

Kunst im Nationalsozialismus. Ausgewählte Literatur aus historischer Sicht I

Die Deutungsgeschichte des „Dritten Reichs“ hat in den letzten Jahrzehnten verschiedene durchgreifende Zäsuren erlebt. Nach der Dämonisierung Hitlers und seiner engsten Gefolgschaft in den Nachkriegsjahrzehnten, die den Diktator in entlastender Weise auf Distanz zu den deutschen Volksgenossen gebracht hatte, setzte zuerst die Deutungsfigur des „schwachen“ Diktators (Hans Mommsen) einen Kontrapunkt. Sie ließ nach den politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen fragen, die Hitler und den NS zunächst an die Macht gebracht hatten, die dann aber auch im Herrschaftssystem des NS die Durchsetzungsmacht und persönliche Entscheidungsfähigkeit Hitlers durch die polykratische Machtverteilung in einem illegitimen System begrenzt habe. Inzwischen ist der „schwache Diktator“ Hitler aus dem Forschungsdesign zum „Dritten Reich“ wieder weitgehend verschwunden. Gleichwohl ist auch die langlebige Vorstellung von Hitlers naturgegebenem „Charisma“ durch einflussreiche Studien über die bewusste und zielstrebige agitatorische Arbeit am „Führermythos“ (Ian Kershaw, Ludolf Herbst) teils destruiert, teils modifiziert worden. Stattdessen trat die kulturelle Formung jener Herrschaftstechniken deutlicher hervor, die darauf abzielten, die NS-Herrschaft nicht nur auf Unterdrückung und Gewalt zu stützen, sondern die Zustimmung und Unterwerfungsbereitschaft der Volksgenossen durch Angebote symbolischer Partizipation und damit auch vermeintlich individuelle Aufwertung und Anerkennung zu gewinnen.

Die Fragestellungen zur Kunst und ihren Institutionen im Nationalsozialismus sind – zum Teil in Anlehnung an spezifisch geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse und Methoden – in der kunsthistorischen Forschung in den letzten Jahren sowohl umfassender als auch differenzierter geworden. Wie bei anderen Institutionen und Personenkreisen im „Dritten Reich“ sind die meisten Schutzbehauptungen und vermeintlich objektiven Befunde der Nachkriegsjahrzehnte über erfolgreich gewährte Autonomie der Institutionen und ihres Personals gegenüber den Anmaßungen der NS-Ideologie und ihrer staatlichen Exekutoren in sich zusammengefallen. Stattdessen ist im Spannungsfeld von Selbstbehauptung und politischen Eingriffen ein breites Spektrum von Verhaltensweisen und Strategien sichtbar geworden, das sich nicht weniger widersprüchlich darstellt als bei den Künstlern selbst. Vor allem hat das Handlungsmotiv der „Selbstmobilisierung“, das seit rund 25 Jahren in der Geschichtswissenschaft Wesentliches zum Verständnis der Handlungsmuster gerade bei den „Gebildeten“ – Wissenschaftlern und Wissenschaftsorganisatoren, hohen Beamten, „Experten“ aller Art – beiträgt, auch bei den Kunstverwaltern das Grundmuster der Nachkriegsnarrative, den Rückzug in die vorgebliche eigene Opferrolle, destruiert (zur Selbstmobilisierung vgl. Rüdiger Hachtmann, *Wissenschaftsmanagement im „Dritten Reich“. Geschichte der Generalverwaltung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft*, 2 Bde., Göttingen 2007; Lutz Raphael, *Radikales Ordnungsdenken und die Organisation totalitärer Herrschaft: Weltanschauungseliten und Humanwissenschaftler im NS-Regime*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27, 2001, 5–40). Vermeintlich grundsätzliche Widerstandshandlungen haben sich vielfach als bloße Verteidigung der eigenen Machtstellung und Zuständigkeit im Einzelfall bei gleichzeitiger grundsätzlicher Übereinstimmung mit den Zielen und Methoden des NS-Staates erwiesen. An-

gebliches Verweilen in einer resistenten „Apolitie“, die gern mit Hinweis auf erfolgreiche Wahrung der eigenen Fachkompetenz verbunden war, wurde meist als recht durchsichtige Verschleierung eines kulturkonservativen Weltbilds decodiert, das mühelos von einem aggressiven

