

«Schwäbisches Dorf» von Theodor Werner. Das Bild befand sich bis August 1933 in der Sammlung des Textilfabrikanten und Stuttgarter Ehrenbürgers Moritz Horkheimer, des Vaters von Max Horkheimer, und gelangte auf Umwegen an die Stadt; Horkheimer gelang es im September 1939 noch zu emigrieren.



Dietrich Heißenbüttel

Meister der schwäbischen Landschaft

Es muss aber zugleich wieder als bezeichnend vermerkt werden, dass bei uns in Schwaben auf weltanschaulichem Gebiet so gut wie keine zersetzende Malerei entstanden ist, stellt der Journalist Hermann Strenger 1940 in einem Aufsatz über die «Schwäbische Malerei der Gegenwart» in der Zeitschrift «Schwaben. Monatshefte für Volkstum und Kultur» fest. So war auch, als das neue Deutschland heraufzog, hier weniger als anderswo «Umstellung» nötig. An den Inhalten und Gegenständen der Malerei musste kaum etwas geändert werden. Das pervers Raffinierte, das verkrampft Primitive oder das künstlich Dämonische hatte hier keinen geeigneten Nährboden gefunden.¹

Schriftleiter der Monatshefte war Hellmuth Langenbacher, der «Literaturpapst» der NS-Zeit, seit August Lämmle 1939 Vorsitzender des Bundes für Heimatschutz, später Schwäbischer Heimatbund, geworden war. Strengers Urteil deckt sich auffällig mit dem der Reichskammer der bildenden Künste, die nach einer Besichtigung im Vorfeld der Ausstellung «Entartete Kunst» 1937 zu dem Ergebnis gelangt war, an der städtischen Kunstsammlung Stuttgarts sei nichts zu beanstanden. Vier Jahre später hielt auch Oberbürgermeister Karl Strölin fest, dass unter den im Besitz der Stadt Stuttgart befindlichen 1000 Ölbildern und etwa 1200 Zeichnungen keinerlei

Werke der Verfallskunst enthalten waren, sondern dass im Gegenteil der Kunstbesitz der Stadt Stuttgart der Kulturpolitik des Nationalsozialismus in vorbildlicher Weise entspricht.

Dies ist nachzulesen im Begleitband zur nun bis 1. November verlängerten Ausstellung «Der Traum vom Museum «schwäbischer» Kunst», in der das Kunstmuseum Stuttgart sich erstmals mit seiner eigenen Geschichte in der NS-Zeit auseinandersetzt.² Bisher war nur bekannt, dass die Sammlung auf eine Schenkung des neapolitanischen Markgrafen Silvio della Valle di Casanova aus dem Jahr 1924 zurückging. Die Werke, vorwiegend von Hermann Pleuer und Otto Reiniger, waren von da an in der Villa Berg ausgestellt. Die Galerie der Stadt Stuttgart, direkter Vorläufer des Kunstmuseums, entstand dagegen erst 1960. Der Provenienzforscher Kai Artinger fand jedoch heraus, dass die Sammlung bereits in nationalsozialistischer Zeit beträchtlich ausgebaut und sogar schon der Plan für ein Museum ins Auge gefasst wurde.

Der allererste Kulturreferent der Stadt Stuttgart, Hans Kleinert, eingesetzt im März 1933 von Strölin, rief bald nach seinem Amtsantritt eine Kunstkommission ins Leben. Im darauffolgenden Jahr veranstaltete er im Wilhelmshaus eine erste «Ausstel-



Der einstige Avantgardist Gottfried Graf (1881–1938) schuf 1929 dieses Holzschnitt-Porträt von August Lämmle, der seit selbigem Jahr die Zeitschrift «Württemberg. Schwäbische Monatshefte im Dienste von Volk und Heimat» herausgab, bis ihn Reichsstatthalter Wilhelm Murr 1939 zum Vorsitzenden des «Bundes für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern» (seit 1949 «Schwäbischer Heimatbund») ernannte.

