

Bloße Entkontextualisierungstendenz oder strategisches Framing?

Patrick Neuhaus
Die Arno Breker-Ausstellung in der Orangerie Paris 1942. Auswärtige Kulturpolitik, Kunst und Kollaboration im besetzten Frankreich. Berlin, Neuhaus Verlag 2018. ISBN 978-3-937294-08-7. 160 S., 49 s/w Abb. € 28,00

In dem schmalen Band werden „Idee und Umsetzung, Inszenierung und mediale Wirkung“ der Pariser Arno Breker-Ausstellung 1942, so der Klappentext, geschildert und „in den kulturpolitischen Kontext deutscher Frankreichpolitik“ eingeordnet. Die Studie beruhe „in Teilen“ (7) auf der geschichtswissenschaftlichen Magisterarbeit des Verfassers, der einen eigenen kleinen Verlag in Berlin führt (<https://neuhausverlag.com/ueber-den-verlag/>). Was charakterisiert die Untersuchung?

KLEINTEILIGE REKONSTRUKTION

Auf der Basis von Quellen insbesondere aus dem Bundesarchiv, dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes und den Archives Nationales in Paris wollte Neuhaus eine „systematisch erarbeitete und wissenschaftliche Monographie“ (10) vorlegen, da zahlreiche Aspekte „bisher nicht“ oder „bisher kaum“ (so sechs Mal allein auf S. 11) behandelt worden seien. Im Gegensatz sowohl zur materialreichen Breker-Studie von Jürgen Trimborn (*Arno Breker. Der Künstler und die Macht. Die Biographie*, Berlin 2011) wie auch zur konzisen Behandlung der Ausstellung durch Martin Schieder (in: Friederike Kitschen/Julia Drost [Hg.], *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870–1945*, Berlin 2007, 290–295) strebt Neuhaus eine detail-

lierte Rekonstruktion der Ausstellung an, die er vor allem im kulturpolitischen Kontext der Kollaboration und im Rahmen der deutschen auswärtigen Kulturpolitik im besetzten Frankreich verorten wollte.

Der Autor geht diese Aufgaben mit einem gewissen antiquarischen Furor an – kein Detail ist zu unwichtig, jeder Zwischenstand in der Vorbereitung der Veranstaltung wird referiert, jede Veränderung der Namenslisten der verschiedenen sorgfältig orchestrierten Empfänge und Vernissagen im Umfeld der Ausstellungseröffnung wird kommentiert, zahllose Einzelheiten im Abstimmungsprozess der auch hier polykratischen und damit kompetitiven deutschen Instanzen – wie u. a. dem Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung, der Militärverwaltung, dem Auswärtigen Amt, der Deutschen Botschaft in Paris – mit der kollaborierenden französischen Regierung werden *in extenso* dokumentiert. Sein Vorgehen ist nützlich für den, der sich an einem Fallbeispiel die Dialektik von Kunst und Macht vor Augen führen möchte: Was leistet offenkundig (nur) die Kunst für Politik und Propaganda, und wie vielfältig und auch heterogen sind politische Steuerungsimpulse selbst in Diktaturen? Diese Fragen wirft der Autor indes nicht auf.

Die Studie widmet Breker einleitend ein Kurzporträt als „Autorität im besetzten Paris“ und erläutert zweitens den „kulturpolitischen Kontext der Orangerie-Ausstellung“. Das dritte und mit Abstand längste Kapitel liefert eine „Rekonstruktion der Ausstellung“ (43–120). Ergänzt wird das Buch durch fünf französische Dokumente im Anhang: Die Manuskripte der Ansprachen von Abel Bonnard, Jacques Benoist-Méchin, Alphonse de Châteaubriant, Georges Grappe und Pierre Laval (129–139). Das Erkenntnisinteresse richtet sich somit sichtlich auf das gesamte Gefüge, auf das Spannungsfeld der Instanzen und die mehrschichtigen Aushandlungsprozesse im Betriebssystem

einer Besatzungsmacht, die ungeachtet ihrer militärisch-ökonomischen Durchsetzungskraft auf der Anerkennung ihrer kulturellen Produktion – in Gestalt des zum Staatsbildhauer ernannten Arno Breker – beharrte. Eher *en passant* gelingt es Neuhaus hier, unser Bild der Nutzung von Kunst als Projektionsfläche zu nuancieren; Dreh- und Angelpunkt ist dabei seine Aufdeckung des Umstands, dass die Reise hochrangiger NS-Funktionäre wie Gauleiter Fritz Sauckel, seit März 1942 Generalbevollmächtigter für den Arbeitseinsatz, und Albert Speer, Reichsminister für Bewaffnung und Munition (später Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion), Mitte Mai 1942 nach Paris nicht dem Besuch der Ausstellung in der Orangerie galt, sondern vielmehr aufgrund von Gesprächen mit den Spitzen der französischen Regierung über „den Einsatz von französischen Arbeitskräften im Reich“ (67) stattfand. An anderer Stelle bezeichnet Neuhaus die Ausstellung sogar als „protokollarisches und propagandistisches Mittel, um die anstehenden Verhandlungen [...] diplomatisch zu begleiten.“ (45)

WO BLEIBT DIE ANALYSE?