Kulturnationalismus integriert oder überlagert werden konnte und keinerlei ernsthaftes Widerstandspotential bereitstellte. Immer deutlicher zeigt sich, dass jede einzelne konservatorische oder museumspolitische Aktion in einem komplexen Kontext von institutionellen Handlungsbedingungen, politischen und wissenschaftlichen Deutungsmustern, politischen und/oder fachlichen Konflikten und von weit gespannenen, aber im Konfliktfall keineswegs immer verlässlichen Netzwerken gesehen werden muss, aus dem eine schützende Selbstausschließung kaum möglich war und auch kaum je gesucht wurde. Im Folgenden sollen aus historischer Sicht ausgewählte Beiträge zur Institution Museum und zu deren Akteuren besprochen werden.

I. Ein 2014 von Luitgard Sofie Löw und Matthias Nuding herausgegebener Tagungsband erschließt wesentliche Aspekte des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus insbesondere aus der Tätigkeit seiner Generaldirektoren 1920 bis 1945 und greift für einzelne Aspekte auch weit ins Kaiserreich zurück. Hans-Ulrich Thamer skizziert einleitend umsichtig und aspektreich ein allgemeines Forschungskonzept für Museumsstudien zum „Dritten Reich“, organisiert um die Gesichtspunkte „Autonomie, Selbstmobilisierung und politische Intervention“. Markus Thome rekonstruiert die epochenspezifische Bedeutung von Mittelaltervorstellungen für die langwierige Bau-

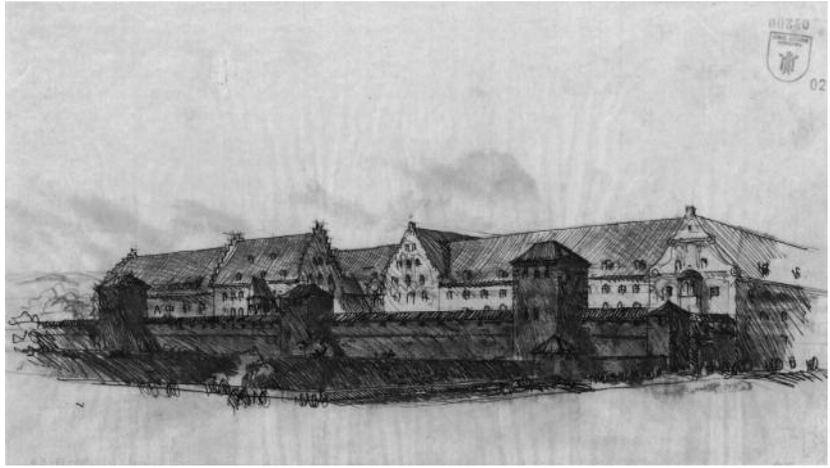


Abb. 1 German Bestelmeyer, Germanisches Nationalmuseum, Entwurf für die Neugestaltung der Fassaden, Gesamtansicht von Südosten, 1941. Architekturmuseum der TU München (Zwischen Kulturgeschichte und Politik, 2014, S. 42, Abb. 13)

geschichte des um ein mittelalterliches Klostergebäude herum schrittweise erweiterten Gebäudeensembles und analysiert dabei besonders die nicht mehr realisierten Erweiterungspläne German Bestelmeyers von 1941, in denen die zahlreichen Bauelemente des Historismus zugunsten eines „entschandelten“ Erscheinungsbilds verschwinden sollten, das dieser sich auf eine angeblich gemeinschaftsstiftende „völkische“ Tradition städtischer Bürgerkultur gestimmt vorstellte (Abb. 1). Jana Stolzenberger zeichnet die hartnäckigen Bemühungen des langjährigen Generaldirektors Gustav von Bezold (1894–1920) nach, die zusammengewürfelten und chaotisch-eng präsentierten Bestände gemäß den Vorstellungen der Museumsreformbewegung um 1900 in eine klare historische und sowohl thematisch wie qualitativ bereinigte Ordnung zu bringen. Seine neuen, „modernen“, d. h. mit Oberlichtbeleuchtung versehenen Räume brachten die Exponate einem erweiterten Publikum nahe – eine Leistung, von der seine Nachfolger unmittelbar profitierten (Abb. 2).

