

目 录

- 第一章 序 曲
——战前德国对艺术的四年清洗..... 员
- 第二章 调整时期
——纳粹、奥地利、欧洲 猿
- 第三章 德军东进
——长达六年的掠夺 远
- 第四章 生命和财产
——德军西进 洗掠荷兰 员园
- 第五章 仁慈和残暴
——占领法国 :保护与没收 员缘
- 第六章 商务与快乐
——兴旺的法国艺术品市场和冷落的纳粹文化
..... 员远
- 第七章 惊 变
——对苏联的入侵 圆园
- 第八章 举步维艰
——联合保卫艺术品计划 圆圆

-
- 第九章 愤怒的犁耙
——~~1943年~~ 1943年的意大利 园源
- 第十章 不确定的事态
——盟军接管的北欧 猿愿
- 第十一章 灰烬和黑暗
——在废墟中觅宝 源远
- 第十二章 难辨的动机
——艺术品的诱惑 源园
- 第十三章 物归原主
——欧洲艺术品寻根 ~~缘年~~ 缘苑

第一章 序 曲

——战前德国对艺术的四年清洗

1937年11月14日下午,在瑞士观光城市卢塞恩的国家大饭店里举行着一场艺术品拍卖会。拍卖品是当代一批大师,包括波洛克、凡·高、毕加索、克莱、马蒂斯、柯柯什卡以及其他猿位艺术家的绘画、雕塑作品,共1500件。这些作品已先行在苏黎世和卢塞恩巡展了几周。国际购买团体自然也就聚到了拍卖会场。

约瑟夫·冯·斯特恩贝格,这位著名的《蓝色天使》的作者坐在知名的德商瓦尔特·费尔森费尔德和他的夫人玛丽安妮旁边,这对夫妇于1933年就从本部在柏林的凯希勒公司搬家去了荷兰的阿姆斯特丹分公司,为的是逃脱德国国内的反犹太法规;由布鲁塞尔艺术博物馆界负责人的莱奥·凡·普

伊维尔德博士带领的比利时博物馆人员和收藏家们坐在另一排，在欧洲蜜月旅行的约瑟夫·普利策和他的两位朋友、商人比埃尔·马蒂斯和克特·瓦伦丁也在拍卖会现场。瓦伦丁是柏林布克赫兹美术馆的创立人，其时在纽约立足未久，他说动了普利策来参加拍卖会，接受了众多博物馆和收藏家的委托，他是准备好来购买艺术作品的。

这种性质的拍卖会在 1913 年就其本身而言并非不同寻常的事。春季里在伦敦和其他一些地方就已经举行过大的拍卖活动。这次拍卖会所以不同，不仅在于其拍卖品强烈的当代性，更特别的在于其拍卖品的源头。因为这些绘画和雕塑全都来自德国主要的国立博物馆：慕尼黑、汉堡、曼海姆、法兰克福、德累斯顿、不来梅、科隆、埃森和柏林。何况拍卖品中每位艺术家的作品多为大件，或许是为清理出一个博物馆的若干储藏室。拍卖品中包括毕加索的《饮苦艾酒的人》，在拍卖目录中被说成是该画家蓝色时期的一件主要作品；凡·高的《自画像》，该画来自慕尼黑博物馆，阿尔弗雷德·弗朗克福特以 15 万瑞士法郎为默雷斯·韦塞姆买下这幅画，那是当天的最高价格；马蒂斯的《与龟共浴的人》。的确，为普利策竞买的小马蒂斯认为这幅画是其父的精品之一，并作了比最终竞价还要高出 10 万瑞士法郎的准备以获得此画。

通常应当感觉到的活跃、刺激和兴奋在卢塞恩的这次拍卖会上却没有。普利策记得相当不同的感受：“为后代而收藏艺术品，就决定买了，这是一定的！……真的动机是要保护艺术。”普遍的感觉是整个拍卖的进程是要为纳粹党筹措资金。拍卖会对于是否会被接受甚为担忧，事前就致函各巨商，向他们强调拍卖所得会全部用于德国的博物馆。丹尼德·凯恩魏勒的个人收藏曾被法国政府于一战后没收拍卖。有过这样的经历，这次他不再

