

BEILAGE .166
vorgelegt durch WOLF THEISS

KUNST UND
DIKTATUR

KUNST UND

DIKTATUR

Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich,
Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956

Band 2

Verlag Grasl

1994

Jonathan Petropoulos, Für Deutschland und Eigenheit, Die Kunstsammlungen der Nazi-Eliten

geschlossene) Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“, ja schrieb die Einleitung zum Katalog und kaufte sechs der ausgestellten Werke.³⁸ Aufgrund dieses Vorfalles sah er sich scharfer Kritik nicht nur seitens HITLERS, sondern auch GOEBBELS', ROSENBERGS und anderer NS-Führer ausgesetzt, hatte er doch den Fehler gemacht, die Linie zwischen privatem und öffentlichem Kunstgeschmack nicht genug beachtet zu haben.

Viele andere NS-Leiter hatten ebenfalls große Kunstsammlungen. Es ist hier nicht der Ort, auf alle diese Fälle einzugehen, aber man kann feststellen, daß folgende Personen auch in dieser Hinsicht hervorstachen: Martin BORMANN, Joseph BÜRCKEL, Hans FRANK, Wilhelm FRICK, Erich KOCH, Robert LEY, Arthur SEYSS-INQUART, Albert SPEER und Julius STREICHER. Es gibt auch Hinweise auf Kunstsammlungen anderer NS-Führer, aber die archivarischen Unterlagen fehlen oftmals (zum Beispiel für den Salzburger Gauleiter Friedrich RAINER).³⁹ Man kann insgesamt, aufgrund der vorliegenden Akten, behaupten, daß die Mehrheit der NS-Leiter ein großes Interesse an der Kunst hatte und sich Kunstsammlungen zulegte.

Es gibt viele Gründe, warum die NS-Eliten Kunst sammelten; es wäre daher wünschenswert, diese Gründe nach ihrer Bedeutung anzuordnen. Ein Hauptgrund liegt sicher im ideologischen Bereich. Kunstsammeln entsprach der rassistischen und politischen Selbstdarstellung dieser Männer. Im rassistischen Sinn war „wahres Verständnis“ für Kunst ein Zeichen der Superiorität der arischen Rasse. HITLER und seine Satrapen erklärten, daß die arische Rasse Träger und Schöpfer der Kultur sei. Deshalb war Liebe zur Kunst nach ihrer Meinung ein wichtiger Teil ihrer biologischen Komposition. Alle Mitglieder der NS-Elite hatten kulturelle Bestrebungen: HITLER als Künstler, GOEBBELS als

Schriftsteller und Kritiker, GÖRING als Kunstmäzen und auch Schirmherr des Preußischen Nationalen Theaters, SCHIRACH als Dichter, HIMMLER als Gelehrter, Experte der frühen und kulturellen Geschichte der Deutschen, STREICHER als Maler, ROSENBERG als Philosoph, Reinhard HEYDRICH als Geiger usw. Es wurde erwartet, daß alle NS-Leiter Verständnis für die Kunst haben. So befahl HITLER in den frühen Jahren des Dritten Reiches, daß Veranstaltungen der Partei einen kulturellen Teil haben mußten. In seinen Memoiren schrieb Albert SPEER von der Aufführung von Wagner-Opern während des Parteitag 1933. Die Anwesenheit in der Oper war Pflicht für alle Parteiführer, obwohl viele keine Lust hatten teilzunehmen – SPEER bemerkte, daß viele während der Vorstellung schliefen.

HITLER versuchte, ein allgemeines Interesse an der Kultur zu nähren, und die Unter-Führer sollten dabei eine vorbildliche Rolle spielen. Es ist klar, daß HITLER sein Ziel nicht immer erreichte. So schrieb GOEBBELS am 16. Juni 1938 in sein Tagebuch: „Der Führer bedauert sehr, daß einige unserer Gauleiter so wenig Verständnis für die Kunst haben.“⁴⁰ Aber das ideologische Prinzip des arischen Kulturträgers wurde nie in Frage gestellt.