Petra Winter untersucht die Politik des Generaldirektors Ernst Heinrich Zimmermann (1920–1936/40), der – wohl auch mitbedingt durch Erfahrungen mit einem selbstbewusst-demokratischen und die Macht des Generaldirektors deutlich beschneidenden Stadtregiment in der Weimarer Republik – die Machtübernahme Hitlers 1933 enthusiastisch begrüßte und die NS-Museumspolitik für die „Stadt der Reichsparteitage“ bereitwillig unterstützte. Über die Amtsführung seines Nachfol-



Abb. 2 Germanisches Nationalmuseum, Galeriebau, Obergeschoss, Oberlichtsaal mit Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts, Zustand 1921–37. Fotografie um 1930 [Zwischen Kulturgeschichte und Politik, 2014, S. 61, Abb. 11]

gers Heinrich Kohlhausen in Nürnberg (erst 1938–1945) und danach in Coburg (1950–1959) ist bis heute wenig geforscht worden. Ersatzweise untersucht Klara Kaczmarek-Löw jedoch sein Agieren als Direktor der Kunstsammlungen der Stadt Breslau (1933–1936) zwischen Museumsreform und Verteidigung der Museumsautonomie einerseits, wissenschaftlich und politisch korumpierenden Machtambitionen auf eine Art Oberleitung über sämtliche schlesischen Sammlungen andererseits. Timo Saalman fasst Grundzüge der Geschichte der Staatlichen Museen Berlin im „Dritten Reich“ übersichtlich zusammen, so dass der Leser dieses Bandes mit Nürnberg, Berlin und Breslau über ausgewählte *hotspots* von Museumspolitik im Zeichen der NS-Herrschaft quer durch das Reich mit unterschiedlichen Museumsträgern präsentiert bekommt. Studien zu den NS-Sonderausstellungen im GNM, zu Fällen von Kunstraub und Kunstfälschung, zur Hetze des *Stürmer* gegen den republikanisch gesinnten Kurator Fritz Traugott Schulz und zum Verhältnis von Stadt- und Museumspolitik komplettieren das informative Tableau dieses Bandes.

II. Systematisch erschlossen wird neuerdings der Museumsstandort Dresden mit seinen Staatlichen Sammlungen. Breit angelegt ist die Arbeit von Karin Müller-Kelwing schon deshalb, weil in den Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden nicht nur die Museen für Kunstobjekte sowie das Historische Museum und die Sächsische Landesbibliothek zusammengefasst

waren, sondern auch die naturkundlichen Sammlungen – insgesamt 13 bzw. 14 Museen. Im Mittelpunkt der Studie steht die Prosopographie der Mitarbeiter bis hinunter zur Ebene des technischen Personals. Der Band gliedert sich in einen ausführlichen einleitenden Überblicksessay über die Struktur der Sammlungen 1933–1945 und das politische Klima in ihnen und 237 Seiten sorgfältig recherchierte Lebensläufe mit zugehörigem Quellen- und Literaturverzeichnis. Das Programm des Projekts, das „Ineinandergreifen von Wissenschaft, Museumsarbeit und Politik“ (12) zu untersuchen, ließ sich vor allem in Gestalt von meist zweiseitigen Kurzbiographien durchführen, in denen die jeweils individuelle Konfiguration dieser Faktoren beschrieben wird. Flankierend zu Müller-Kelwings Publikation haben die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden eine Online-Recherche-Möglichkeit auf ihrer Website eingerichtet (www.skd.museum/projekt-museen-im-nationalsozialismus), die die Suche nach einzelnen Personen ermöglicht und Auskunft gibt über deren Funktionen während der NS-Zeit.

