

Bares Wunder

Wie der kurz zuvor zum Direktor gewählte Georg Schmidt im Sommer 1939 die Kunst der Moderne nach Basel brachte, zeigt eine eindrückliche Ausstellung im Kunstmuseum.

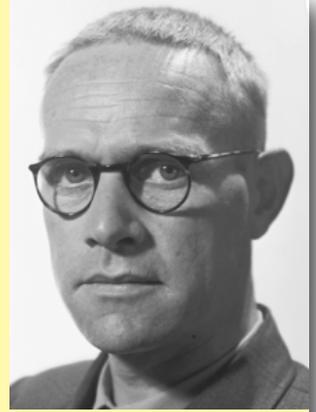
Was den Kunstinteressierten der Kriegs- und frühen Nachkriegsgeneration als sagenhafte Heldentat des Basler Museumsdirektors im kollektiven Gedächtnis lebendig ist, galt vielen Zeitgenossen als keine grosse Sache. Die Ankäufe von 1939, mit denen der Grundstein für die weltweit hochkarätig ausgestattete moderne Abteilung im Kunstmuseum Basel gelegt wurde, und die bis heute als «historisch bedeutsam» in Erinnerung sind, schreibt der Historiker Georg Kreis in seinem Katalog-Essay, sei «im Moment des Geschehens nicht als das eingestuft worden».

Georg Schmidt und der sozialdemokratische Regierungsrat Fritz Hauser (1884-1941), als Erziehungsdirektor sein politischer Vorgesetzter, den beiden Helden der handstreichartigen Operation, konnte das nur recht sein. Denn tatsächlich stand seit dem August 1938, als sich der Basler Kunsthistoriker und Kulturjournalist Georg Schmidt (1896-1965) um die Stelle als Direktor des Kunstmuseums bewarb, alles auf Messers Schneide.

Auf der Dreierliste der favorisierten Bewerber kam Schmidt neben zwei erfahrenen Museumsleuten die Rolle des Aussenseiters zu. In der mehrheitlich sehr konservativen, die Aufsicht über den Museumsbetrieb führenden Kunstkommission, war er als Sozialist verschrien.¹ Zudem hatte er gegen den klassischen Stil des neuen Kunstmuseums polemisiert, und seine Vorliebe für die Moderne in zahlreichen Artikeln und 1937 auch als Co-Kurator der Ausstellung «Konstruktivisten» in der Kunsthalle Basel unter Beweis gestellt.

Weil sie die beiden etablierten Kunsthistoriker-Kandidaten – der eine ein «fast zu stiller, weicher Gelehrter», der andere ohne «das nö-

Die Ausstellung «Zerrissene Moderne» zeigt im Neubau des Kunstmuseums Basel vom 22. Oktober 2022 bis 19. Februar 2023 wie Direktor Georg Schmidt im Sommer 1939 den Grundstein zur modernen Abteilung, im drei Jahre zu-



vor eröffneten neuen Kunstmuseum legte. Die Ausstellung dokumentiert nicht nur, wie er von den Nazis verfemte Kunstwerke kaufte, sie belegt auch die Auseinandersetzungen, die sich in Basel – in der Öffentlichkeit und hinter verschlossenen Türen – um das Budget für die Neuerwerbungen abspielten. Und sie zeigt, welche verheerende Schäden die Säuberungsaktionen der Nazis in den staatlichen Kunstsammlungen Deutschlands anrichteten. 1937 wurden rund 21'000 Skulpturen, Gemälde und Arbeiten auf Papier als «Verfallskunst» aus staatlichen Museen beschlagnahmt und ab Juli in einer Wanderausstellung als «Entartete Kunst» dem Gespött des Publikums preisgegeben. Zwei Jahre später wählte eine Kommission 780 Bilder und Skulpturen sowie 3500 Arbeiten auf Papier als «international verwertbar» aus. Vier Kunsthändler und das Auktionshaus Fischer in Luzern wurden beauftragt, die Werke an die Meistbietenden zu verkaufen. Etwa die Hälfte der vom Basler Kantonsparlament bewilligten 50'000 Franken investierte Schmidt direkt in Berlin, die andere Hälfte setzte er während der Luzerner Auktion ein. Für das Basler Kunstmuseum war der Ankauf von 21 Werken «entarteter Kunst» ein einmaliger Glücksfall – zumal er dazu beitrug, wichtige Kunst-Stücke der europäischen Moderne vor drohender Zerstörung zu retten.

Die von Eva Reifert, Kuratorin für das 19. Jahrhundert und die Klassische Moderne, und Tessa Friederike Rosebrock, Leiterin der Provenienzforschung des Kunstmuseums Basel mit grosser Sachkenntnis kuratierte Schau, wird durch eine sehr informative Publikation begleitet. Reifert, E.; Rosebrock, T. (Hrsg.): *Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe «entarteter» Kunst*. Berlin 2022 (Hatje Cantz Verlag), 296 Seiten, CHF 54.00

¹ Sein Bruder, der Architekt Hans Schmidt, war bis 1937 in der Sowjetunion tätig und gehörte zu den Gründern der «Partei der Arbeit» (PdA), für die er 1944-1955 im Kantonsparlament sass, bevor er in die DDR übersiedelte.

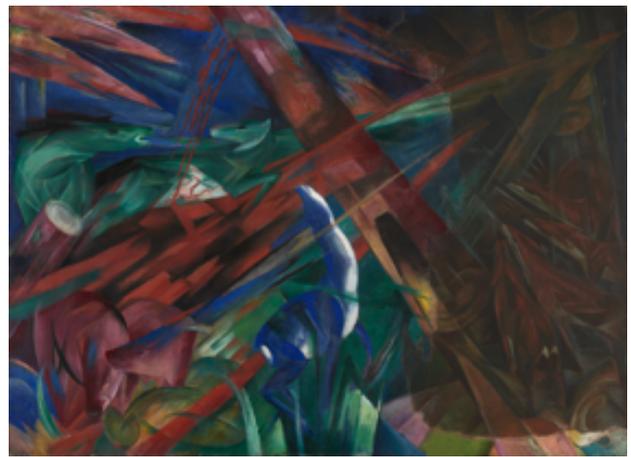
tige Ansehen» bei seinen Mitarbeitern – als ungeeignet einschätzte und Georg Schmidt durch «eine voreingenommene und zu militante Einstellung» Anstoss erregte, schlug die Kunstkommission eine Interimslösung mit Rudolf Burckhardt (1877-1964), von 1907 bis 1926 Konservator des Historischen Museums, vor. Der Mann aus dem Daig sollte innert zweier Jahre «einen künftigen Konservator heranbilden».