lung aus dem Kunstbesitz der Stadt Stuttgart». Auf Strölins Bitte verfasste er ein Papier, in dem erstmals der Gedanke zu finden ist, die bisher überwiegend als Amterschmuck verwendete Kunstsammlung, oder jedenfalls *die besten Werke*, dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Von einem Museum war schon im Vorjahr die Rede, als über den Ankauf der Kohlezeichnung «Stierpflüger» von Arnold Waldschmidt beraten wurde. Die Kommission, der Waldschmidt selbst angehörte, der aber während der Beratung den Raum verließ, befand, dass der Erwerb dieses Bildes für die Stadt Stuttgart eine wesentliche Bereicherung ihres Museums bedeutet.³

Was hat es nun mit der Hervorhebung des «Schwäbischen» in Strengers Aufsatz, aber auch im Ausstellungstitel des Kunstmuseums auf sich, und stimmt es, dass in Stuttgart *kaum etwas geändert* werden musste, um den Vorstellungen der Nationalsozialisten zu entsprechen? In Kleinerts Papier ist zwar von einer Sammlung schwäbischer Kunst die Rede. Andererseits meint der Kulturreferent, *sollte man*

sich jedoch nicht auf württ. Künstler allein beschränken, sondern schon der Erziehung wegen um Inzucht zu verhindern, über Württemberg hinausgreifen.⁴ Dieser Gedanke wurde so zwar nicht umgesetzt. Aber auch Kleinerts Nachfolger Fritz Cuhorst (ab 1934) und Eduard Könekamp (in Vertretung 1939, fest 1942) suchten den Radius einerseits auf die *schwäbische Kunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts* zu erweitern, andererseits führt Könekamp 1942 in einer ausführlichen Stellungnahme auch die *in Stuttgart tätig gewesenen Künstler* an, unter anderem den in Uruguay geborenen, für seine Seestücke bekannten Carlos Grethe, den Flensburger Alexander Eckener, den Münsteraner Bernhard Pankok, den Schweizer Heinrich Altherr, den aus Düsseldorf stammenden Leopold von Kalckreuth, ja sogar Adolf Hölzel, wenn er auch in Klammern hinzufügt: *besonders Frühwerke*.⁵

So kommt es, dass gleich im ersten Raum der Ausstellung des Kunstmuseums, wo in drei Reihen dicht an dicht die meisten Werke gehängt sind, auch eine Anzahl von Nordseelandschaften und Werke nichtschwäbischer Maler zu finden sind. Dabei soll die Auswahl eigentlich illustrieren, dass die *Liebe zur Landschaft* als «wesensmäßiges» Merkmal und Grundzug der schwäbischen Kunst angesehen wurde. Die kunsthistorische Einteilung nach Kunstlandschaften war ein alter Topos. *Württemberg ist*



Arnold Waldschmidts Ölgemälde «Der Stier» ist eine abgewandelte Version seiner Kohlezeichnung «Stierpflüger», über deren Ankauf die Kunstkommission in ihrer sechsten Sitzung am 28. August 1933 beriet.

reich an kleinen Tälern und Hügeln, an Bergen und welligen Ebenen, schreibt August Lämmle bereits 1924 im «Stuttgarter Neuen Tagblatt». Diese Enge und Kleinheit des Landes ließ Württemberg zu einer Heimat der Heimatkunst [...] werden.⁶ Dass mit Otto Reiniger und Hermann Pleuer zwei Maler am Anfang der Sammlung standen, deren Kunst, als «schwäbischer Impressionismus» vereinnahmt, gleichwohl ohne das französische Vorbild nicht denkbar wäre, wurde nicht als Widerspruch wahrgenommen. Christian Landenberger, der oft auch zu den schwäbischen Impressionisten gezählt wird, war in der städtischen Sammlung mit den meisten Werken vertreten, gefolgt von Reiniger, Landenbergers Schüler Franz Heinrich Gref und Pleuer.