Das Problem des Bandes ist erstens, dass diese begrüßenswerte perspektivische Öffnung auf Fragen nach Rüstungspolitik und Zwangsarbeit – und damit *strictu sensu* nach dem Verhältnis von Macht und Kunst – gewissermaßen folgenlos bleibt. Eine Einbettung der Ausstellung in die totalitären Ambitionen einer unter deutscher Führung geeinten *Europe Nouvelle*, wie Bernard Bruneteau es mehrfach problematisiert hat, unterbleibt; Neuhaus kann seine Entdeckung nicht analytisch fruchtbar machen. Das zweite Manko ist die merkwürdige Melange von Nonchalance, Faszination und faktischer Evidenz, getragen von untergründiger Affirmation in der Darstellung. Diese spezifische Mischung ist, soweit ich sehe, ein Novum in der Geschichte der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst und Architektur im Nationalsozialismus.

So verstört schon die Bildunterschrift der aus dem „Archiv des Verfassers“ stammenden Abb. 1: „Das in der Mitte des 18. Jahrhunderts erbaute

Schloß Jäckelsbruch bei Wriezen in der Mark Brandenburg, welches Arno Breker zu seinem 40. Geburtstag im Jahre 1940 von Hitler als Dotation erhalten hatte, und das sich in Kriegszeiten auch zu einem herausgehobenen Ort deutsch-französischer Begegnungen von Kunst und Politik entwickelte“ (16). Denn unversehens wird aus der Deskription ein Narrativ geformt, demzufolge Brekers Wohnsitz eine Art intellektueller Treffpunkt oder zumindest Plattform für Debatten und Diskurse gewesen sei. Dieses Strukturprinzip der Entkontextualisierung – und damit Neudeutung oder auch des strategischen *Framings* – prägt Neuhaus' Publikation in starkem Maße: Als sei das vom nationalsozialistischen Reich besetzte und unterworfenen Europa nicht zutiefst durch erzwungene Subordination und asymmetrische Konstellationen und Machtverhältnisse gekennzeichnet, und zwar auch und gerade im Bereich von Kunst und Kultur (vgl. zu den Auswirkungen exemplarisch Limore Yagil, *Au nom de l'art 1933–1945. Exils, solidarités et engagements*, Paris 2015). Beispielsweise ist immer wieder von „Wünschen“, „Bitten“ und „Einladungen“ des Bildhauers (seit 1941 Vizepräsident der Reichskammer der bildenden Künste) die Rede.

Auf der Basis entsprechender Überlieferung der Deutschen Botschaft in Paris formuliert der Autor: „Ebenso wurde auf besonderen Wunsch Brekers, und mit Unterstützung des Gießers Rudier, der Bildhauer Aristide Maillol aus Banyuls-sur-Mer durch Leutnant Heller von der Propagandastaffel am 12. Mai 1942 an seinem Wohnort abgeholt und zur Eröffnung begleitet. Die Einreise in die besetzte Zone war zuvor mit der Vichyregierung abgestimmt worden.“ (53) An anderer Stelle heißt es: „Tatsächlich entsandte Otto Abetz rechtzeitig den der Propagandastaffel Paris angehörenden Leutnant Gerhard Heller nach Banyuls-sur-Mer, den Wohnort Maillols in der unbesetzten Zone Frankreichs, um diesen zur Ausstellungseröffnung nach Paris zu begleiten.“ (99) Die – bereits von Schieder referierten – Fakten stimmen: Der 81jährige Maillol wurde zu einer Reise von knapp 900 Kilometern nach Paris bewegt. Doch der Hautgout einer genuin politischen Inszenierung

wie der vorgeblichen Ehrung des greisen Meisters Maillol durch seinen Schüler Breker bei der Vernissage wird nicht weiter thematisiert, ebensowenig wie etwa die von Banyuls nach Portbou führende Fluchtroute (heute „Chemin Walter Benjamin“). Neuhaus' selektive Darstellung ist zwar präzise, weil aus den Quellen gearbeitet, doch die Vorgänge werden nur nacherzählt, nicht in der erforderlichen Weise in den spezifischen Kontext von Besatzung und Kollaboration gestellt.