Das abgekartete Manöver misslang, weil sich die Kuratel, das oberste Gremium der Universität, über die Empfehlung hinwegsetzte und dem Erziehungsrat (und damit der Regierung) mit vier gegen eine Stimme Georg Schmidt zur Wahl vorschlug. Hinter den Kulissen hatte Fritz Hauser Überzeugungsarbeit geleistet: «Ich kann es noch gar nicht fassen», heisst es in Schmidts Dankschreiben an seinen Förderer. «Ich war innerlich vollkommen auf Fortsetzung der Taktik der Langen Bank eingestellt.» Und auch noch bei seinem Rücktritt, 1962, war ihm seine Berufung als «bares Wunder» in lebendiger Erinnerung.

Der designierte Museumsdirektor war sich bewusst, dass er die Mehrheit der Kunstkommission gegen sich hatte. In seinem Dankbrief an Hauser machte er deshalb klar, dass er «eine klare Kompetenzausscheidung zwischen Kommission und Kurator verlangen» müsse. Die Kommission sei als «Aufsichtsorgan», nicht als «Regierungsorgan» zu konstituieren. «Sonst hören die Konflikte nie auf.



Regierungsrat Fritz Hauser: Handstreichartige Operation



Franz Marc «Tierschicksale»: Für 6000 Franken gesichert

Und ich habe die Absicht zu arbeiten, nicht zu händeln. ... Ich muss genau wissen: wer befiehlt im Hause, wer hängt und wer kauft. Einzig beim Kaufen scheint mir eine Teilung der Verantwortung am Platze, ja erwünscht zu sein. Aber auch hier sollten die künstlerischen Direktiven vom Konservator ausgehen.»

Wer glaubte, die Sache habe sich mit der Bestätigung durch die Kuratel erledigt, täuschte sich. Noch kurz vor dem Entscheid der Gesamtregierung erhielt Hauser Post von der GSMBA (Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer). Deren Präsident Ferdinand Schott (1887-1964) fand es am 25. Januar 1939 unbegreiflich, «wie man einen Kandidaten ins Auge fassen kann, von dem feststeht, dass er von vorneherein über die Hälfte des kunstinteressierten Publikums und den Grossteil der Künstlerschaft gegen sich hat.» Aus dem Protestbrief entstand ohne weitere Begründung eine Petition, für die unter anderen der Maler A.H. Pellegrini (1881-1958), dessen Wandbild «Apoll und die Musen» seit 1922 die Fassade des Stadtcasinos dominiert, bei Ausstellungsbesuchern in der Kunsthalle über 400 Unterschriften sammelte.

Die Motive für die Interventionen in letzter Minute waren diffus. Es mag sein, dass weniger erfolgreiche, eher konservative Kunstschaffende (wohl zu Recht) befürchteten, ihr Publikum künftig weniger leicht zu erreichen. Was den als Maler auch international erfolgreichen Pellegrini dazu brachte, sich gegen Schmidt zu engagieren, blieb rätselhaft – zumal er, der 1923 die erste Kirchner-Ausstellung in Basel organisierte, in Kunstdingen al-

les andere als ein Gegner der Moderne war. Auch politisch stand er Schmidt näher als die Mehrheit der Kunstkommission, wie seine politischen Plakate u.a. für die Einführung des Frauenstimmrechts (1920) und des Achtstunden-Tags (1924) belegen. Spielte der braune Zeitgeist eine Rolle? Eher nicht. Sonst wäre ihm 1949 wohl kaum der Kunstpreis der Stadt Basel verliehen worden.

Das Einzige, was Schmidts Gegner mit ihren Interventionen gegen seine Wahl erreichten, war eine Probezeit von einem Jahr. Wie im Protokoll der ersten Sitzung der Kunstkommission, am 3. März 1939, zwei Tage nach dem Amtsantritt des neuen Konservators, vermerkt, bemühte sich Präsident Karl August Burckhardt-Koechlin (1879-1960), die Wogen etwas zu glätten. Er versicherte, Schmidt habe versprochen, «alles zu tun, um das Vertrauen der Kunstkommission zu gewinnen». Schmidt seinerseits erinnerte in einem kurzen Statement daran, dass «Vertrauen eine Sache von Gegenseitigkeit» sei.

Wichtig ist mitzudenken, was sich in jenen Wochen innerhalb und ausserhalb der Stadt abspielte: 12 Tage nach der erwähnten Sitzung der Kunstkommission, am 15. März, besetzte die deutsche Wehrmacht die «Rest-Tschechoslowakei». Tags darauf wurde das Protektorat Böhmen und Mähren ausgerufen. Und je länger das Jahr dauerte, desto stärker wurde der Eindruck, dass es zum Krieg kommen würde.

Wer annimmt, dass die Hektik im nahen Ausland nationalsozialistische Umtriebe in der Stadt anregte, täuscht sich allerdings. In einem Rückblick stellte die Kantonsregierung 1946 fest, dass die einheimischen Rechtsextremisten einen schweren Stand hatten. Die grösste solche Organisation, der «Volksbund» mit seinem «Führer», Major Ernst Leonhardt, hatte in der Stadt nur 250 Mitglieder. «Die Humanistenstadt Basel», heisst es in dem Bericht, «darf es sich zugute halten, nie ein geeigneter Nährboden für solcherlei Gewächs gewesen zu sein.»

Die organisierte Nazi-Gefolgschaft unter den rund 15'500 Deutschen, die etwa neun Pro-



Ausstellung «Entartete Kunst»: Horror-Picture-Show zent der Wohnbevölkerung ausmachten, blieb zunächst gering. Das änderte sich erst, als alle Vereine der (politisch neutralen) Deutschen Kolonie 1938 vom Konsul gleichgeschaltet und als Verein «Volksgemeinschaft» neu organisiert wurden.

Im gleichen Jahr kamen eine sozialdemokratische und eine bürgerliche Gesetzes-Initiative zustande, die ein Verbot aller nationalsozialistischen Organisationen im Kanton zum Ziel hatten. Sie führten zu einem Konflikt mit den Bundesbehörden, die derartige Interventionen für sich beanspruchten – eine Argumentation, die vom Bundesgericht gestützt wurde.