Strengers Aussage, dass bei uns in Schwaben auf weltanschaulichem Gebiet so gut wie keine zersetzende Malerei entstanden sei – gemeint ist wohl in erster Linie moderne Kunst –, bedarf freilich einer näheren Betrachtung. Schließlich kann Stuttgart mit Adolf Hölzel und seinen Schülern, von denen Johannes Itten und Oskar Schlemmer wesentlich den Kurs des Bauhauses bestimmten, sogar als ein frühes Zentrum der Moderne gelten. Ida Kerkovius und Willi Baumeister waren auch noch in der NS-Zeit in



Otto Reiniger (1863–1909) wurde schon vor 1933 zum Musterbeispiel schwäbischer Heimatmalerei umgedeutet. Zu seinen Lebzeiten jedoch war er umstritten, weil den Zeitgenossen atmosphärische Eindrücke von Licht und Landschaft wie bei diesem 1895 entstandenen «Wiesenbach» als zu wenig erschienen, um im Bild festgehalten zu werden.



Titelmotiv Gottfried Grafs für die 1919 herausgegebene Üecht-Mappe. Graf war 1919 mit Oskar Schlemmer Initiator der Üecht-Gruppe, die Paul Klee als Nachfolger für Adolf Hölzel an die Stuttgarter Kunstakademie holen wollte.

Stuttgart tätig, wobei sie sich angesichts der nationalsozialistischen Kulturpolitik zunehmend in private Kreise zurückzogen.

Allerdings war Hölzel im Kollegium der Akademie überwiegend auf Ablehnung gestoßen und 1918 zurückgetreten. Daraufhin hatten sich unter dem Namen Üecht-Gruppe einige seiner Schüler zusammengeschlossen, um sich für die Berufung Paul Klees einzusetzen. Erfolg war der Gruppe um Schlemmer und Gottfried Graf nicht beschieden. Nachfolger Hölzels wurde der bereits erwähnte Arnold Waldschmidt, NSDAP-Mitbegründer, 1925 gar Stellvertreter Adolf Hitlers in Württemberg, 1927 dann Direktor der Kunstakademie und ab 1933 Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste. Der Bildhauer hatte bereits ein bewegtes Leben hinter sich. 1873 in Weimar geboren, war er in Brasilien aufgewachsen, zur See gefahren, Boxer und Motorradrennfahrer gewesen. Er gehörte 1923 zu den Gründungsmitgliedern der Stuttgarter Sezession, später auch zur «Gruppe 1929», neben drei früheren Mitgliedern der Üecht-Gruppe, Graf,



«Vermisster», Tuschezeichnung von Fritz Ketz, 1942. Ein vermisster Soldat schaut als Gerippe ins nächtliche Fenster – das hätte wohl den Tatbestand der Wehrkraftersetzungs erfüllt und wurde seit 1939 mit der Todesstrafe geahndet.

Münchner Gruppe «Der blaue Reiter», aber auch von Georges Braque, Kurt Schwitters, Marc Chagall und Oskar Kokoschka zu sehen waren. Eine zweite Herbstschau folgte 1920, eine dritte 1924. Schlemmer, Baumeister und Edmund Daniel Kinzinger, der in München eine private Malschule leitete, lebten damals schon nicht mehr in Stuttgart. Ebenfalls 1924 veranstaltete Otto Fischer, der Direktor der Staatsgalerie, der als einziger Kunsthistoriker der Neuen Künstlervereinigung München, einem Vorläufer des «blauen Reiter», angehört hatte, im «Stuttgarter Kunstsommer», ebenfalls im Kunstgebäude, eine große Ausstellung unter dem Titel «Neue deutsche Kunst». Hier waren erstmals in Stuttgart in großem Umfang die Expressionisten, auch von der Gruppe «Die Brücke», zu sehen.