MANGELNDE DISTANZ ZUM GEGENSTAND

Es ist bezeichnend für Neuhaus' unzureichende – auch sprachlich eindeutige – Distanzierung von seinem Untersuchungsgegenstand, wenn er zunächst Brekers apogetische Darstellung in dessen Autobiographie *Im Strahlungsfeld* von 1972 zitiert, wonach der Künstler die Presse aufgefordert haben will, „[...] so behandelt zu werden, als sei diese Ausstellung unter völlig normalen, d. h. friedensmäßigen Umständen zustande gekommen“ (55), um dann in der Fußnote auf Zensurbedingungen und Presseanweisungen hinzuweisen, weshalb eine kritische zeitgenössische Berichterstattung „bisher auch nicht belegt“ werden konnte (56, Anm. 111). Die immense Selbsttäuschung des Bildhauers wird so zwar oberflächlich adressiert, aber in ihrer prinzipiellen Dimension verfehlt: Gerade der – wie sonst wohl nur Adolf Ziegler – zutiefst in den NS-Apparat integrierte und entsprechend umfassend privilegierte Künstler imaginiert eine politikfreie Sphäre, in der er unter kompletter Ausblendung der Verhältnisse zu Kritik an seiner Arbeit ausdrücklich aufgefordert haben will?

Neuhaus liefert Daten, referiert Vorgänge und paraphrasiert Akten, aber er zieht kaum weiterführende Schlussfolgerungen und liefert keine hinreichende, gar konsistente Analyse: Am „Frühstück zu Ehren Arno Brekers“ am 1. August 1942 hätten „zahlreiche deutsche und französische Persönlichkeiten“ teilgenommen, von Otto Abetz über Rudolf Schleier bis zu „Frau Epting, die ohne ihren Ehemann, den Leiter des Deutschen Institutes, erschien“ (88 – zu Epting jetzt Joo Peter, Dr. Karl Epting: Raubkunst und Rassenwahn, in: Wolfgang Proske [Hg.], *Täter Helfer Trittbrettfahrer*, Bd. 10:

NS-Belastete aus der Region Stuttgart, Gerstetten 2019, 113–124). „Auch war, wie oft bei Empfängen und Essen, Legationsrat Zeitschel anwesend.“ (89) Der Autor erläutert, dass Schleier 1944 „die Leitung der Informationsstelle XIV/Antijüdische Auslandsaktion übernahm“ (32, Anm. 48) und dass Zeitschel als „Judenreferent“ und SD-Führer „eine der treibenden Kräfte für die Judenverfolgung in Frankreich“ gewesen sei (89, Anm. 162). Auf diese Aufzählung folgt wenig später Neuhaus' schlichtweg erratische Bemerkung, dass Speer, der Pianist Wilhelm Kempff und Breker nach dem Krieg in „freundschaftlicher Verbindung“ geblieben seien, „wenn auch zwischen 1946 und 1966 durch die Haft des ehemaligen Generalbauinspektors und Rüstungsministers erschwert“ (91).

Als „großer Erfolg“, so Neuhaus weiter, müsse „besonders aus Sicht Arno Brekers und Albert Speers [...] das überraschend große und positive Echo [...] gewertet werden“, welches die Ausstellung „erzeugt hatte“ (93). Als ob er zustimme, reproduziert Autor-Verleger Neuhaus in Abb. 45 den „Un succès“ betitelten Aufsatz in der deutschen Propaganda-Zeitschrift *Signal* vom 1. August 1942 und erläutert dazu: „Der große Bericht über den Erfolg der Arno Breker-Ausstellung in Paris in der französischsprachigen Ausgabe der deutschen Propaganda-Illustrierten ‚Signal‘“ (122). Es ist dieser zirkulär-affirmativen Binnensicht des Autors geschuldet, wenn er tatsächlich die Wahl der Orangerie „im Jahr 1942 sowohl aus der Perspektive Brekers und der Besatzungsmacht, als auch aus der Sicht der französischen Regierung und der Kollaboration, als ideal“ klassifiziert (102) und in seiner Schlussbetrachtung als Ergebnis der Untersuchung festhält (127f.): „Insgesamt können die Orangerie-Ausstellung und die Wirkung der Anwesenheit Brekers in Paris als Erfolg der deutschen Seite eingeordnet werden, wenn diese auch nicht alle Erwartungen der verantwortlichen Stellen erfüllen konnte.“

Der Bericht über die Ausstellungseröffnung im *Völkischen Beobachter* vom 16. Mai 1942 (Nr. 136, S. 3; nicht von Neuhaus berücksichtigt) kam bereits in ähnlicher Weise zum Ergebnis, dass niemand so wie Breker „dazu ausersehen war, die

Plastik des neuen Deutschlands in der französischen Hauptstadt zu repräsentieren, weil in seinen Werken Reichsgedanke, politischer Auftrag und künstlerische Gestaltungskraft zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen sind.“ Es ist exakt diese umfassende zeitgenössische „ideologische Verwertung“ des Bildhauers (so Magdalena Bushart, Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, in: *kritische berichte* 2, 1989, 31–50, hier 42; <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/10225/4076/>), die in der Studie auf kritische Weise ausgespart bleibt.