Kunstsammeln entsprach auch den politischen Grundsätzen des Dritten Reiches. Vor allem ist es ein bemerkenswertes Beispiel für das Führerprinzip. Aufgaben, für die HITLER sich interessierte und die er für wichtig hielt, waren damit auch wichtig für seine Unter-Führer. Sie sahen die Repräsentationsräume des Führers voller Kunstgegenstände und imitierten diesen dekorativen Stil.⁴¹ Bei seinen Bauten und deren inneren Ausstattungen dachte HITLER immer an den Eindruck, den sie machten und machen sollten. Für ihn war es wichtig, dem Zuschauer zu imponieren. Die übergroßen Möbel wie auch die Kunstschatze trugen zu diesem Effekt

bei. Die Unter-Führer verfolgten ein ähnliches Ziel. So beobachtete Albert SPEER: „Heute glaube ich mitunter, daß Hitler die Korruption bewußt duldet oder sogar förderte. Einerseits bündelte sie die Korruptierten an ihn, wie denn jeder Potentat seine Herrschaft durch Güntbeweise zu festigen versucht; andererseits entsprach die Korruption seiner Vorstellung vom Zugriffsrecht der Machtausübenden auf materielle Güter. Autorität, so meinte er, brauche auch das äußere Gepränge, die kleinen Leute ließen sich nur vom Aufwand beeindrucken. Seine Satrapen sollten in Schlössern und Palästen wohnen, sie sollten durchaus großspurig auftreten.“⁴² Die Kunstsammlungen waren also auch Ausdruck der Macht.

Neben der rassistischen und politischen Bedeutung waren die Sammlungen im ideologischen Sinne auch für die nationale Darstellung relevant. Die NS-Eliten glaubten, für Deutschland zu sammeln. Ein Ziel war, die vorrangige kulturelle Stellung der deutschen Nation zu beweisen.

HITLER erstrebte die Schaffung des größten Museums der Welt als ein Symbol für Deutschlands kulturelle und militärische Macht. Dieses Projekt war vergleichbar mit der geplanten Kongreßhalle in Berlin und der riesigen Spannbrücke in Hamburg.⁴³ Aber die Gründung einer weltweit höchstkarätigen Kunstsammlung hing sehr an militärischen Erfolgen. Damit das Großdeutsche Reich Kunstwerke erwerben konnte, mußten andere Länder solche mehr oder weniger freiwillig übergeben. Die Kunstsammlungen dienten als ein Symbol der kulturellen Hegemonie. Das leitende Motiv der NS-Führer war dabei, daß die Deutschen alle Kunstgegenstände, die in der Geschichte des Landes geschaffen worden waren, zurückerhalten sollten. In den dreißiger Jahren plante die NS-Regierung eine Reihe sehr strenger Maßnahmen, um die Ausfuhr von Kunstwerken zu

verhindern, keiner der Entwürfe aber wurde Gesetz.⁴⁴ 1940 initiierte GOEBBELS ein Projekt, alle Kunstwerke deutschen Ursprungs aus dem Ausland zurückzuholen. Die sogenannte „Rückführung von Kulturgütern aus Feindstaaten“ wurde von HITLER für Kunstwerke, die nach dem Jahr 1400 ins Ausland exportiert worden waren, gebilligt. GOEBBELS gab daraufhin den leitenden Kunstfachleuten den Auftrag, Verzeichnisse über sämtliche exportierte Werke „deutschen Ursprungs“ aufzustellen (Chef des Projektes war der Generaldirektor der staatlichen Museen von Berlin, Otto KÜMMEL).⁴⁵