相信致函中所宣称的内容,没有参加这次拍卖会。美国当代艺术博物馆馆长阿尔弗雷德·巴尔其时正忙于在巴黎举办毕加索作品展,也没有出席拍卖会,并认为他的博物馆不应以任何方式与这样低档次的拍卖会有所联系。他还嘱其属下向外界明确声明该馆新近所获来自德国的作品悉购自纽约的新布克赫兹美术馆。

参会者中产生了分裂。玛丽安妮记得一些原先表示不竞价的人最终抵御不住诱惑。她和她的丈夫吃惊地注意到一件拍卖品是柯柯什卡所创作的《波尔多教堂》,这是他们以前给柏林国家美术馆的捐赠品。他们作了抵制,这件作品未能卖掉。他们的朋友终究抵御不住低价位的诱惑,购买了诺尔德的《红的和黄的秋海棠》。

法国一份杂志《艺术》称国家大饭店拍卖会现场的气氛是沉闷的。报道称大厅里满是好奇的瑞士观众,他们对这场拍卖的政治性感兴趣,美国商人们只出低价,会场上见不到法国人竞价。拍卖会主持人不像人们预料的那样主持:

拍卖由西奥多里·费舍尔快节奏地主持着,他不时地流露出对某些作品的鄙视。展示着佩施斯坦因的《抽烟斗的男人》,带着一点讥笑,他说:“这一定是作者的自画像。”当撤下另一件他起了相当高的最低拍卖价作品时,他带着异样的快意以明显的高音说:“没有人想要这种东西。画上的这位小姐不会讨得大众的喜欢。”而且当他说“撤下”时,还是微笑着的。

在这样的氛围中,不露锋芒的比利时采购团做得最好,获得了恩索尔(比利时画家)的一幅力作、高更的《塔希提》,还有毕加索的《杂技和年轻的小丑》(这是来自任波托尔博物馆的一幅

画)夏加尔的《私立医院》(这是来自曼海姆博物馆的一幅画),以及格罗兹、霍费尔、柯柯什卡、劳伦生和诺尔德的一些作品。买到毕加索作品的那位布鲁塞尔银行家即使在他最贪婪的梦想中也决不会想到,两年以后这幅画会卖到 1000 万美元。

拍卖会结束,有 10 件作品未能卖出。所得款项未能接近原来的预期,总计 100 万瑞士法郎,全部兑换成英镑,先令存入伦敦一家德国控制的户头。德国的博物馆,正如原先众所疑虑的那样,没有收到一个便士。



艺术品商人费舍尔(左边站立者)主持拍卖原先陈列于慕尼黑纽依美术馆中的凡·高《自画像》。

这些画作在德国被作为“堕落”艺术加以取缔,然而纳粹当局很清楚这些可用来筹措帝国所急需的外汇。

阿尔弗雷德·亨特森是柏林国立美术馆的一位馆长，曾因对当代艺术表现出浓厚兴趣而于 1933 年被解职九个月，在他看来，这次国家文物财产的拍卖反映了德国政府已达到的一种无耻和文化衰败的程度，在德国艺术史上是前所未有的。

反观起来，趋向这一无耻拍卖的渐进过程是清晰可见的。和其他方面一样，在艺术领域，纳粹一概采取偏见的态度，粗暴近乎极端。但几乎无人相信或想了解在他们眼前究竟正在发生什么。1933 年是巴尔的休假年，在欧洲他写了三篇关于国家社会主义艺术现象的论文。这三篇论文立即受到美国主要期刊的普遍反对，斥之为过分变态。只有他的年轻助手林肯·克斯坦因在其新杂志《猎犬与号角》上大胆地登载了一篇。其余两篇迟至 1934 年才由《艺术》杂志登载在 1934 年 1 月的一期上。雅克·巴松在该期上加了按语：“巴尔先生的三篇文章是公众冷漠的令人羞愧的纪念品，这种冷漠几乎毁掉了我们的文明。”

纳粹文化冲锋队（斯图加特）支队在希特勒上台刚九周时举行过一次公众集会，巴尔参加了，他是第一批圈外人士的一员，听到了新政权关于文化的理论。对着坐满了这座城市文化精英的剧场，冲锋队的主任阐述了新的文化理念：