FÜR EINE KRITISCHE VERGANGENHEITSPOLITIK

Umgekehrt geht Neuhaus' Empathie so weit, dass er Verständnis dafür aufbringt, wenn Speer „ebenso wie Hermann Göring aus Sicherheitsgründen die Teilnahme an der Ausstellungseröffnung am 15. Mai 1942 von Hitler untersagt“ worden sei (102): Hitlers „Sorge um führende Mitarbeiter der Reichsregierung war dabei nicht unbegründet, da sich die Sicherheitslage gerade auch in Paris seit Ende November 1941 sehr verschlechtert hatte. Sowohl Sprengstoffanschläge wie Attentate mit Handfeuerwaffen gegen die deutsche Besatzungsmacht, zumeist durch kommunistische Kleingruppen der Résistance verübt, hatten einander abgewechselt.“ Wer spricht hier? Welche Begriffe, welche semantischen Konstruktionen und Begründungslogiken werden eingesetzt? Die Präsentation der Retrospektive des 42jährigen Breker beschreibt Neuhaus, dem Ausstellungskatalog von 1942 folgend, als „wohldurchdachte Gruppierung“, die es den Arbeiten ermögliche, „zur Entfaltung [zu] kommen“ (109).

Neuhaus führt zwar einleitend auch französische Literatur zum Thema an, so z. B. die zentrale Studie von Laurence Bertrand Dorléac *L'art de la défaite 1940–1944* (13, Anm. 12, aber nicht im Literaturverzeichnis). Er erwähnt in einem Satz den wichtigen Beitrag von Elizabeth Campbell Karlsgodt „Recycling French Heroes“ (in: *French Historical Studies* 29/1, 2006, 143–181; [stract/29/1/143/9523/Recycling-French-Heroes-The-Destruction-of-Bronze\) zum Einschmelzen von Pariser Denkmalplastiken auf Weisung des Regimes von Vichy hin: Die von Breker für die Ausstellung „benötigten 30 Tonnen Bronze“ seien „größtenteils“ aus dieser Transformation gewonnen worden \(108\). Doch weder gelingt Neuhaus eine transnationale Perspektivierung noch werden diese und andere historischen Faktoren und Rahmenbedingungen adäquat reflektiert. Seine beflissen positivistische Quellendokumentation neigt eher zu trivialpsychologischen Schlussfolgerungen: „Offenbar kann das Verhältnis Speers zu Hitler als ein freundschaftliches gelten. Darüber hinaus deutet vieles darauf hin, daß sowohl Breker als auch Speer ein vertrauliches, wenn nicht freundschaftliches Verhältnis zu Goebbels pflegten.“ \(22, Anm. 32\)](https://read.dukeupress.edu/french-historical-studies/article-ab</p>
</div>
<div data-bbox=)

Ralph-Miklas Dobler hatte es 2012 in einer Besprechung von Trimborns Monographie offen gelassen, ob sich die Aufarbeitung des „künstlerischen Œuvres von Arno Breker tatsächlich lohnt“ (*H-Soz-Kult* 10.04.2012, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2012-2-025.pdf>). Diese Frage können wir mit Max Weber leicht bejahen: „Es gibt Wissenschaften, denen ewige Jugendlichkeit beschieden ist. Und das sind alle *historischen* Disziplinen, alle die, denen der ewig fortschreitende Fluss der Kultur stets neue Problemstellungen zuführt.“ (Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19/1, 1904, 22–87, hier 79f.) Denn auch im 21. Jahrhundert wird nicht nur im Bundestag permanent Vergangenheitspolitik betrieben, werden historische Sachverhalte neu evaluiert und Konzeptualisiert. Mit der Gefahr politischer Instrumentalisierung muss sich die Kunstgeschichte umso engagierter auseinandersetzen, wenn es – wie bei Breker – um zentrale Fragen von Kunst und Politik geht.

PD DR. CHRISTIAN FUHRMEISTER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
C.Fuhrmeister@zikg.eu