Der erste Teil bietet eine Beschreibung des Personalumbaus und der systematischen Durchdringung des Arbeitsalltags mit Propaganda und dem NS-Feierwesen (Abb. 3). Im „kollegialen“ Umgang mehrten sich jetzt die Denunziationen. Im biographischen Teil kann man dann die ganze Spannweite der Verhaltensweisen in der Diktatur von NS-Gläubigkeit über unterschiedliche Anpassungsakte bis zu vereinzelt Resistenzen ausmessen. Besondere Aufmerksamkeit verdient der um-

triebige Kunsthistoriker Fritz Fichtner. Eigentlich Real- und Gymnasiallehrer, studierte er nach seiner Kriegsteilnahme 1914–1918 u. a. Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie, promovierte 1921 bei Wilhelm Pinder und habilitierte sich 1923 mit einer Arbeit über *Die Wohlgemuth-Schule und früheste Arbeiten des jungen Albrecht Dürer*. In den 20er Jahren unternahm er Studienreisen nach Italien, Frankreich, England, Griechenland, Ägypten und in die Türkei. 1929 begann er – 39-jährig – seine Museumslaufbahn als Hilfsarbeiter in der Porzellansammlung. Seit 1933 Mitglied der SA und der NSDAP, trat er weiteren NS-Organisationen bei, führte Parteischulungen durch, avancierte 1937 zum Direktor der Porzellansammlung und zwei Monate später zum Referenten für die Staatlichen Sammlungen im Sächsischen Ministerium für Volksbildung. Neben diesen Ämtern übernahm er bei Personalengpässen auch die kommissarische Leitung weiterer Sammlungen. Im Mai 1945 nach Bayern umgezogen, kam er ungeachtet seiner Rolle im NS-Verwaltungssystem mit dem Spruchkammerurteil „Mitläufer“ davon, stilisierte sich als „ostzonaler Flüchtling“, fasste als „Heimatvertriebener“ und „amtsverdrängter Hochschullehrer“ in der katholischen Kirche und an der Universität Erlangen Fuß, beendete seine Berufslaufbahn 1961 als Inhaber des dortigen Lehrstuhls für „Christliche Archäologie und Christliche Kunst“ und starb 1969, von der Presse hochgehört als

„weitschauender Retter [...] unersetzlicher Kunstschätze“.

III. Ein besonders markanter, aufschlussreicher und am Ende (scheinbar) rätselhafter Exponent aus der Riege „regierender“ Museumsdirektoren – denn so verstanden sie sich – im politischen Systemwandel vom Kaiserreich zur Republik und zum „Dritten Reich“ war der von 1910 bis 1942 amtierende Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, Hans Posse (Abb. 4). Von 1939 bis 1942 diente er, von Hitler persönlich berufen, dem NS-System zudem als Leiter des sogenannten „Sonderauftrags Linz“. Er hatte das Handwerk des Museumsmannes bei dem von kritischen Zeitgenossen als „Kunstdiktator“ bespöttelten Generaldirektor der Staatlichen Preußischen Sammlungen Berlin, Wilhelm (von) Bode gelernt und blieb seinem „Meister“ als der prominenteste der sogenannten „Bodeschüler“ in treuer Gefolgschaft verbunden. Nirgends treten die Kontinuitäten von professioneller kunsthistorischer Kennerschaft, institutionell geprägter Mentalität und politisch-kulturellem Weltbild zwischen Monarchie und Diktatur personell so fassbar hervor wie in der generationellen Abfolge und im persönlichen Verhältnis dieser beiden Männer. Zu ihrer Geschichte



Abb. 3 „Maifeier des deutschen Sozialismus“ am 1.5.1934 am Elbufer in Dresden mit mehreren Mitarbeitern der Staatlichen Sammlungen (Müller-Kelwing, 2020, S. 115, Abb. 21)



Abb. 4 Hans Posse, 1909. Fotografie. Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv (Kunst-, Welt- und Werkgeschichten, 2012, S. 31, Abb. 3)

liegen jetzt zwei ergiebige Publikationen vor: eine Quellenedition der Korrespondenz und ein von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit herausgegebener Sammelband, der das Leben und Wirken Posses in den wesentlichen Aspekten erschließt.