Auch in der Basler Kunstszenen hinterliess der antinationalsozialistische Zeitgeist seine Spuren. Im Januar und Februar 1937 zeigten Georg Schmidt und Lucas Lichtenhan, tatkräftig unterstützt und beraten von [Sophie Taeuber-Arp](#), in der Kunsthalle unter dem Titel «Konstruktivisten» Werke der europäischen Avantgarde. Die Schau an der Grenze zum Deutschen Reich war durchaus als Manifestation für die Moderne Kunst gemeint. Denn nur ein halbes Jahr später organisierte Hitlers «Reichskunstammerpräsident» – und 1912 Sophies Freund und Gefährte! – Adolf Ziegler (1891-1959) in den Münchner Hofgarten-Arkaden die Ausstellung «Entartete Kunst», die in den folgenden Monaten als Deutsche Horror-Picture-Show durchs Reich tourte.

Die Exponate dieser Verhöhnung der Moderne, rund 750 Gemälde, Grafiken und Skulpturen von etwa 120 Künstlerinnen und Künst-

lern, wurden absichtlich in den engen, schlecht beleuchteten Räumen so zusammengepfercht, dass ein chaotischer Eindruck entstand und ihr individueller künstlerischer Wert nicht mehr zu erkennen war.

Unter Zieglers Leitung hatte eine Kommission die Kunstwerke in deutschen Museen beschlagnahmt. Die Kriterien waren weitgehend willkürlich. In seinem aufschlussreichen Essay über die «NS-Kampagne «Entartete Kunst»» erläutert der Kunsthistoriker Christoph Zuchschlag, Professor an der Universität Bonn, die Widersprüche und grotesken Wendungen, in die sich die nationalsozialistische Kulturbürokratie verwickelte.

Der Begriff der «Entartung» stammt aus der Medizin und Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. Er wurde vom jüdischen Budapester Arzt, Journalisten und Schriftsteller Maximilian Simon Südfeld alias Max Nordau (1849-1923), dem Pariser Hausarzt und begeisterten Mitstreiter des Zionismus-Pioniers Theodor Herzl, 1892/93 in seinem zweibändigen Hauptwerk «Entartung» auf moderne kulturelle Strömungen übertragen.

Nordaus Buch, ein Bestseller und in alle Welt Sprachen übersetzt, widerspiegelte die verstörende Erfahrung des europäischen Bildungsbürgertums die modernen Strömungen in der Gesellschaft im Allgemeinen und im Kulturbetrieb des Fin de Siècle im Besonderen nicht mehr zu verstehen. Er habe es unternommen, schrieb Nordau auf dem Widmungsblatt, «den Nachweis zu führen», dass die «Moderrichtungen in Kunst und Schrifttum ... ihren Ursprung in der Entartung ihrer Urheber haben und dass ihre Bewunderer für Kundgebungen des stärker oder schwächer ausgesprochenen moralischen Irrsinns, des Schwachsinn und der Verücktheit schwärmen».

Nordaus kulturkritischer Abwehrreflex, der Urheber und Bewunderer pauschal als Irre denunzierte, blieb sehr lange populär. Im breiten Publikum gab es auch fünfzig Jahre nach Nordaus polemischen Ausbrüchen über seine pathologisierenden Ansichten viel Verständnis. Es ist wohl nicht übertrieben anzu-

nehmen, dass auch in der Kunstkommission, mit der es Georg Schmidt nach seinem Stellenantritt zu tun hatte – und erst recht im Basler Grossen Rat, der den Kreditanträgen zustimmen musste – mehrheitlich ein Kunstverständnis vorherrschte, das dem 19. Jahrhundert verhaftet war.

Dass die Nazis den Begriff der Entartung mit ihrer antisemitischen Besessenheit vermählten und zu «jüdisch-bolschewistisch» steigerten, dürfte – mindestens ausserhalb Deutschlands – die Wertschätzung für die Werke der Moderne eher gefördert als behindert haben. Bemerkenswert ist zudem, dass selbst in der NS-Partei unklar blieb, welche Kunstwerke als «entartet» zu gelten hatten.

Beispielhaft ist der Fall des expressionistischen Malers Emil Nolde (Künstlername von Hans Emil Hansen, 1867-1956), der 1934 mit anderen Kulturschaffenden dem «Führer» huldigte und im gleichen Jahr in seiner nord-schleswigschen Heimat der Nazi-Partei beitrug. Für Nolde war die «germanische Kunst» allen anderen überlegen. Er setzte sich dafür ein, dass in Deutschland keine Werke der französischen Moderne in den Handel kamen, und er attackierte Kunsthändler und Kollegen wegen ihres Judentums. Die Haltung wurde von der Nazi-Nomenklatura durchaus geschätzt. Noch 1933 organisierte der NS-Studentenbund eine Ausstellung mit seinen Werken. Und sowohl Joseph Goebbels als auch Hitlers Architekt und nachmalige Rüstungsminister Albert Speer bewunderten sei-



Hitler inspiziert Kunstdepot: «Moralischer Irrsinn»



Emil Nolde am Pranger: Altartryptichon als Hexenspuk
ne Arbeiten. Adolf Hitler selbst und sein Chefideologe und Ober-Kunsträuber Alfred Rosenberg (1892-1946) lehnten sie dagegen ab.

Nolde war schockiert, als er erfuhr, dass seine Werke als «entartet» aus Museen entfernt und in München an den Pranger gestellt wurden. Er protestierte brieflich bei Goebbels und wies auf seine Verdienste um die nationalsozialistische Kunstpolitik hin. Adolf Ziegler meinte dagegen: «Sie sehen um uns herum die Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit und der Entartung», des Nichtkönnertums.»²

Beschlagnahmte Leihgaben erhielt Nolde schliesslich zurück, und seine Gemälde wurden aus der Ausstellung «Entartete Kunst» entfernt. Aber die 1113 in deutschen Museen konfiszierten Werke blieben im staatlichen Gewahrsam und wurden «verwertet». So konnte Georg Schmidt im August 1939 das 1916 entstandene Bild «Vorabend (Marschlandschaft)» als eines der letzten Werke seiner Einkaufstour aus dem Berliner Depot für das Kunstmuseum sichern.