Die Ausstellung stieß auf geharnischten Protest: Die konfessionellen Frauenbünde

Albert Müller und Hans Spiegel, sowie Hermann Sohn, Walter Ostermayer, Anton Kolig und Anton Knappe. Bis auf Spiegel, der von 1931 bis 1938 sogar Direktor der Kunstakademie war, waren alle in der NS-Zeit von Einschränkungen betroffen und standen dem Regime eher distanziert gegenüber. Aber die Grenzen waren verschwommen, gerade Waldschmidt spielte überall mit und traf sich noch im Juli 1935, wie Baumeister in seinem Tagebuch vermerkt, *im Café Bauer mit merkwürdiger Personenzusammenstellung* mit ihm, Schlemmer, Julius Bissier und weiteren Künstlern.⁷

1919, im Jahr ihrer Gründung, hatte die Üecht-Gruppe im Kunstgebäude eine «Herbstschau neuer Kunst» veranstaltet, in der neben eigenen Werken auch solche der italienischen Futuristen, der

forderten die Entfernung *vollkommen unverständlicher Machwerke*. Die studentischen Verbindungen und der reaktionäre *Freiheitsdichterbund* «Der Hain» schlossen sich an. Das in Leonberg verlegte nationalsozialistische *Kampfblatt* «Völkische Wacht» ordnete Fischer einer *entarteten und volksfremden Literatur- und Virtuosen-gesellschaft* zu und drohte, die *Macher* der Werke müssten *als erste vor den von uns Völkischen so dringend geforderten Staatsgerichtshof zum Schutze des deutschen Volkes gezogen werden*.⁸ Solche Äußerungen könnten als Entgleisungen am rechten Rand des Meinungsspektrums abgetan werden, hätte sich nicht der Landtag der Kritik angeschlossen und angeordnet, dass bei künftigen Ausstellungen die Organisationen der Künstler ein Wörtchen mitzureden hätten. Fischer waren von nun an die Hände

gebunden. Er unternahm eine Reise nach Asien, wurde Ehrenberater der chinesischen Museen und ging 1927 ans Kunstmuseum nach Basel.

Die künstlerische Kultur eines Volkes gründet tief in den Kräften seines landschaftlichen Mutterbodens. Mit diesen Worten leitet der Fremdenverkehrsverein 1924 sein aus Anlass des Kunstsommers herausgegebenes Jahrbuch «Kunst und Kultur in Schwaben» ein. In diesem Band gehen Aufsätze über die Gemäldegalerie, eine Tiepolo-Ausstellung im Kupferstichkabinett, «Schwäbische Malerei des 19. Jahrhunderts» und «Neue Kunst in Schwaben» Fischers Beitrag über die «Neue deutsche Kunst» voraus.⁹ Zur «Neuen Kunst aus Schwaben» zählen auch moderne Werke von Hans Spiegel, Gottfried Graf und Albert Müller, die auch in der Sezessionsausstellung in einem provisorischen Bau gegenüber dem neuen Bahnhof ausgestellt waren. Auch auf der «Großen schwäbischen Kunstschau» zum 25. Jubiläum des Künstlerbunds im folgenden Jahr waren sie vertreten, ebenso Willi Baumeister. Allerdings verschwanden ihre insgesamt sieben modernen Gemälde in der Masse der 660 ausgestellten Werke.¹⁰ Otto Fischer war zur selben Zeit gezwungen, «Schwäbische Malerei des 19. Jahrhunderts» zu zeigen.

Die starke Betonung des «Schwäbischen» hatte aber auch damit zu tun, dass die Künstlervereinigungen in Stuttgart seit langer Zeit eifersüchtig darauf bedacht waren, sich die Konkurrenz aus anderen Regionen vom Leib zu halten. So kam es vor, dass der Kunstverein, damals bereits der mitgliederstärkste in Deutschland, 1930 die Übernahme einer