Zeitspezifisch ungemein aufschlussreich sind an dem Briefwechsel sowohl der herrscherlich-joviale Ton, den der Meister und Großaquasitor in Berlin anschlug, als auch die Gefolgschaftstreue, die der mit „ergebenst“ zeichnende strebsame Adept erkennen ließ. Diese unerschütterliche Anhängerschaft bewährte sich in dem für Bode desaströsen sogenannten „Florastreit“, in dem er sich mit der Anschaffung einer Wachsbüste der Flora, die er für ein eigenhändiges Werk Leonardos hielt, für die gewaltige Summe von 185.000 Goldmark einen geradezu historischen Fehlkauf geleistet hatte und von seiner Zuschreibung trotz alsbald

vorgetragener kritischer Argumente nicht mehr abwich. Heute wird die Büste als Werk des englischen Bildhauers Richard Cockle Lucas (1846) angesehen. In diesem Glaubenskampf forderte der Berliner Kenner und Zuschreiber selbstverständlich die Loyalität des „Schülers“ ein, nachdem er dem ehrgeizigen Posse schon in sehr jungen Jahren den reputablen Dresdner Posten zugeschanzt hatte. Der persönlichen Diktion der sorgfältig edierten Briefe verdankt man zudem erhellende Einblicke in den Museumsalltag von Personal-, Ankaufs- und Zuschreibungsfragen, aber auch in den ungenierten Antisemitismus, die rückhaltlose Ablehnung alles Republikanisch-„Linken“ und die Bedenkenlosigkeit, mit der Bode gegen ganz unterschiedliche Kontrahenten wie Gustav Pauli oder Julius Meier-Graefe vom Leder zog.

Inspiziert von Ideen der Museumsreformbewegung frische Posse mit Neubauten und Neuhängungen das Erscheinungsbild der Galerie auf (Abb. 5) und versuchte, allerdings mit wenig Erfolg, nach dem Umsturz von 1918, den vielfach sachfremden Eingriffen des neuen Staates in die Autonomie des Museums entgegenzutreten. Trotz erheblicher Vorbehalte gegen die Gegenwartskunst baute er eine – wenig repräsentative – kleine Sammlung zeitgenössischer Künstler auf (vorzugsweise Gemälde von Max Liebermann, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Emil Nolde und Max Beckmann, daneben aber auch anerkannte Werke u. a. von Edvard Munch, Paul Gauguin, Edgar Degas, Claude Monet, James Ensor). Diese Erwerbungen ermöglichte ein von den neuen Herren in Dresden bewilligter, durchaus beachtlicher Ankaufsetat. Bei der Finanzierung der Zugänge agierte Posse außerdem gekonnt in den unübersichtlichen Strukturen von staatlichen, städtischen und privaten Finanztöpfen und verschleierte dabei geschickt jede persönliche Verantwortlichkeit bei der Beschaffung potentiell kritischer Werke (Thomas Rudert). In dem komplexen Spannungsfeld von sozialdemokratischer staatlicher und städtischer Kulturpolitik, Loyalität zu der von ihm weiterhin verehrten und kunstpolitisch nach Möglichkeit geschützten Königsfamilie, (wenigen) privaten Förderern, einer zeitweise feindli-

chen Presse von Links- wie Rechtsaußen und musealen Traditionen und Interessen bewährte Posse sich als vorsichtig taktierender Diplomat, der sein Haus im Großen und Ganzen erfolgreich durch die politischen und kulturellen Turbulenzen dieser grundstürzenden Jahrzehnte führte.

Ungeachtet seiner monarchischen Gesinnung und seines konservativen Verständnisses von Kultur und Politik repräsentierte Posse auch die Weimarer Republik bereitwillig als Organisator des deutschen Beitrags zu den venezianischen Biennalen von 1922 und 1930 (Abb. 6) und der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 – schon um mit den von ihm noch akzeptierten Werken einer „neuen deutschen Kunst“ des Expressionismus die „nationale Selbstbehauptung“ im Jahrzehnt nach dem verlorenen Weltkrieg zu stützen. Und ungeachtet brieflicher Äußerungen über „blödes Nazigeschrei“ (1931) bemühte er sich im April 1933 – aufgrund des am 19.4.1933 verfügten Aufnahmestops vergeblich – um die NSDAP-Mitgliedschaft. Gerne hätte er also zu den von Spöttern so genannten „März- (bzw.) Aprilgefallenen“ gehört, den eigentlichen Wendehälsen der „nationalen Revolution“. Es passt in das Bild seines zunächst eher zögerlichen Anschlusses an die NS-Bewegung, dass er erst nach der unmissverständlichen Rede Adolf Hitlers am 18. Juli 1937 über „Entartete Kunst“ die Werke von Nolde, Kokoschka, Hofer und Dix, die Bilder von Max Liebermann sogar erst