Paula Modersohn-Becker (1876-1907), das berühmteste Mitglied der Worpsweder Künstlerkolonie, konnte sich nicht mehr gegen die Diffamierung wehren. Groteskerweise war der Kunsthistoriker und Jurist Rolf Hetsch (1903-1946), ein führendes Mitglied der von seinem Cousin Adolf Ziegler geleiteten Beschlagnahmekommission, 1932 auch Autor

eines Buches über die Malerin. Ihr Lebenswerk feierte er darin als «Ausdruck und Zeugnis einer neuen malerischen Gestaltung, einer neuen künstlerischen Gesinnung, welche formal wie ideell die deutsche Kunst in hohem Masse beeinflussen sollte».³

Seine Eloge illustrierte Hetsch unter anderem mit dem 1903 entstandenen Bild «Sitzende alte Bäuerin», das Georg Schmidt am 12. Juni 1939 von dem mit der Verwertung beschlagnahmter Kunstwerke beauftragten Berliner Buchhändler und Galeristen Karl Buchholz für das Kunstmuseum erwerben konnte.

In einem kenntnisreichen Katalogbeitrag beschreibt die Provenienzforscherin Meike Hoffmann, welche herausragende Rolle Rolf Hetsch bei der Verwertung der als «entartet» beschlagnahmten Werke spielte. Gleichermassen kunsthistorisch wie auch verwaltungstechnisch beschlagen, traf er nicht nur eine Vorauswahl der «international verwertbaren Werke», sondern entwickelte auch ein eigenes Referenzsystem mit Inventarnummern. Möglicherweise auf seine Anregung hin, wurden die Kunstwerke, die in Berlin zuerst in einem improvisierten Depot an der Köpenicker Strasse 24a untergebracht waren, ins Schloss Schönhausen verbracht.

Der Versuch der von Josef Goebbels eingesetzten Verwertungskommission, das gesam-



Nolde «Vorabend»: Unbedingt behalten

² Zitiert aus der Bildunterschrift unter einer Fotografie der Ausstellung «Entartete Kunst» in Berlin, auf der unter einer Hetzparole Emil Noldes, 1910/1911 entstandenes Altartryptichon «Das Leben Christi» von zu sehen ist. In: Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Reinbek 1966 (rororo Taschenbuch).

³ Rolf Hetsch (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft. 2.Aufl., Berlin 1933, S. 61

te beschlagnahmte Kunstgut – 779 Gemälde und Skulpturen, dazu mehrere tausend Blatt Grafik und die Exponate der Wanderausstellung «Entartete Kunst» – en bloc zu verschern, erwies sich als undurchführbar. Und auch der Verkauf von ganzen Werkgruppen lief harziger als gedacht. Als Lichtblick erschien den Verantwortlichen die Aussicht, am 30. Juni 1939 125 Werke aus 32 Museen durch die Luzerner Galerie Fischer versteigern zu lassen.

Es war Rolf Hetsch, der durchsetzte, dass vier auf moderne Kunst spezialisierte Kunsthändler – Karl Buchholz (Berlin, 1901-1992), Hildebrand Gurlitt (Hamburg, 1895-1956), Bernhard Alois Böhmer (Güstrow, 1892-1945) und Ferdinand Möller (Berlin, 1882-1956) – beauftragt wurden, für weitere «entartete» Werke Käufer zu suchen. Schliesslich übernahmen der auch als Ausstellungskurator erfahrene Gurlitt 3879 Arbeiten zur «Verwertung», der gelernte Bildhauer Böhmer 1187, Möller 848 und Buchholz 883 Werke. Hetsch, berichtet Meike Hoffmann, habe eigenmächtig dafür gesorgt, dass die Werke mit einem auffällig günstigen Preisschild versehen wurden. Es sei sein Ziel gewesen, die beschlagnahmten Werke später an die Museen zurückzugeben.

Paul Ortwin Rave (1893-1962), ab 1937 Leiter der Nationalgalerie in Berlin, schrieb 1949 in seiner Abrechnung mit der nationalsozialistischen Kunstpolitik, Hetsch habe «Scheinbewertungen vorgenommen, um die Anzahl der zu veräussernden Werke zu erhöhen. Er selbst habe «unter der Hand» mit Hetsch die Aufbewahrung und spätere Rückgabe von 570 Grafiken abgemacht.

Mit dem Maler- und Sammlerpaar Sofie und Emanuel Fohn schloss Hetsch Tauschverträge⁴. Gegen vier Ölbilder und 22 grafische Arbeiten von deutsch-römischen Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts aus seiner Sammlung übernahm das Ehepaar insgesamt 630 Werke «entarteter Kunst». Es verpflichtete sich, die Werke deutschen Museen zurückzu-



Sofie und Emanuel Fohn: Rettung durch Tausch

geben – was 1964 mit einer Schenkung an die Bayerische Staatsgemäldesammlung (heute: Pinakothek der Moderne) auch geschah.

Hetsch nutzte nicht nur Tauschgeschäfte, sondern strapazierte auch eine Härteklauseel im «Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst», die vorsah, dass Leihgaben und Geschenke, insbesondere aus ausländischem Eigentum zurückzugeben seien. Werke dieser Kategorie mussten im Depot aufbewahrt werden und durften weder verkauft noch ausgestellt werden. Eine weitere Möglichkeit war, die Verfemung ganz aufheben zu lassen. Unterstützung erwartete Hetsch in dieser Hinsicht vom Kunsthändler Karl Haberstock (1878-1956), weil der sich als Mitglied der Verwertungskommission, gegen die Verbrennung von beschlagnahmten Werken einsetzte. In einem Brief dankte er ihm für sein Engagement für die Rückgabe der «drei wertvollsten Gemälde Munchs an die Lübe-

⁴ Wie aus einem Brief Hetschs an die Dresdner Museen zu entnehmen ist, hatte ausgerechnet Adolf Ziegler den Kontakt zum Ehepaar Fohn vermittelt. Er war während seiner Ausbildung an der Münchner Kunstakademie Emanuel Fohns Kommilitone.

cker Galerie» und die Absicht, dafür zu sorgen, dass «auch das Werk des Kriegsgefallenen Malers Franz Marc, namentlich sein Gemälde «Die roten Pferde» nicht unter die diffamierende Kategorie der «entarteten» Kunst fällt». Haberstock, ist aus dem Brief zu erfahren, wollte sich in der Kommission auch für die Freigabe weiterer Werke Marcs sowie von Frühwerken Corinths und der Malerin Paula Modersohn-Becker stark machen.

Die Informationen über Hetschs Bemühungen blieben unter Museumsleuten nicht lange geheim. Georg Schmidt in Basel erfuhr im Dezember 1939 vom Kunsthändler Buchholz von den klandestinen Anstrengungen, beschlagnahmte Werke zu restituieren, darunter auch die «Tierschicksale» von Franz Marc – ein Bild, das sich Schmidt bereits im Mai 1939 für 6000 Franken gesichert hatte, lange bevor der Sonderkredit vom Grossen Rat bewilligt war. Auch die «Sitzende alte Bäuerin» von Modersohn-Becker sowie der «Knabe mit Katze» und das «Selbstbildnis als Halbakt mit Bernsteinkette» derselben Künstlerin befanden sich bereits in Basel, als Hetsch seine Rückhol-Aktion startete.