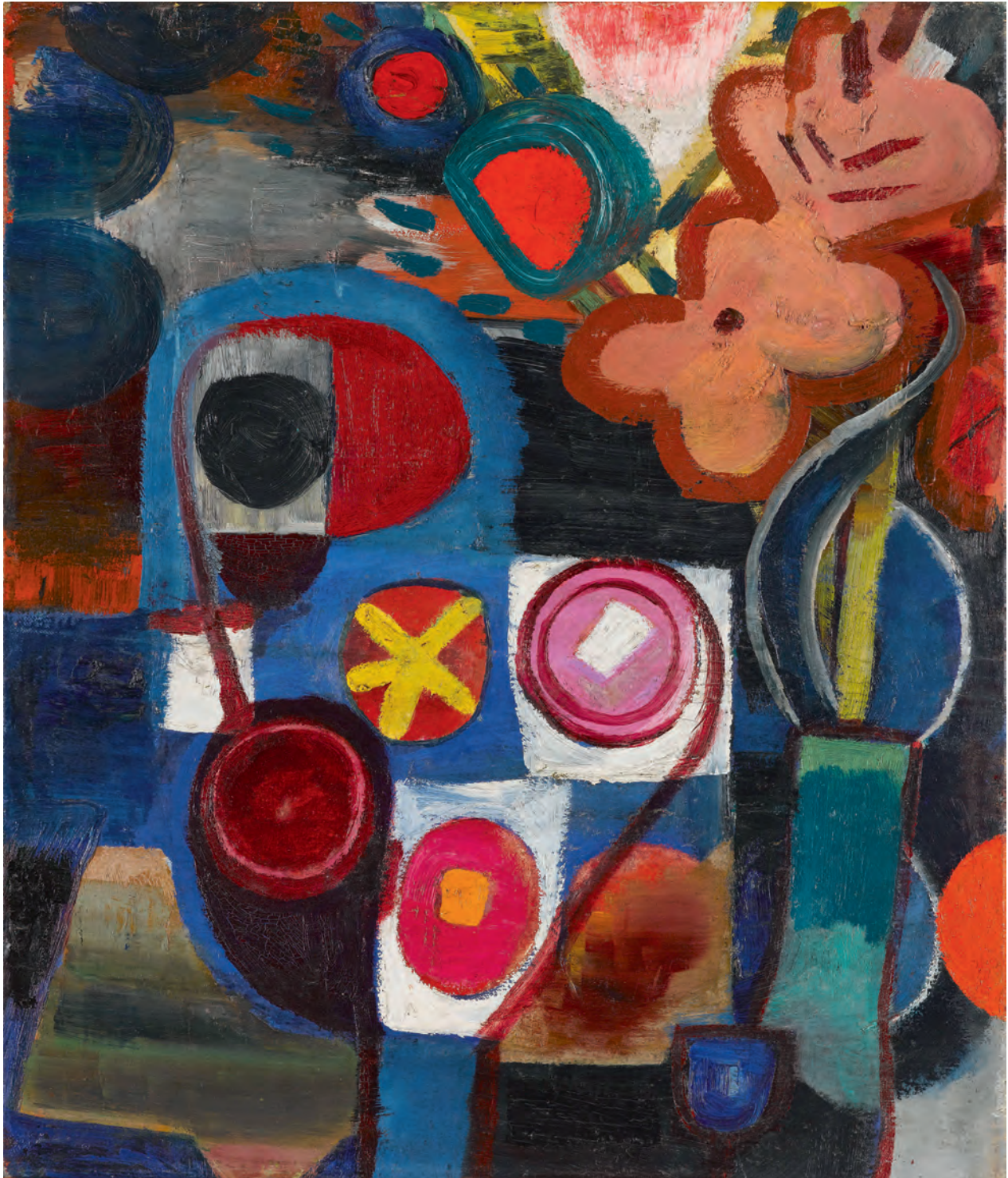
«BDM-Mädel» von Fritz Ketz, 1940. Das Bild erinnert heute sofort an die NS-Zeit; ob es damals so wahrgenommen wurde, darf bezweifelt werden: Alle deutschen Mädchen zwischen 14 und 18 Jahren mussten im «Bund deutscher Mädel» Mitglied sein.