认为国家革命仅仅是政治的和经济的革命，这就错了。这场革命首先是文化意义上的。我们是处在这场革命的先行的急风暴雨之中。然而，它已经显示出长期被遮掩着的德国文化的资源，已经开辟出通向一种新的觉醒的道路。这种新的觉醒到目前为止是由褐衫队员先行的，只进行到一半。要说什么是一种新的启蒙，那就是所有生命的表现方式都源于一个特别的血统！……一个特别的民族！……艺术不是国际的……如果有人要问：自由还剩下什么？他将会得到回答：对于那些要削弱和毁

灭德意志艺术的人来说,他就没有自由……在连根拔除和碾碎那些在毁灭我们生机的艺术的过程中,必须没有仁慈和怜悯。

演讲结束时,掌声起先不大胆,然后雷鸣起来。

事实上,在斯图加特,行动在言辞之前已经进行。猿月员日开幕的画家奥斯卡·斯克默的作品展览了几天之后就被关闭,随之而来的是当地纳粹报纸对展品污辱性的评论:谁想认真地看待这些画作?有谁尊重这些作品?又有谁乐意把这些作为艺术来保护?从每个角度来看,这些作品都是欠缺的……应当被扔到垃圾堆上,被不受阻碍地清除掉。”受这种氛围的惊吓,这家博物馆将其所有藏品封存到了一家偏远的美术馆。仅六天之前,纳粹首次赢得了议会多数席位。

巴尔得以参观这次展览仅仅因为他是外籍人士。巴尔是如此愤慨,以致要求设计师菲利普·约翰逊买几幅最好的画“来气恼气恼这些婊子养的”。约翰逊这样做了,从此斯克默的一幅《包豪斯台阶》得以陈列在纽约大都会博物馆内。

山雨欲来、黑云压城并非顷刻的易事。此前,当代艺术以这种被折衷接受的方式就抗争了多年。迟至 员怨年,一位波士顿的艺术评论家参观了展品大多来自卢塞恩拍卖会的一次德国的当代作品展之后悲哀地说:“在波士顿,可能有许多人——他们是艺术爱好者——在艺术清洗中会和希特勒站在一起。”在德国本土一向就有反当代的传统,这可以追溯到 员怨年在威尔海姆一家国立博物馆的馆长因为购买印象派画作而遭火烧。马克斯·诺丹,一位犹太人,他是幸运的,没有活到目睹其理念的实施,他在其 员怨年的著作《堕落》中宣称所有当代艺术都是病态的,瓦格纳、马拉美、波德莱尔以及印象派作品都被其归入其中。在关于纽约 员怨年著名的盔甲展览的报道中,许多报纸都拾起

“病态”这一词语来注脚“堕落艺术”的陈列品。同年一项康定斯基作品展也被汉堡的一家报纸斥为“乱糟糟的线条”，艺术家本人也被说成是“神智不正常的画家，他已不能再为其创作承担责任了”。魏玛原年以前保守画派和当代画派之间的较量来来回回、反反复复。争论在帝国变成要在政治上做结论的问题。普鲁士国会甚至通过一项议案来反对“堕落的艺术”。但在其他一些国家，当代艺术仍有知音。

一战之后的年代，这种后来被称为“堕落”的艺术是在成长的，受到魏玛共和国自由主义的鼓励，各博物馆广泛地展出当代作品。魏玛原年当柏林的国立美术馆要在科隆普涅支宫开办一个“新翼”展馆时，官方给予了认可，该宫在君主制解体后一直空着。左翼和右翼的评论家都写了不甚赞成此举的文章。但国内和国外却都仿效；“新翼”一时成为样板。魏玛原年，收藏家卡尔·恩斯特·奥沙伍斯逝世，埃森市动用由地方商会和鲁尔矿务公司筹集到的资金购买了这位收藏家福克旺博物馆的当代艺术藏品并对公众开放展出。魏玛年代末以前，当代艺术作品悬挂在德国大多数的主要博物馆里。政府在内务部任命了一位有自由派色彩和国际眼光的人士作为联邦艺术官员。在魏玛市，尽管对由建筑师瓦尔特·格罗皮厄斯于魏玛原年设计建立的包豪斯博物馆有所争议，该馆还是受到国家的资助并集中了相当一批艺术家、建筑师和手艺人。