Wie sich allerdings herausstellte, hatte Buchholz den Mund etwas gar voll genommen. Die Werke Modersohn-Beckers blieben verfehmt. Nur das «Worpsweder Bauernkind» konnte Hetsch über das Tauschgeschäft mit dem Ehepaar Fohn für die Kunsthalle Bremen sichern. In ihrem Katalog-Essay berichtet Eva Reifert, dass auch die von Georg Schmidt im Spätsommer 1939 nach Basel geholten, aber noch nicht bezahlten Bilder von Emil Nolde zurückgeschafft werden sollten. Erst im Mai 1940 bestätigte Buchholz, dass das zuständige Reichspropaganda-Ministerium den Verkauf anerkannt habe.

Bis im Frühling 1941 versuchte Schmidt, weitere neun Werke zu erwerben, die er sich zur Ansicht hatte schicken lassen. Mehrfach bot er im Tausch dafür Kunst des 19. Jahrhunderts an. Die letzten Angebote machte er für Kirchners «Die weisse Kuh». Und für Noldes «Masken» sowie Oskar Schlemmers «Frauentreppe» wollte er Käufer suchen. Seine Bemühungen waren umsonst: Am 29. April 1941 gin-



«Sitzende alte Bäuerin»: Klandestine Anstrengungen

gen die neun verbliebenen Werke zurück nach Berlin. Ende Juni endete auch der Verwertungsauftrag von Rolf Hetsch. Die Forschung, so Meike Hoffmann, geht heute von 8700 verkauften oder getauschten Objekten bei über 21'000 konfiszierten Werken aus. Die Zahlen aus Abschlussbericht Hetschs gelten als ungenau; die bereits 1939 als «unverwertbar» verbrannten Arbeiten sind nicht beziffert. Als Goebbels 1943 den «totalen Krieg» ausrief, verlagerten Hetsch und der Kunsthändler Böhmer die Restbestände in das Werkstattgebäude des 1938 verstorbenen Bildhauers und Dichters Ernst Barlach nach Güstrow.

Meike Hoffmann bewertet in ihrem Essay aufgrund mehrerer Zeitzeugnisse Rolf Hetschs Wirken als subversive Rettungsaktionen. Die historischen Dokumente liessen «keinen Zweifel an einer Unterwanderung der «Verwertungs»-Strategie». Gleichwohl sei sein Einsatz für die beschlagnahmten Werke «per se kein Nachweis für eine Sabotage des Regimes. Ohne Infiltrierung mit der NS-Ideologie und ohne Duldung von Goebbels wären die Aktivitäten kaum möglich gewesen.» Während für Georg Schmidt und die Basler Kunstkommission zweifellos das Ziel im Vor-

dergrund stand, die moderne Abteilung des Museums aufzubauen, so fühlte sich mindestens der Direktor den Bemühungen verbunden, wenigstens einen Teil der verfemten Werke vor dem nationalsozialistischen Vernichtungswahn zu retten. Diese Bemühungen waren nicht unumstritten. Schmidts Kunstkritiker-Kollege Paul Westheim (1886-1963), bis 1933, bis zu seiner Emigration nach Paris, Herausgeber des einflussreichen «Kunstblatt», schrieb unermüdlich gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik an. Und schon im Januar 1939 warnte er, das Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst» ziele auch darauf ab, deutschen Museumsbestände im Ausland zu Geld zu machen.

Als Quelle verwies er auf die Basler «National Zeitung», die bereits 1937 von dem «wahnwitzigen Plan» von Verkäufen moderner Kunst berichtet habe. Ines Rotermund-Reynard, die im Katalog ausführlich über Paul Westheims und Georg Schmidts Korrespondenz berichtet, vermutet, dass der Kunstkritiker der NZ – damals Georg Schmidt – entsprechende Informationen weiter gegeben hatte. Auch wenn der Text, auf den sich Westheim bezog, bisher nicht zu ermitteln war, spricht einiges für diese Annahme.

Auf jeden Fall hatte Schmidts Vorgänger Otto Fischer (1886-1948), ein Kenner und Verfechter der Moderne, schon Mitte August 1937 beim einflussreichen Direktor des Essener Folkwang-Museums und Mitorganisator der Ausstellung «Entartete Kunst», Klaus Graf von Baudissin, vorgefühlt: «In der Zeitung las ich einen Erlass von Ministerpräsident Göring», schrieb Fischer an den zum Nationalsozialismus konvertierten Kollegen, «wonach die deutschen Museen von allen modernen Greueln rücksichtslos zu säubern seien. ... Sind Sie wohl schon irgendwie orientiert, was mit den Bildern beabsichtigt ist: Autodafé, dauernde Verbannung in die Keller oder eventuell auch Verkauf?»

Im Gegensatz zur lange als gültig erachteten Meinung waren Westheim, der bis im Juni 1939 öffentlich gegen die Versteigerungen deutschen Museumsguts polemisiert hatte,



Kunstkritiker Paul Westheim: Sogenannte Boykottparole

und Georg Schmidt, der – wie andere Museumsleute auch – die Gelegenheit für Ankäufe nutzen wollte, keine Gegner. Aus ihrer Korrespondenz geht hervor, dass sich die Kollegen im Prinzip einig waren. Schmidt am 30. November 1937 an Westheim: «...an sich bin ich für jede sache zu haben, die dem fascismus heimzündet. aber gerade auf dem gebiet der modernen bildenden kunst ist die gefahr ungeheuer gross, dass der berühmte schuss hinten hinausgeht! in münchen war es doch, wir wollen uns nichts vormachen, so: die meisten...besucher der entarteten ausstellung sagten: gottseidank hat uns der hitler von diesem dreck befreit. weil hitler und die seinen, als fabelhafte volks- und resp. spiesserpsychologen, ganz genau gewusst haben, was beim spiesser zieht ...»

Schmidt war sich bewusst, dass diese Haltung auch im Schweizer Publikum populär war: «bei uns in der schweiz z.b. kann man ebenfalls mehr antinazi-empörung stiften, wenn man einfach in der zeitung schreibt: das weltberühmte bild des grössten deutschen malers des 20. jahrhunderts, der turm der blauen pferde, ist von den nazis verdammt worden! aber wenn man die dinge zeigt, wird die wirkung eher pronazi sein. dazu sind die werte der modernen kunst noch nicht gesichert genug...»