Ausstellung von Selbstbildnissen badischer Künstler ablehnte, nur um dann Selbstbildnisse schwäbischer Künstler zu zeigen.¹¹ Diese Abwehrhaltung konnte aber auch mit der Befürchtung gepaart sein, mit Künstlern anderer Regionen nicht mithalten zu können. Dieser lokalpatriotisch motivierte Antimodernismus war von der Haltung des 1928 gegründeten «Kampfbunds für deutsche Kultur» nicht weit entfernt. Diese verkörperte im Juni 1933 die Ausstellung «Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung» im Kronprinzenpalais mit Reproduktionen moderner Kunst, organisiert von Klaus Graf von Baudissin: eine der ersten sogenannten Schandausstellungen der NS-Zeit.

Freilich liefen verschiedene Entwicklungen nebeneinander her. Als eine Einzelausstellung Oskar Schlemmers im Kunstverein geschlossen wurde, übernahm der Galerist Fritz C. Valentien. Aus New



Hermann Sohn war 1936 noch in der Ausstellung «Schwäbisches Kulturschaffen der Gegenwart» vertreten. Im folgenden Jahr erhielt er Berufsverbot. Das Gemälde zeigt ihn mit seiner Frau bei einer Arbeitspause in den Weinbergen vor dem Hintergrund eines durch Bombenangriffe zerstörten Dorfs.



Dieses abstrakte Stilleben von Ida Kerkovius, um 1935 entstanden, ist derzeit in einer Kabinettausstellung der Staatsgalerie zu sehen.

York reiste Alfred Barr, der Gründungsdirektor des Museum of Modern Art (MoMA) an, der an seinen Mitarbeiter Philip Johnson telegrafierte, er solle *die wichtigsten Bilder der Ausstellung kaufen, nur um diese Hurensöhne zu ärgern*.¹² Tatsächlich erwarb Johnson für das MoMA die berühmte «Bauhauptstuppe». Valentien musste sich harsche Kritik und Drohun-

gen von Carl Albert Drewitz, dem Pressereferenten der Landesstelle des Propagandaministeriums, im NS-Kurier gefallen lassen. Dennoch stellte er noch 1937 Schlemmer, Hölzel, Gabriele Münter und August Macke aus. Auch Hugo Borst, der frühere kaufmännische Direktor und Neffe von Robert Bosch, zeigte in seiner privaten Galerie im Haus

Sonnenhalde weiterhin auch moderne Kunst, einmal die Woche öffentlich zugänglich. Und was nicht offen gezeigt werden konnte, wurde auch im Kunsthaus Schaller «u.L.» (unterm Ladentisch) verkauft.¹³

Im stärker kontrollierten Bereich der Museen und öffentlichen Institutionen war so etwas nicht möglich. Was deren Bestände angeht, stimmt Strengers Aussage, dass *an den Inhalten und Gegenständen der Malerei [...] kaum etwas geändert werden musste*. Es wäre aber ein Irrtum anzunehmen, die Stadt hätte vor allem Propagandakunst erworben und ausgestellt. Vielmehr zeigten sich die Kulturpolitiker des Regimes bemüht, sich als kunstsinnige Kulturmenschen auszugeben. In der Ausstellung des Kunstmuseums erinnert kaum eine Handvoll Arbeiten eindeutig an die NS-Zeit. Selbst ein «BDM-Mädel», so der Titel eines Gemäldes von Fritz Ketz, hat nicht viel zu sagen, denn dies war 1940 alltägliche Realität, und der Künstler hat spätestens im folgenden Jahr, wenn auch im Verborgenen, dezidiert regimekritische Zeichnungen angefertigt.¹⁴ Umgekehrt finden sich in der Sammlung sogar Werke von Theodor Werner, darunter ein 1927 entstandenes und im August 1933 angekauftes «Schwäbisches Dorf», das dem jüdischen Kaufmann Moses Moritz Horkheimer gehört hatte. Werner lebte damals als Mitglied der avantgardistischen Künstlergruppe «Abstraction – Creation» in Paris.