Ein Ergebnis dieses kulturellen Nationalismus war der Versuch, eine neue Bewertung der Kunst der Vergangenheit zu veranlassen. HITLER und seine Anhänger wollten, daß die deutsche Kunst verherrlicht würde. Die Deutschen und die Völker im Ausland sollten überzeugt werden, daß die deutsche Kunstschöpfung die Spitzenleistung in der Geschichte der Menschheit darstelle. Ihr Projekt war nicht einfach nur Propaganda, sondern verkörperte eine ganze Weltanschauung, ein Geschichtsbild; und sie versuchten, verschiedene Berufe, wie im Kunsthandel und der Museumsverwaltung, dementsprechend zu formen. Einige neuere wissenschaftliche Werke bieten Theorien und Methoden an, solches Verhalten zu verstehen. Kulturhistoriker wie Lynn HUNT sprechen von „rituals and other forms of symbolic action (...) (which) express a central communal meaning“, und Michael GEYER und Konrad JARAUSCH haben versucht zu beschreiben „symbolic enactments of the past in order to shape an inchoate, and even incomprehensive, contemporary reality“.⁴⁶ So behauptete HITLER, um ein Beispiel zu nennen, daß SPITZWEG, MAKART und GRÜTZNER die Nachfolger von TIZIAN, VERMEER und REMBRANDT seien. Deshalb wurde befohlen, im Führermuseum die Aus-

³⁸ Siehe J. Tabor, Die Gaben der Ostmark. In: H. Seiger u. a. (Hg.), Im Reich der Kunst: die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. Wien 1990, S. 293-294; Aktennotiz an A. Rosenberg von R. Scholz. In: BAK, NS8/243, Bl. 96-97, 16. 11. 1942.

³⁹ Zu Rainer siehe E. Hanisch, Nationalsozialistische Herrschaft in der Provinz: Salzburg im Dritten Reich. Salzburg 1983, S. 141; G. Kerschbaumer/K. Müller, Begnadet für das Schöne. Wien 1992, S. 186-187; G. Kerschbaumer, Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg. Salzburg, S. 225-228.

⁴⁰ J. Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Bd. III, S. 457.

⁴¹ Vgl. J. Thies, Hitler - Architekt der Weltherrschaft. In: B. Ogan/W. Weiß (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus. Nürnberg 1992, S. 190.

⁴² A. Speer, Spandauer Tagebücher. Frankfurt a. M. 1975, S. 171.

⁴³ Siehe J. Thies, Hitler's European Building Programme. In: Journal of Contemporary History 13 (1978), S. 423-431; R. Stone, The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology. Berkeley/Los Angeles 1974.

⁴⁴ BAK, R2/12947.

⁴⁵ BAK, R55/1476 und R55/1200, 1201 und 1203.

⁴⁶ L. Hunt, The New Cultural History. Berkeley/Los Angeles 1989, S. 13-14; M. Geyer/K. Jarausch, The Future of the German Past: Transatlantic Reflections for the 1990's. In: Journal of Central European History 22, Nr. 3/4 (1989), S. 243.

Jonathan Potrepoulos, Für Denhalten und Erhalten, der Kunst aus Lippe der Nazis

⁴⁷ Siehe H. Picker (Hg.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, 1941-1942*. Stuttgart 1976, S. 220-222, 244; J. Tabor, ... und sie folgten ihm. Österreichische Künstler und Architekten nach dem „Anschluß“ 1938. Eine Reportage. In: S. Ganglmair (Hg.), *Wien 1938*, Ausstellungskat. Wien 1988, S. 403.

⁴⁸ Siehe Picker (zit. Anm. 47), S. 245-246.

⁴⁹ Zit. in W. Maser, *Hitler's Letters and Notes*. New York 1951, S. 205.

⁵⁰ C. Zentner/F. Bedürftig, *Das Große Lexikon des Dritten Reiches*. München 1985, S. 304.

⁵¹ Siehe K. Hüser, *Wewelsburg, 1933 bis 1945: Kult- und Terrorstätte der SS. Eine Dokumentation*. Paderborn 1982; P. Padfield, *Himmler: Reichsführer-SS*. New York 1991, S. 248.

⁵² J. Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Bd. IV, S. 688.

⁵³ R. Smelser, *Robert Ley: Hitler's Labor Front Leader*. Oxford/New York 1988, S. 114-115; J. v. Lang, *Der Sekretär: Der Mann, der Hitler beherrschte*. Stuttgart 1977, S. 286.