尽管有这种鼓励的氛围，反对派还是一直存在着。在魏玛年代出现了一个艺术哲学家团体。这个团体的理论体系是诺丹的所谓“堕落”概念，行动上勾画出了后来的纳粹艺术纲领。他们的思想是混乱的种族主义，本质上就是荒谬的。一位名叫根塞的教授宣称“希腊美女的形象绝对是日耳曼式的……我们能够论证，希腊的历史是日耳曼上流阶层精神与其他种族底层阶层

精神之间的冲突过程”。他们谴责的对象还不限于当代艺术。他们发现要对付一个大的难题和事实,就是日耳曼人伦勃朗画过许多表现犹太人的画。格吕内瓦尔德(1493-1518)被攻击为有原罪性精神变态。甚至丢勒也被他们怀疑在其15世纪意大利之旅中吸收过不良的“影响”。

随着纳粹得势,这种思想变得更加极端。1935年,一位有名的设计师保罗·舒尔茨·原纳姆贝格出了一本书,名为《艺术和种族》。在这本书中,从医疗文献中摄得病人和畸形人的相片,再与当代艺术和雕塑排放在一起。这种思想流派在纳粹思想的理论家罗森堡的“19世纪神话”中得到反映。这是一本难读的巨著,它将德国印象派艺术说成是“梅毒、发育不全、混血儿”。在此书中,罗森堡更进一步发挥,称雅利安日耳曼种族不仅产生了德国大教堂,而且产生了希腊雕塑和意大利文艺复兴时的杰作。即使是将罗森堡纳入其核心圈的希特勒本人也一直不明白此书何以能畅销。不用说,他是完全同意此书的基本思想的。罗森堡毫无保留地反犹太和其作为德国文化冲锋队创始人的角色会很快将其带入在新统治中的显赫地位。

纳粹早就急不可待地实施他们的文化理念。1933年,他们在图林根州选举中赢得足够票数获得州内阁席位。威尔海姆·弗立克博士,这位前慕尼黑政策的主管成为图林根州内务和教育部长。尽管包豪斯建筑学派成员之间的串联被地方政府右翼多数所取缔,早在1933年就离开魏玛,弗立克还是感到有必要将被其视为异端邪说的所有痕迹擦抹干净,并将注意点转到他们的建筑作品上。于是,斯克默所作的楼梯间壁画被用油漆抹掉。一个德国工艺组织迁进该建筑物,由受有政治使命的舒尔茨·原纳姆贝格领导。弗立克甚至决定消除掉所有犹太—布尔什维克的影响,又从施洛斯博物馆的画廊中撤下克莱、迪克斯、巴

拉克、康定斯基、诺尔德、马尔克和许多其他艺术家的作品，一共 苑园件，取缔布莱希特的电影《三便士歌剧》；在音乐会上禁止演奏俄裔美籍作曲家斯特拉文斯基的作品以及相类似的欣德米特的曲目。而德国的其他公众对这些做法持有异议，认为太粗野和过分，~~魏玛~~ 源年 源月，弗立克被免职。出乎公众预料，不到两年的时间，弗立克又成为国家的内政部长。

魏玛并非是惟一发生这些事件的城市。~~魏玛~~ 年，德累斯顿市的印象派作品展就受到不低于七次的来自泛日耳曼主义者、警察和武装组织的非难，他们指责这些艺术家冒犯了德国军队。德国艺术家联盟批评国家美术馆筹款购买凡·高而不是德国画家的作品。茨维恰博物馆馆长希尔德布兰德·哥立特博士在 ~~魏玛~~ 年被撤职，因为他的购画方针“伤害了德国健康的公众情感”。送往奥斯陆展出的“新德国画展”引发了一片抗议。