Die Kunstkommission, die über Ankäufe zu befinden hatte, bestand überwiegend aus Künstlern. Sie gehörten zu den konservativen Künstlerbund-Kreisen, aber mindestens zwei von ihnen waren keine Parteimitglieder. Der prominenteste war der Bildhauer Ludwig Habich, Mitbegründer der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe, Schöpfer des goldenen Hirschs auf der Kuppel des Kunstgebäudes. Er nahm auch 1937 an einer Senatssitzung der Kunstakademie teil, die über seinen Nachfolger zu befinden hatte – der einzigen, von der ein Protokoll erhalten ist. Zu seinem früheren Schüler, der dann tatsächlich sein Nachfolger und bald auch Direktor wurde, äußert sich Habich so: *Der Vorschlag des v. Grävenitz ist Quatsch. Was v. Grävenitz arbeitet ist Schwindel, er beherrscht nicht das Lehrbare*. Die Diskussion geht hin und her, bis Hans Spiegel, der damalige Direktor, einwendet: *Meine Herren, vielleicht darf ich verraten, dass, wie man hört, die Sache für v. Grävenitz schon entschieden ist*. Habich wendet ein: *Dann sind Vorschläge überflüssig*. Heinrich Kissling, zugleich Mitglied der Kunstkommission, bestätigt Spiegels Aussage. Die Mehrheit stimmt Habich zu. Gottfried Graf protestiert: *Ich weiß nicht, zu was wir eigentlich noch derartige Sitzungen abhalten*.¹⁵

Hier macht nun ein Verwaltungsbeamter namens Lutz eine interessante Bemerkung: Der Senat habe als Sachverständigenkommission immer noch das Recht, Vorschläge zu machen. Zur Entscheidung werde jedoch auch der *Persönlichkeitswert* herangezogen, *zu dessen Feststellung sonstige maßgebende Stellen wie die der Partei herangezogen werden*. Allerdings war eine klare, einheitliche Position der NSDAP zu Kunstfragen kaum zu erwarten. Es galt eher, sich mit «maßgebenden Stellen» ins Benehmen zu setzen. Nur stand auch nicht immer so eindeutig fest, wer maßgebend war. Wer wie Fritz von Graevenitz gute Beziehungen zu Ministerpräsident und Kultminister Christian Mergenthaler unterhielt, hatte von Reichsstatthalter Murr, der sich mit diesem die Villa Reitzenstein teilte, nichts zu erwarten und umgekehrt. So rief Mergenthaler 1935 den «Schwäbischen Dichterpriest» ins Leben. Murr reagierte darauf drei Jahre später mit der Gründung des Schwäbischen Dichterkreises.¹⁶

Die Erzeugnisse der Dichter reichten von krasser Führerverehrung bis zu unpolitischer Heimatdichtung. Mit dem Preis zuerst geehrt wurden Gaukulturwart Georg Schmückle und Gerhard Schumann, unter anderem tätig als Kulturreferent im württembergischen Reichspropagandaamt. Er organisierte nun seinerseits 1936 eine große Ausstellung unter



Ludwig Habich, gezeichnet von Emil Stumpp, einem der bekanntesten Pressezeichner der Weimarer Republik.

dem Titel «Schwäbisches Kulturschaffen der Gegenwart», zu der auch Rudolf Schlichter zwei Bilder einreichte. Der frühere Dadaist und Kommunist, der sich 1927 zum Katholizismus bekehrt hatte und in Rottenburg lebte, war für die Behörden ein schwieriger Fall. Durfte er weiterhin Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste sein, fragten sich die Beamten, und damit als Künstler arbeiten, obwohl er aufgrund seiner freizügigen autobiografischen Schriften aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen worden war? Um Schwierigkeiten abzuwenden, hatte er jedoch Beistand bei konservativen und rechten Autoritäten wie Ernst Jünger und Ernst von Salomon gesucht. Eines der eingereichten Werke war ausgerechnet «Blinde Macht», ein allegorisches Bild eines gepanzerten Riesen, der von Dämonen innerlich zerfressen von einer Katastrophe in die nächste stolpert – wenn man dem Kunsthistoriker Günter Metken folgt, ein Bild des Widerstands.¹⁷