⁵⁴ Diese Darstellung ist häufig in der frühen Literatur zu finden. Siehe z. B.: M. Lerner, *The Nazi Party: A Social Profile of Members and Leaders, 1919-1945*. Cambridge 1983, S. 174. W. Schwarzwaller, *Der Stellvertreter des Führers: Rudolf Heß*. Wien/München 1974, S. 32. W. Schwarzwaller, *Hitlers Geld: Bilanz einer persönlichen Bereicherung*. Rastatt 1986, S. 13-32. A. Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*. New York 1981.

stellungsräume gemäß dieser Vorstellung anzuordnen. Man würde also nicht die Leistung der Franzosen im 19. Jahrhundert sehen.⁴⁷ Dieses Museum war ein Beispiel der kulturellen Ideologie der Nazis, aber nicht das einzige. Auch der Kunstmarkt spiegelte dieses von der Regierung vertretene Kunstverständnis wider, und so stieg während des Dritten Reiches der Preis der Bilder von deutschen Meistern stark an.

Neben den ideologischen Faktoren darf man aber auch die für das Kunstsammeln wichtigen Motive der Gier und der Selbsterhöhung nicht vergessen. HITLER dachte sich sein Führermuseum auch als Ehrenmal. In den Tischgesprächen erwähnte er, daß er vielleicht sein Grab in der Nähe haben werde.⁴⁸ Der Zusammenhang zwischen seiner Kunstsammlung und dem Gedenken an ihn in zukünftigen Generationen wird hier sehr deutlich. Kurz vor seinem Tod im April 1945 ließ er in seinem Testament festhalten, daß er für das deutsche Volk Kunst gesammelt habe und für diese Leistung in Erinnerung bleiben wolle.⁴⁹ Hermann GÖRING plante auch, Karinhall in ein Museum umzuwandeln und dem Publikum zu öffnen, und zwar anlässlich seines 65. Geburtstages, also 1957. Er verband die Wohnung so sehr mit seiner Persönlichkeit, daß er sie durch Pioniere der Wehrmacht vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen im April 1945 sprengen ließ.⁵⁰ Auch HIMMLER versuchte, sich ein Ehrenmal zu schaffen: die Wewelsburg in Paderborn, in der er viele Kunstwerke gesammelt hatte und die er seinen persönlichen Vorstellungen entsprechend dekorierte. Hauptthema der Einrichtung der Burg war die Herstellung der Verbindung der gegenwärtigen SS-Leiter mit den Helden der deutschen Vergangenheit: HIMMLER selbst identifizierte sich mit Heinrich dem Löwen.⁵¹ GOEBBELS beaufsichtigte den Umbau des Propagandaministeriums nach 1933. Dieses

Repräsentationsgebäude war ein kleines Museum. Am 13. Juni 1941 schrieb GOEBBELS: „Meine Bilderschätze geprüft. Wir haben nun schon einen wunderbaren Schatz gesammelt. Allmählich wird das Ministerium eine große Kunstsammlung. So muß es auch sein, zumal hier auch die Kunst verwaltet wird.“⁵² Man findet Ähnliches bei vielen anderen Führern: Ob man von Leyhof im Rheinland oder einem Schloß in Mecklenburg wie Martin BORMANN träumte, immer gab es den ihnen gemeinsamen Wunsch, daß ihr Vermächtnis mit kulturellen Aufgaben verbunden werde.⁵³ Eine zweite Form dieser Selbsterhöhung ist ihre Wahrnehmung der sozialen Struktur im Dritten Reich. Die NS-Führer waren Parvenüs, und sie glaubten, daß die Kunstgegenstände ihnen Anständigkeit und Edelmut verleihen würden. Man muß bemerken, daß die Hauptführer selten aus wirklich einfachen Familien stammten.⁵⁴ Sie wuchsen nicht – wie manchmal dargestellt wird – ohne Kultur oder Erziehung auf. Michael KATER hat in überzeugender Weise gezeigt, daß die meisten von ihnen aus dem Mittelstand kamen.⁵⁵ Viele waren privilegiert wie GÖRING, der die exklusive Lichterfeld-Akademie besucht hatte, oder wie Rudolf HESS, der aus einer „wohlhabenden großbürgerlichen angesehenen Familie“ in Alexandria (Ägypten) stammte.⁵⁶ Auch HITLER, der selbst schon den Mythos einer Kindheit in Armut verbreitete, hatte in Wirklichkeit doch relativ bequeme materielle Umstände genossen. Sein Vater war Zollbeamter, und die Familie war nie ohne Geld.⁵⁷ Die zukünftigen NS-Eliten wuchsen mit einem Respekt vor der traditionellen Kultur auf. Sie kannten diese europäische Kultur, die Arno MAYER in seinem Buch „The Persistence of the Old Regime“ beschrieben hat.⁵⁸ Sie kamen normalerweise nicht aus den Großstädten und hatten im allgemeinen sehr wenig Interesse an moderner Kunst. Sie schätzten die traditionelle Kultur, wie klassi-