~~魏玛~~ 年 员月，阿道夫·希特勒成为德国首相，在 猿月份的议会选举中，得力于民法的撤消和帝国国会纵火案在公众中的恐惧和混乱，希特勒的党首次赢得多数席位。源月 苑日，通过了一项《重建公务员》的法案。这项法案使得清洗任何不亲近国家社会主义的政府雇员合法化。博物馆负责人及其文物管理人员、在艺术学校任教的艺术家及艺术研究机构的艺术家、城市规划人员、大学教授都在政府雇员范围内。对那些不属于政府雇员之列的人员，戈培尔，这位新任的宣传和公众娱乐管理部长于 猿月 员日就提议搞一个新实体，这个实体最终要管理与艺术活动有关的每个人员。这个实体就是帝国文化院，所有的艺术家、作家、音乐家、艺术品经营者、建筑家等等都被要求取得成员资格。不属于该实体的人员得不到工作，不得出售或者展出他们的作品，甚至不准创作作品。不被接受参加该实体的是犹太人、共产党，到后来，在工艺美术领域内，凡风格不合纳粹思想的都进不

了该实体。

在这个新政权中,艺术是很时髦的。1933年1月,希特勒就任总理刚刚几个月,就为他的第一个公共建筑项目慕尼黑的德国美术馆奠基。当时希特勒的礼仪榔头在他手中断了,这一事实只是在后来才具有了象征意义。罗森堡,这位前艺术理论家成为纳粹党的智囊人物,被授予令人难以置信的头衔——“党的全面心智训练和教育及所有协调联合会总督察”。弗立克现在成了内务部长,开始任命地方艺术专员。即使在纳粹党卫队也有艺术分部——古代遗产部,其任务是组织世界范围内的考古,以期发现德国早期辉煌文化的证据。这时,不知名的艺术家团体一夜之间纷纷冒出来发布纳粹思想,刊物激增,这是投机主义者的大好时光。在这些众多的组织激增的背景下,原先的文化部还存在,在做最大的努力,迎风击浪,保护自己和其所属的博物馆的珍藏。粉饰完善纳粹的艺术标准花了四年时间。到最后,凡希特勒所喜欢的,凡迎合宣传部口味的,对政府有用的都成为纳粹的艺术标准。

在那个希特勒的第一个公共建筑项目为纳粹做奉献的时期,一本异想天开的小册子以几种语言出版,其英文版书名为《德国艺术的殿堂》,该小册子着眼于慕尼黑的潜在旅游资源,册子上有当地植物和建筑图片,还有19世纪德国流派的画家如斯皮茨魏格、冯·卡尔巴赫和柏克林的绘画复制品,此外还有一篇味道很不好的文稿:

来源于伟大艺术的能量将汇成急流,在南方从绵延起伏的群山呼啸而来,冲向科隆和其周围的喀斯特地区。慕尼黑蔚蓝的天空将俘获住德国和外国旅行者,并且将说服他们在巴伐利亚城市——民族复兴的摇篮逗留。

这位幸运的匿名作者继续写道,伪艺术傲慢地嘲讽和诋毁真理和美德。一位伟人集中了其种族全部的高贵精华,用嘹亮的号角唤醒了他的百姓。人民已唾弃了这种伪艺术,这种伪艺术应该被真正的必不可少的德国艺术所取代。

只是这种涵盖的究竟是什么东西,起初并不完全清晰,甚至希特勒的核心圈子对此亦不甚了了。负责为戈培尔装璜住宅的阿尔伯特·斯庇尔后来写道:

我从柏林国家美术馆馆长处借了几幅诺尔德的水彩画。戈培尔和他的妻子很高兴有这些画,直到希特勒前来观看并表示了其强烈的不赞成。此后,这位部长立即传唤我,说:“这些画必须立即拿走,这些画不能用。”

希特勒想的是要与魏玛时期的失败主义和左倾思想彻底决裂,他不想要反映战争真实面孔的绘画,他对那种他称之为“未完成的作品”有一种基本上是小资产阶级情调的反感。他长时间不能理解纯艺术。一些人试图对此加以调和。汉堡美术馆馆长马克斯·瑟尔兰德提出展览印象派画像作为日耳曼艺术的典范。其他人大多不同意,1934年,国家社会主义学生在柏林集会抗议中产阶级艺术的膨胀,声援和赞美由国家美术馆馆长路德维希·加斯蒂博士自1919年以来积累起的当代艺术收藏品。尽管加斯蒂得到这样的声援,他还是被文化部的官僚们要求离职。这些官僚们需要的是一位既能保护当代藏品又能跟随纳粹路线的更为柔顺的馆长。但加斯蒂拒绝“退休”,尴尬的文化官员们只好将他调往艺术图书馆,让他在那里待到退休。