In der Tat: Obwohl Schmidt mit Unterstützung der Kunstkommission bei der Regierung ein Budget für seine Teilnahme am «Ausverkauf deutschen Museumsbesitzes» einen Kredit von 100'000 Franken beantragt hatte, standen am Schluss nur 50'000 Franken zur Verfügung.

Vier Tage vor der Auktion in Luzern (und einen Tag vor dem Kreditantrag der Regierung) wollte der Kurator, 40'000 Franken für die wenige Tage zuvor in Berlin reservierten Werke und 60'000 für die Auktion in Luzern einsetzen. Wie Schmidt an Fritz Hauser rapportierte,

1939 mit dem Sonderkredit von 50'000 Franken für das Kunstmuseum Basel erworbene Werke der «entarteten Kunst»

Ernst Barlach: *Kopf des Güstrower Ehrenmals*, 1927 (Bronzeskulptur)

Max Beckmann: *Das Nizza in Frankfurt am Main* 1921

Marc Chagall: *L'Hiver* 1911/12 (Aquarell)

Marc Chagall: *La Prise (Rabbin)* 1923-1926

Lovis Corinth: *Blumen und Tochter Wilhelmine* 1920

Lovis Corinth: *Ecce Homo* 1925

André Derain: *Les Vignes au printemps* 1904/05

André Derain: *Nature morte au Calvaire* 1912

Otto Dix: *Bildnis der Eltern I* 1921

Paul Klee: *Villa R* 1919

Oskar Kokoschka: *Die Windsbraut* 1913

Franz Marc: *Zwei Katzen, blau und gelb* 1912

Franz Marc: *Tierschicksale (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern)* 1913

Paula Modersohn-Becker: *Knabe mit Katze* 1903

Paula Modersohn Becker: *Sitzende alte Bäuerin* 1903

Paula Modersohn Becker: *Selbstbildnis als Halbakt mit Bernsteinkette II* 1906

Emil Nolde: *Vorabend (Marschlandschaft)* 1916

Oskar Schlemmer: *Fünf Figuren im Raum, Römisches* 1925

Oskar Schlemmer: *Frauengruppe* 1925

Georg Schrimpf: *Mädchen am Fenster (Am Morgen)* 1925

Georg Schrimpf: *Auf dem Balkon (Mädchen auf dem Balkon)* 1927

folgte ihm die Kommission aber nicht. Sie wollte für die Berliner Werke nur 25'000 Franken und an der Versteigerung 75'000 ausgeben, weil sie hoffte, dort die Prunkstücke – van Goghs «Autoportrait dédié à Paul Gauguin» und Picassos «La Famille Soler» – zu ergattern. Davon konnte mit dem vorhandenen Mitteln natürlich nicht mehr die Rede sein. Der Picasso ging an das «Musée des Beaux Arts» in Lüttich, das über ein weit besser gefülltes Portemonnaie verfügte als die Basler, und der van Gogh an den amerikanischen Bankier und Philanthropen Maurice Wertheim (1886-1950), den Vater der Historikerin Barbara Tuchman (1912-1989).

Immerhin gelang der vierköpfigen Basler Delegation – neben Schmidt waren die sachverständigen Mitglieder der Kunstkommission Rudolf Staechelin (1881-1946), Karl Im Obersteg (1883-1969) und Präsident Karl-August Burckhardt-Koechlin in Luzern – acht Bilder (Chagall, Corinth, Derain, Dix, Klee, Marc und zwei Modersohn-Becker) für 23'402.50 Franken zu erwerben. Für die in Berlin reservierten Werke waren noch 26'597.50 Franken übrig – bedeutender weniger als die 36'390 Franken, die der Händler Buchholz für die aus Berlin nach Basel verschickten Werke verlangte. Nachdem die Kunstkommission die Werke im Oberlichtsaal des Museums am Abend des 14. Juli begutachtet hatte, war klar, dass das Geld nicht reichte. Schmidt musste feilschen. Am 17. Juli schrieb er an Buchholz: «...Da es...weder für Sie noch für das Ministerium auf ein paar Bilder mehr oder weniger nicht ankommt, da es im Gegenteil im Sinn unserer ganzen Aktion liegt, möglichst viele Werke im Basler Museum zu beheimaten, bitte ich Sie, sich beim Ministerium dafür zu verwenden, dass uns ein Bild von Nolde (Masken, Junge Pferde oder Vorabend) für 1600.– und ein Bild von Paula Modersohn (Knabe mit Katze, oder eine der alten Frauen) für Fr. 700.- in den Gesamtbetrag von 23'128 Fr. eingerechnet werden.»

Schmidt feilschte nicht nur, sondern schlug Tauschgeschäfte vor: Im Kunstmuseum hütete er seit dem 11. Mai 1939 die gerettete Sammlung des jüdischen Industriellen und Carl Sachs (1868-1943), dem in letzter Minute

die Emigration in die Schweiz gelungen war. Zur Finanzierung seines Lebensunterhalts wollte er Bilder, unter anderem von Leibl und Thoma, verkaufen. Auch andere Deposita kamen für Tauschgeschäfte in Frage.

Nach weiteren waghalsigen Manövern gelang es Schmidt am 21. August 1939 der Kunstkommission die Tauschobjekte aus Berlin vorzuführen. Noldes «Masken» wurden einstimmig abgelehnt, sein «Vorabend (Marschlandschaft)» sowie Modersohn-Beckers «Knabe mit Katze» und «Sitzende alte Bäuerin» wollte man aber unbedingt behalten. Die Kommission, die ihre Haltung zum deutschen Expressionismus damit korrigierte, beschloss, den Kaufpreis von 3200 Franken aus eigenen Mitteln zu finanzieren.