sche Musik, Oper, historisierende Architektur usw. Angesichts dieses Hintergrundes hatten sie eine bestimmte Achtung für diese sogenannte Hochkultur. Sie glaubten auch, daß die Produkte dieser Kultur ihnen einen Elitestatus geben würden. Anfangs hatten sie noch versucht, sich in die alte Aristokratie zu integrieren, später hielten sie dann deren völlige Ersetzung an der Spitze der Gesellschaft für möglich. Um diese Ziele zu erreichen, benutzten sie auch den Erwerb von Kunstwerken, für das spätere Vorhaben den Erwerb gerade aus adligem Besitz. 1942 erwarb HITLER etwa von einem Hohenzollern-Prinzen ein Gemälde von WATTEAU, „Der Tanz“ (Schätzpreis 900.000 Reichsmark), im Tausch gegen ein Waldstück in Preußen.⁵⁹ Es war höchst symbolisch, daß ein Mitglied der ehemaligen kaiserlichen Familie zu HITLER ging, um Land zu erwerben. HITLER und seine Agenten kauften auch Kunstgegenstände von vielen anderen Aristokraten, unter anderem von Georg Prinz von Sachsen, Freiherr von FRANKENSTEIN, Herzog von OLDENBURG und Prinz SCHAUMBURG-LIPPE.⁶⁰

Ein zweiter Mechanismus in diesem Vorhaben der Nazi-Elite war die bewußte Verwendung von Adligen zum Erwerb von Kunst. So spielte Prinz Philipp von Hessen eine Hauptrolle im Sonderauftrag Linz. Da er mit der Tochter von König Viktor Emanuel von Italien verheiratet war, hatte er enge Beziehungen zu vielen führenden Familien in Italien.⁶¹ Unter den Kunstwerken, die Prinz Philipp für HITLER vermittelte, war das Gemälde „Leda mit dem Schwan“ von Leonardo DA VINCI (gekauft von der Contessa SPIRIDON). Auch andere NS-Führer hatten Aristokraten in ihrem Gefolge: Im Einsatzstab von Alfred ROSENBERG in Frankreich war mit Eberhard Freiherr von KÜNSBERG einer der größten Kunsträuber des Krieges; RIBBENTROP hatte Kurt Freiherr von BEHR zum gleichen

Zweck in seinem Stab. Die NS-Führer wollten ganz bewußt die Aristokraten durch Beteiligung an diesen kriminellen Tätigkeiten erniedrigen. Das Resultat ihrer Absichten wurde dann nach dem 20. Juli 1944 ganz deutlich. Die berühmten Reden von Robert LEY und anderen („blaues Blut wird durch



Leonardo da Vinci, Leda mit dem Schwan

die Straßen fließen“) und die Verhaftung vieler Aristokraten stellten die Endphase dieses Programms dar. Der dritte Grund schließlich in der Hierarchie der Erklärung, warum die NS-Eliten Kunst sammelten, ist im wesentlichen anthropologischer Natur. Die Führer benutzten Kunst-

⁵⁹ Faison (zit. Anm. 7), S. 8.

⁶⁰ S. L. Faison, Supplement of January 15, 1946 to the Consolidated Interrogated Report No. 4 (OSS Report), Attachment 76: "Partial List of Purchases for Linz Made in Germany".

⁶¹ Siehe den Zeugenbericht von Philipp Prinz von Hessen im Institut für Zeitgeschichte München, Nr. ZS 918.