新馆长艾劳依斯·斯哈特是加斯蒂以前的助手,他在哈雷也

建立了类似的收藏。这位新馆长立即受到了罗森堡、弗立克和纳姆贝格的抨击。为了平息这场争端，斯哈特做了一次演讲。在演讲中，他试图定义德国艺术的性质。他说德国的每一桩事情都是“充满动力的”。他赞同哥特艺术，称丢勒在意大利居留是一“错误”，赞赏格吕内瓦尔德，声称浪漫派和印象派早就将生动的意识回归到德国，他还将浪漫风格和印象风格与德国古代民间形式相联系比较。学生们很喜欢这种革命和民族主义之间的结合，这使得印象主义成为可被接受的德国传统。但这不是纳粹党所想的，国家美术馆随之以要“重组”为由关闭。

斯哈特再一次做折衷。他在展馆下面几层放满了弗里德里希·马莱和费厄巴赫的代表作品。有争议的作品都被放在楼上，但布置精美以与每位艺术家的风格相称，还取来其他博物馆的精品以使每个展室不留空隙。诺尔德本人在汉堡借出了自己的作品《基督和孩子们》。斯哈特的惟一让步是没有布置克莱和贝克曼的作品，不管怎么说，克莱和贝克曼不是他最喜爱的。凡·高和蒙克被标志为“日耳曼先驱”。

斯哈特原指望以这种特别的陈列来赢得当局的认可。当文化部长伯恩哈德·鲁斯特在重新开展前来观看陈列时，他惟一的评论是“太固执了……”斯哈特被解雇了。斯哈特离开后，鲁斯特一时不敢重新开放这个博物馆，该馆在艺术圈内极为敏感。这位部长要求慕尼黑的斯塔迪斯克美术馆馆长艾伯哈德·汉斯弗蒂戈前来柏林接任。这被认为是一种明智的选择，不仅因为汉斯弗蒂戈是19世纪的德国艺术方面的有名专家，而且希特勒也特别青睐19世纪德国艺术，更因为他的姓和希特勒的一位好朋友相同。通过对陈列品布置加以改动及撤去较多的有冒犯的展品，汉斯弗蒂戈在那时有能力平息各方的矛盾。

在各州，对异己的排斥在加快。赞扬过当代艺术的博物馆

长一个接一个地受到攻击。古斯塔夫·哈特劳伯,这位“新客观”提法的首创者(自一战刚结束,这一提法就广为德国画家上流沙龙接受)因其在曼海姆博物馆的阁楼上隐藏“冒犯”的作品而遭逮捕。其中一幅夏加尔的《拉比》(犹太教的领袖)被放在汽车上游街示众,车上另有一幅该馆馆长哈特劳伯本人的大幅画像,上面写有他花了多少价钱买了那幅放在后面游街的《拉比》。埃森市的福克旺博物馆被移交给纳粹党卫队官员克劳斯·鲍迪辛伯爵,他是纳粹党内为数甚少的艺术史专家之一。这位伯爵立即油漆覆盖掉仅存的斯克默的著名的墙壁画,这些墙壁画曾经将该馆的圆形大厅装饰得富丽堂皇。但到1937年,连他也不能接近这最后一座陈列有柯柯什卡、兰勃鲁克、马尔克和诺尔德作品的美术馆了。

经营“堕落”艺术的画商也未能幸免。1937年12月,已被监视了一段时间的柏林纽伦道夫美术馆要举办一战时获铁十字勋章的马尔克的作品展。前国家美术馆馆长斯哈特要在画展开幕日做演讲。但这一聚会和展览被盖世太保粗暴地强行制止。第二天,这位私立博物馆的拥有者收到一封信,信中说明演讲和马尔克作品的展览会有损国家社会主义的文明政治,也与公众安全和秩序法规相抵触。