Schon zuvor, am 19. Juli 1939, hatte Paul Westheim dem «Retter der deutschen Gegenwartskunst» gehuldigt: «Grossartig! Da kann man Ihnen und Basel nur gratulieren. Ecce Homo, die Tierschicksale, Windsbraut, das Dixsche Elternpaar, alles Hauptstücke der Künstler.» Seine «sogenannte Boykottparole» interpretierte er als Unterstützung für Schmidt: «Wenn ich zaghaft genug sagte, jedermann müsste sich bewusst sein, dass er durch einen Ankauf in Luzern den Rüstungsfonds des III.Reichs verstärken helfe, so lag das in der Situation, wie sie ursprünglich sich bot. Mir war bekannt, dass Goebbels den dringenden Wunsch hatte, die Sachen würden unverkauft zurückgehen ... Mit dem Fehlschlagen der Auktion ... sollte bewiesen werden: der «Führer» hat recht, wie immer. Es ist nichts mit diesen «Entarteten»... Dass Sie mit solchem Eifer die Initiative ergriffen haben, ist hervorragend und dass Sie aus den Klauen der Barbaren diese bedeutsamen Werke gerettet haben ... ist höchst verdienstvoll auch vom Gesichtspunkt der deutschen Kunst und des deutschen Volkes aus. Ehrenvoll... wird – (sans phrase)– meiner Überzeugung nach immer ihr Name genannt werden, wenn man sich erinnern wird, auf welche Weise diese grossen Kunstwerke der Kulturwelt erhalten worden sind...»

Die Rettung bedeutender Werke der deutschen Gegenwartskunst blieb Stückwerk. Das



Hanns Ludwig Katz: Von Frankfurt ins Exil in Südafrika hing im Fall von Georg Schmidt nicht nur an den beschränkten Mitteln, sondern auch an der widersprüchlichen Politik der Nationalsozialisten. So war es dem Basler Museumsdirektor zum Beispiel nicht möglich, sein Interesse an Otto Dix' monumentalem Antikriegsbild «Schützengraben» durchzusetzen. Monatelang versuchte er vergeblich, es nach Basel kommen zu lassen. Das Werk, von den Nazis als «gemalte Wehrsabotage» verfehmt und seit 1938 im Depot Schönhausen als «international verwertbare Kunst» eingelagert, wurde nach einer Zwischenstation in der Barlach-Werkstatt in Güstrow verkauft und ist seit 1941 verschollen. Es wurde wahrscheinlich zerstört.

Es ist verdienstvoll, dass die Ausstellung nicht bloss auf einzelne spektakuläre Schäden fokussiert, sondern auch die Verluste namhaft macht, welche die schändliche NS-Politik dem Kunstschaffen insgesamt zufügte. Denn neben den renommierten Künstlerinnen und Künstler, deren Arbeiten zum Teil gerettet werden konnten, gab es unzählige weniger bekannte, für die sich weder Kunsthandel noch Museen interessierten. Mit dem Etikett «entartet» versehen, wurden nicht nur ihre Arbeiten zerstört, sondern oft auch ihre Existenz vernichtet. Sie wurden bestenfalls ins Exil oder in die innere Emigration getrieben, schlimmstenfalls nahmen sie sich das Leben, oder sie wurden im KZ ermordet.

Der jüdische Maler Hanns Ludwig Katz (1892-1940), in Paris Schüler von Henri Matisse und in der Zwischenkriegszeit bekannt durch seine Porträtkunst und sein soziales Engagement, emigrierte 1936 nach Südafrika. Seine eigene Sammlung ging in Bremerhaven beim



Anita Clara Rée «Weisse Nussbäume»: Einsam auf Sylt

Verladen auf das Auswandererschiff zum grössten Teil verloren, und die 1937 als «entartet» ausgestellten Werke wurden vernichtet. Katz erlag vier Jahre nach seiner Einwanderung in Johannesburg einem Krebsleiden. In Europa geriet er in Vergessenheit. Nur 76 seiner Arbeiten sind erhalten geblieben.

Ein besonders tragisches Beispiel für die frühe Verfolgung der «Verfallskunst» ist die aus einer assimilierten jüdischen Familie stammende Hamburgerin Anita Clara Reé (1885-1933). Protestantisch getauft und konfirmiert, war sie durch ihre Herkunft in der Kaufmannschaft der Hansestadt gut vernetzt und als Gründungsmitglied der «Hamburger Secesi-

on» als Malerin erfolgreich. Sie lebte in den 1920er-Jahren eine Zeitlang in Positano, wo sie sich der Neuen Sachlichkeit zuwandte. Wieder zurück in Hamburg, erhielt sie mehrere bedeutende Aufträge für Wandbilder in öffentlichen Bauten. Als sie 1930 für die neue Ansgar-Kirche ein Tryptichon mit Passions-themen entwarf, wurde sie von den Nazis als Jüdin denunziert. Die Kirchgemeinde nahm den Auftrag zwei Jahre später zurück. Rée zog darauf nach Sylt, wo sie, zermürbt von Enttäuschungen und Anfeindungen zusehends vereinsamte. Am 12. Dezember 1933 nahm sie sich das Leben. Sieben ihrer Bilder sollten 1937 als «entartet» aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle entfernt werden. Der Hausmeister Wilhelm Werner rettete sie, indem er sie – zusammen mit anderen verfemten Arbeiten – in seiner Wohnung versteckte. Andere ihrer Werke wurden von den Nazis zerstört, und weitere verbrannten im Feuersturm der Bombardierung am 24./25. Juli 1943. Erst 2017 zeigte die Hamburger Kunsthalle erstmals eine Retrospektive mit den geretteten Werken und publizierte ein umfassendes Werkverzeichnis der Künstlerin.

Auch Felix Nussbaum (1904-1944) geriet in Vergessenheit. Dabei gehörte er zu den wenigen jüdischen Künstlern, die sich seit 1933 im Exil in Italien, Frankreich und später in Belgien engagiert mit der Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten auseinander-

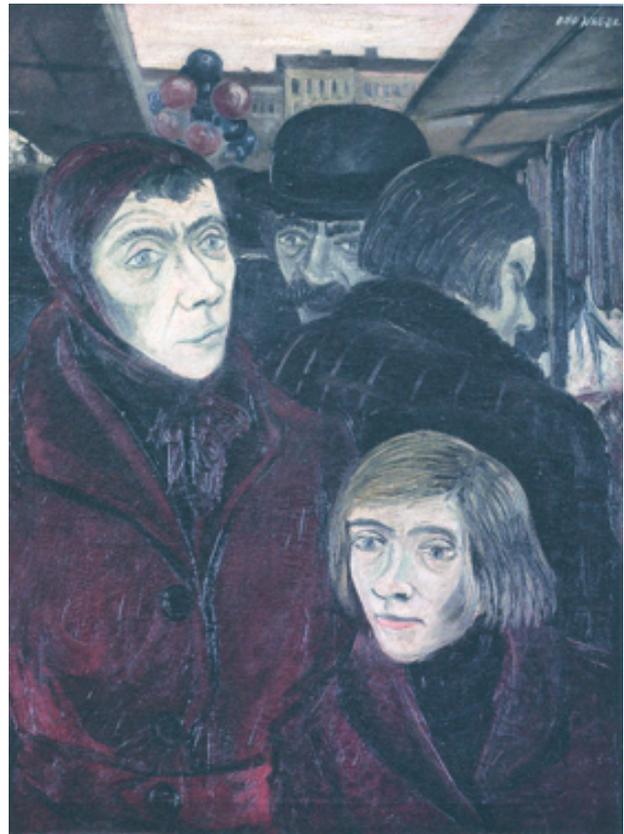


Felix Nussbaum «Der tolle Platz»: Schabernack mit Liebermann. Im Exil Einsatz gegen Judenhass. Tod in Auschwitz

