Reichskulturkammer)

Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

SMB-ZA, IV/ NL Buchholz 20

SMB-ZA, IV/ NL Buchholz 14

SMB-ZA, IV/ NL Buchholz Karton C, „Entartete Kunst“

10. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: © Städel Museum, Frankfurt am Main

Abbildung 2: © Städel Museum - ARTHOTEK

Abbildung 3: © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Abbildung 4: © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Abbildung 5: exzerpiert aus: Jeuthe, Gesa: Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 268

11. Abbildungen

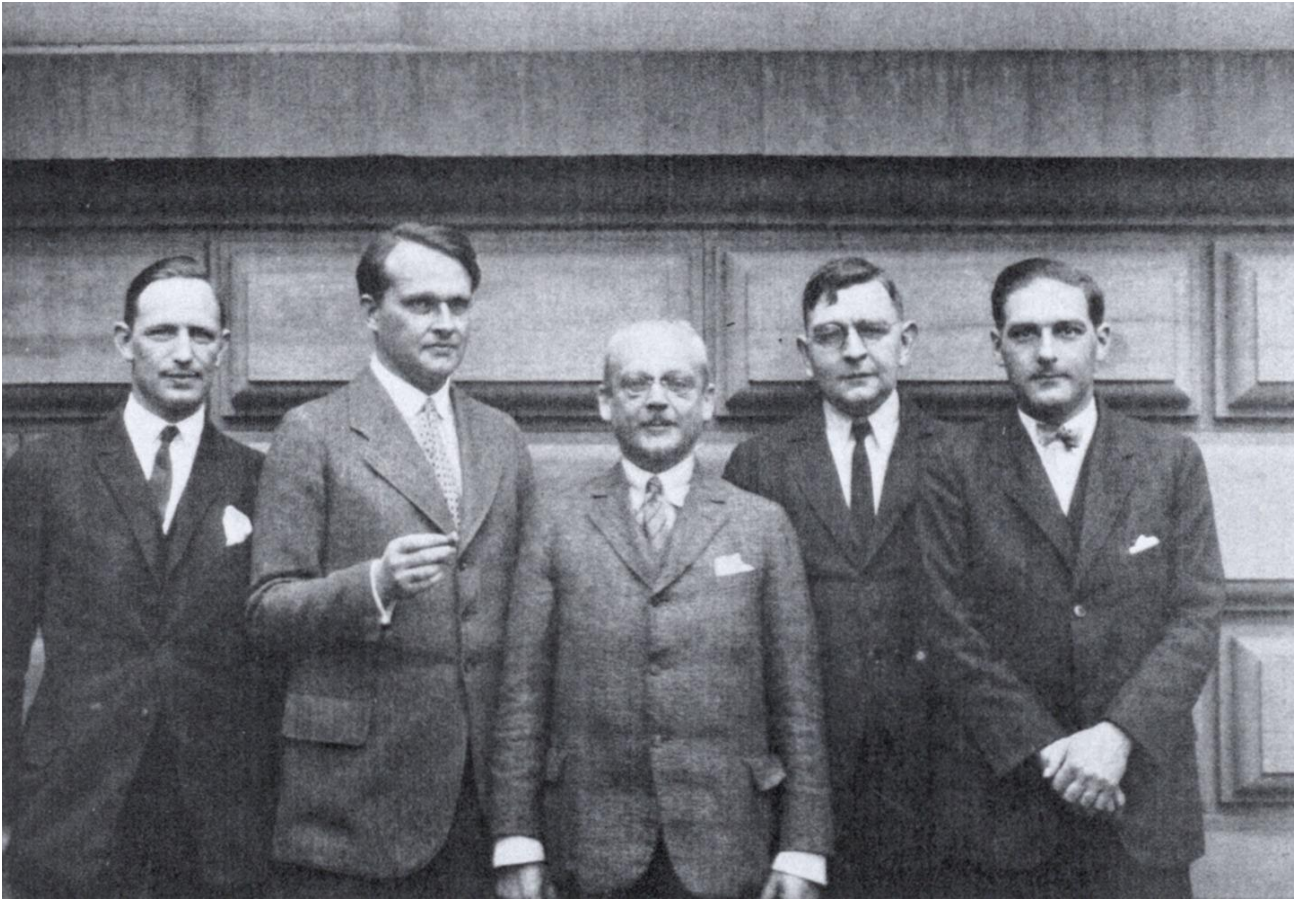


Abbildung 1:

Mitarbeiter des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie: Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, Alfred Wolters, Georg Swarzenski, Edmund Schilling und Oswald Goetz (v.l.), ca. 1929, Fotografie, Städel-Archiv



Abbildung 2:

Franz Marc, *Liegender Hund im Schnee* (Weißer Hund), 1910-1911, 62,5 x 105 cm, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main – Eigentum des Städtischen Museumsverein e.V.



Abbildung 3:
 Die Kreuzabnahme und *Christus und die Sünderin* von Max Beckmann in der Ausstellung „Entartete Kunst“, 1937, Fotografie



Abbildung 4:
Franz Marc *Liegender Hund im Schnee* im Depot Schloss Niederschönhausen, ohne
Datierung, Fotografie

<i>Los- Num- mer</i>	<i>Künstler, Titel, Jahr</i>	<i>Geschätzter Wert/ Verkaufs- preis</i>	<i>Käufer</i>
85	Franz Marc, Liegender Hund im Schnee (Weißer Hund), 1910-11	2.100 SFr 3.200 SFr	Ray W. Berdeau, New York
86	F. Marc, Eber und Sau (Wildschweine), 1913	6.300 Nicht verkauft	Nachverkauf: Hein Gorny, Berlin für 2.800 SFr
87	F. Marc, Die drei roten Pferde, 1911	21.000 SFr 15.000 SFr	Steinmeyer, Luzern für Paul E. Geier, Cincinnati
88	F. Marc, Zwei Katzen Blau und Gelb, 1912	8.400 SFr 4.100 SFr	Kunstmuseum Basel
89	F. Marc, Hund, Katze und Fuchs, 1912	6.300 SFr Nicht verkauft	Nachverkauf 1940: vom Propagandaministerium zurück an die Kunsthalle Mannheim
90	F. Marc, Vögel, 1914	5.000 SFr 2.500 SFr	Ray W. Berdeau, New York
91	F. Marc, Badende Mädchen	4.200 SFr 3.300 SFr	Emil Bührle, Berlin
92	F. Marc, Pferde auf der Weide, 1910	3.400 SFr 2.300 SFr	Musée des Beaux-Arts, Liège

Abbildung 5:

Ausschnitt: Tabelle der Verkaufsergebnisse der Auktion *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen*, Galerie Fischer, Luzern, 30. Juni 1939