艺术家们也从他们作为教师和公共事业机构成员的岗位上被遣散。杜塞尔多夫的克莱、柏林的珂勒惠支和贝克曼、德累斯顿的迪克斯都失去了工作。被其纳粹学生错误地指责为犹太人的斯克默,要求上司甄别并确认其教职,结果以给予“假期”不了了之。1937年12月16日,普鲁士艺术研究院要求16位成员,其中一些是刚于1937年被选上的,提交他们“自愿”的辞呈。迪克斯、施密特·鲁特路夫、珂勒惠支和该研究院院长、犹太人利伯曼照办了,但凯尔希纳、洛赫、门德尔松和过分天真的诺尔德未予

理睬。到 1935 年，这些人以及巴拉克、佩施斯坦因、霍费尔和柯柯什卡都坚持不下去了，只剩下仍然是纳粹同情者的诺尔德，他相信引导人类走向艺术是他的使命。

许多艺术家选择离开德国来回应这种日益弥漫的歧视。那些没有离开的都被投入监狱。针对不迎合纳粹思想的艺术家人而设定的蛮横无理的规章仍然让人难以置信。奚落、销毁他们的作品，禁止销售和展览还嫌不够。他们还根本不被允许创作。盖世太保会突然搜查他们的住所和创作室。空气中松节油的气味或者潮湿的画笔盒都是逮捕他们的证据，画家威利·鲍梅斯特尔写道：

没有人知道在二楼一间完全封闭的房间内我还继续作画，甚至孩子和佣人们也不知道我在那儿干什么……最难受的是一个人再也不能向公众展示这样的画了。

当纳粹党卫队的一位队长被分配到二楼那间房住时，连这样的秘密创作活动也只好终止了。

在希特勒看来，这些措施是一大成功。1935 年，斯克默在斯图加特一家专门从事商业性墙壁画的公司里找到一份工作。1935 年底，他做厂房和军营迷彩画，后来他在伍珀塔尔的一家实习画工厂找到了避难所。该工厂主还雇用了格哈德·迈克斯和其他几位被禁的艺术家。斯克默死于 1937 年，凯尔希纳于 1938 年 1 月自杀，他被开除出他一生都为之工作的德国博物馆之后，精神一直十分压抑。当面对要被放逐到希恩斯塔德时，利伯曼 58 岁的妻子在 1938 年也自杀了。被迫辞去院长一职的利伯曼也未能幸存多久，只是他的高度具象派的作品正是希特勒通常所喜爱的，日后使得整肃者们处理时犹豫不决。

即使其数以百计的作品遭到谩骂和焚烧后也不辞去文化院成员资格和不脱离纳粹党的诺尔德,多次与戈培尔交涉,试图能退还博物馆内其所余作品。1937年他得到退还,然而1938年他又被要求交出他的全部艺术作品接受审查,但最终还是被认定为靠不住而于1939年被逐出文化院并从此被禁止作画。一位官员在1940月写信给他,说他的作品被人送往劣质艺术品评估委员会,结果被警察予以没收。到此时,他的上千件作品都遭到浩劫。其时已79岁的诺尔德退居到他在德国北方的住所,还是不顾禁令,转而继续画他称之为“不能画的画”。就这样,他画了数以百计明信片大小的水彩画,画在纸片上以便藏匿。1945年10月,他在一张画的边上注道:“所有我的朋友和熟人都想给我画布、纸张、画笔和割断绑住我双手的绷带,但没有一个人能做到。”

那些未被明令禁止作画的艺术家也并不见得好。珂勒惠支的儿子在一战中牺牲,由于她的左翼反战倾向而被排挤出普鲁士画院并被迫交出她在柏林的画室。她虽被允许在家中继续创作,然其作品都被禁展并从博物馆中清理出去。她在此后写道:

在画展排斥我的作品前后,可怖的沉寂笼罩着我……也没有任何人向我谈及此事。我想人们会来看望我,至少可以写信,但是没有。周围一片静默。这也是我必须忍受的。

在对艺术家和人员做了清洗之后,新的文化督导们才开始得以集中精力筹划艺术品的安排和布局。开始,他们策划一种新类型的展出,既表明魏玛政权的怪诞、颓废,又引导公众反对他们认为是实力象征类型的艺术,这种艺术在1933年不公平地羞辱了德国。展品的陈列格式也体现了这种构思。展品随意地