setzten. Das ausgestellte Bild «Der tolle Platz», mit dem er sich 1931 aus Sicht eines aufstrebenden Avantgarde-Künstlers über die verknöcherte Haltung der «Preussischen Akademie der Künste» unter Max Liebermann mokierte, erregte grosses öffentliches Aufsehen. 1944 wurde das Ehepaar Nussbaum, das sich in Brüssel versteckt hielt, denunziert und mit dem letzten Transport aus Belgien nach Auschwitz geschickt. Während seine Frau Felka Platek sofort nach der Ankunft ermordet wurde, starb Nussbaum unter ungeklärten Umständen nach dem 20. September, als er im Lagerspital behandelt wurde, und vor der Befreiung am 25. Januar 1945.

Ganz anders Otto Nagel (1894-1967). Der Sohn eines Tischlers war Kommunist und verband seine künstlerische Arbeit mit dem Kampf gegen Armut. Mit dem Theatermann Erwin Piscator gründete er die Künstlerhilfe im Rahmen der «Internationalen Arbeiterhilfe», mit Heinrich Zille und Käthe Kollwitz war er eng befreundet. Nagel war zeitweise als Redaktionsleiter der Satirezeitschrift «Eulenspiegel» tätig und verfasste auch einen Roman. Als er 1933 zum Vorsitzenden des «Reichsverbandes der Bildenden Künstler Deutschlands» gewählt wurde, annullierten die Nazis sogleich seine Wahl. Es folgten Hausdurchsuchungen, Inhaftierung im KZ Sachsenhausen und das Berufsverbot. 1937 wurden zahlreiche Werke Nagels beschlagnahmt und später zerstört. Nach dem Krieg gehörte Otto Nagel in der DDR zur künstlerischen Prominenz, was dazu führte, dass seine engagierte Kunst im westdeutschen Kunstbetrieb lange übergangen und unterschätzt wurde.

Zahlreiche weitere Beispiele verfemter und vergessener Kunstschaffender sind im letzten Teil der Ausstellung zu sehen. So eindrücklich diese Übersicht auch ist: Sie muss die Antwort auf die Frage offen lassen, wie gross die Lücke ist, welche die wahnhaftige Vision einer «sauberen» Kunst ins kulturelle Erbe der Moderne gerissen hat. Vielleicht regt sie aber zum Nachdenken darüber an, wie sich aus gutgemeinten gesellschaftlichen Überzeugungen und trendigen Geschmacksurteilen eine zerstörerische Dynamik entwickeln kann. In un-



O. Nagel «Wochenmarkt im Wedding»: Gegen Armutserer Zeit ist es nicht in erster Linie schwitziges Hinterwäldlertum, das den Ton angibt, sondern eine vermeintlich progressive Ideologie, die den Fortschritt rechthaberisch mit der Fraktionierung der Gesellschaft voranzutreiben glaubt. Was ist zum Beispiel – nur so ein Gedankenblitz – künftig von [Paul Gauguin](#) und seinem Werk zu halten?

Das grösste Verdienst dieser Ausstellung – weil es die «Zerrissene Moderne» auch nach dem Ende der Schau lebendig erhält – ist der Katalog. Ohne die kenntnisreichen Essays und das weitere darin publizierte Material, kann man über dieses Thema nicht diskutieren.

Illustrationen Seite 1: Georg Schmidt um 1939 (Nachlass Georg Schmidt ©Kunstmuseum Basel). Seite 2 oben: Franz Marc, «Tierschicksale», 1913 (Kunstmuseum Basel, Foto: Jonas Hänggi); unten: Regierungsrat Fritz Hauser, 1. Mai 1935, Ausschnitt (Foto Lothar Jeck). Seite 3: Ausstellung «Entartete Kunst» (Süddeutsche Zeitung Photo). Seite 4: Hitler, Goebbels und Ziegler im Sammeldepot «Entartete Kunst» Köpenicker Strasse 24a, 13.1.1938. Rolf Hetsch zwischen Hitler und Goebbels. Ausschnitt, Scan aus dem Katalog S. 89 (National Archives, Washington). Foto: Andreas Hüneke, Postdam). Seite 5: Ausstellung «Entartete Kunst». Emil Nolde, Altartryptichon (Scan aus Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Reinbek 1966 (rororo Taschenbuch); unten: Emil Nolde «Vorabend/Marschlandschaft», 1916 (Kunstmuseum Basel, ©Nachlass des Künstlers. Foto: Martin P. Bühler. Seite 6: Sofie und Emanuel Fohn mit Generaldirektor Kurt Martin vor Beckmanns »Stillleben mit Fernrohr« in der Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, 1964 Aus: Originalveröffentlichung in: Jahresbericht / Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2017, S. 168-181. Seite 7: Paula Modersohn-Becker «Sitzende alte Bäuerin», um 1903 (Kunstmuseum Basel, Foto: Martin P. Bühler). Seite 8: Paul Westheim (©Ullstein. Aus: Tagesspiegel, Berlin, 08.10.2016). Seite 10: Hanns Ludwig Katz in seiner Wohnung (Aufnahme zwischen 1920 und 1928, Fotograf/in unbekannt / © Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlass Siegfried Kracauer). Seite 11 oben: Anita Clara Rée «Weisse Nussbäume» 1920-1925 (Hamburger Kunsthalle © hpk. Foto: Elke Walford); unten: Felix Nussbaum «Der tolle Platz» 1931 (© Berlinische Galerie Foto Kai-Annett Becker/berlinische Galerie). Seite 12: Otto Nagel «Wochenmarkt im Wedding» um 1926 (Akademie der Künste, Berlin. Kunstsammlung. Inventar-Nr.: MA 48; Scan aus dem Katalog). Text © Jürg Bürgi, Basel 2023