Das zweite Werk hieß «An die Schönheit» und zeigte, in der Tradition von Giorgiones «Schlummernder Venus», einen liegenden Akt – Schlichters Frau Speedy – vor der Landschaft der Schwäbischen Alb. Der Nachbar des Künstlers, Paul Wilhelm Wenger, später Herausgeber des «Rheinischen Merkur», sekundierte mit einem Aufsatz in den Blättern des Schwäbischen Albvereins: «Rudolf Schlichter – der Meister der schwäbischen Landschaft»¹⁸.

Das Ergebnis seiner Bewerbung schildert der Maler in einem Brief an Jünger: *Anlässlich der vom Reichspropagandaministerium (uff!) veranstalteten Ausstellung «Schwäbisches Kulturschaffen der Gegenwart» schickte ich das große Bild «An die Schönheit» nach Stuttgart. Dieses Bild wurde von der ersten Jury (Künstlerjury) angenommen, dagegen von der zweiten (weltan-*

*schaulichen) refüsiert. Hätte ich nicht durch Freunde diese Tatsache erfahren, würde ich noch heute nicht wissen, was los ist. Der ganze Betrieb ist zum Verzweifeln.*¹⁹

ANMERKUNGEN

- 1 Zit. nach: 150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827–1977, Stuttgart 1977, S. 79.
- 2 Kai Artinger: Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus. Der Traum vom Museum «schwäbischer» Kunst, hrsg. von Ulrike Groos, Köln 2020, hier: S. 94.
- 3 Ebd., S. 55.
- 4 Ebd., S. 54.
- 5 Ebd., S. 61.
- 6 Ebd., S. 129.
- 7 Willi Baumeister, Tagebucheintrag vom 12. 7. 1935.
- 8 Bruno Bushart: «Kurzer Stuttgarter Kunstsommer», in: Die zwanziger Jahre in Stuttgart, Stuttgart 1962, S. 32ff., zit. nach: 150 Jahre Württembergischer Kunstverein (wie Anm. 1), S. 56f.
- 9 Kunst und Kultur in Schwaben, Jb. des Vereins für den Fremdenverkehr Stuttgart e.V., Stuttgart 1924.
- 10 Große schwäbische Kunstschau 1900–1925 im Kunstgebäude. Jubiläumsausstellung des Künstlerbunds Stuttgart, Stuttgart 1925.
- 11 150 Jahre Württembergischer Kunstverein (wie Anm. 1), S. 65f.
- 12 Zit. nach Wikipedia, Bauhaustreppe.
- 13 Mündliche Auskunft von Hildegard Ruoff.
- 14 Wikipedia-Seite Fritz Ketz, angelegt von dessen Sohn und Nachlassverwalter Jörn-Uwe Droemann.
- 15 Julia Müller: Der Bildhauer Fritz von Graevenitz und die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zwischen 1933 und 1945, Stuttgart 2012, S. 94 f.
- 16 Der «Schwäbische Dichterkreis» von 1938 und seine Entnazifizierung (Publikation zur Ausstellung im Staatsarchiv Ludwigsburg), Stuttgart 2019.
- 17 Günter Metken: Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung, Frankfurt a.M. 1990.
- 18 Paul Wilhelm Wenger: «Rudolf Schlichter – der Meister der schwäbischen Landschaft», in: Blätter des Schwäbischen Albvereins, 48. Jg., 1936, Nr. 3, S. 50 f.
- 19 Ernst Jünger – Rudolf Schlichter, Briefe 1935–1955, hg. von Dirk Heiße, Stuttgart 1997, S. 56.



Der Provenienzforscher und Kurator des Kunstmuseums Kai Artinger vor einer «Petersburger Hängung» von Landschaftsgemälden, welche die Stadt Stuttgart in der NS-Zeit angekauft hat.