am 3. August 1937, abhängte und die als unverfänglich geltenden Werke Corinths aus der Schaffensphase vor dessen Schlaganfall überhaupt hängen ließ. Nach einer ausgiebigen Führung des „Führers“ durch die Dresdner Galerie und der von Hitler persönlich betriebenen Berufung zum „Sonderbeauftragten“ für die in Linz zusammenzutragende Sammlung stellte sich Posse dann politisch und moralisch völlig bedenkenlos in den Dienst des größten Kunstraubprojektes der Geschichte (vgl. zum Parallellfall Voss: Kathrin Iselt, „Sonderbeauftragter des Führers“. *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss [1884–1969]*, Köln 2010).

IV. Auf die mittlerweile stark angewachsene Literatur zur Raubkunst ist hier nicht im Einzelnen einzugehen. Aber soweit sich aus ihnen Aufschlüsse über den letzten und weitaus problematischsten Lebensabschnitt Posses ergeben, sollen sie doch erwähnt werden, denn sie zeigen in einer über die individuelle Korruptierbarkeit hinausgehenden Weise, in welchem Maße sich Fachkompetenz, Arbeitsdrang und persönliche Hingabebereitschaft an eine vermeintlich große Aufgabe in den Dienst eines enthemmten Unrechts- und Terror-

Abb. 5 Gemäldegalerie Dresden, Blick in die moderne Abteilung, Osthalle im Galeriegebäude am Zwinger, wohl 1934, im Zentrum Edvard Munchs „Das Leben“ (1910, heute in Oslo, Rathaus) (Kennerschaft zwischen Macht und Moral, 2015, S. 267, Abb. 9)



regimes stellen lassen. Hanns Christian Löhrs Untersuchung *Hitler und der „Sonderauftrag Linz“* und Birgit Schwarz' Monographie *Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub* arbeiten beide die maßgebliche, in mancher Hinsicht sogar treibende Rolle Posses in der Kunstraubpraxis des Regimes und bei Hitlers Projekt einer Museumsgründung in Linz seit dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 heraus.

Hitlers Wahl fiel auf Posse, weil die Verwaltung und Verteilung der beschlagnahmten und enteigneten Kunstwerke einen organisationserfahrenen und durchsetzungsfähigen Kunstfachmann erforderte, der die deutsche und europäische Museumslandschaft überblickte, das Raubgut nach Qualität und aus Hitlers Sicht optimaler neuer Lozierung sortieren und den Diktator bei seinen persönlichen „Ankäufen“ mit sachlicher Autorität beraten konnte. Auf Grund der legalistischen Hemmnisse, der unentwegten Kämpfe um Kompetenzen und Besitzansprüche bei den beteiligten Institutionen und Satrapen (Seyss-Inquart, Göring, Frank, Rosenberg; zu Göring: Andrea Hollmann/Roland März, *Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer. Annexion und Verkauf „Entarteter Kunst“ aus deutschem Museumsbesitz 1938*, Paderborn 2014; zu Rosenberg: Hanns Christian Lühr, *Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“*, Berlin 2018, und die Rez. von Theresa Sepp in: *Kunstchronik* 73/4, 2020, 181ff.), der schrittweisen Ausdehnung des Aktionsfelds durch die Eroberungen sowie Hitlers zunehmende Absorbiertheit durch die Kriegsführung wuchs der Aufgabenbereich immer mehr an. Laut Lühr betrieb Posse die Ausdehnung des „Führervorbehalts“ auf die Kunstwerke in den besetzten Gebieten (37) auch selbst. Und Birgit Schwarz, die von der vorgängigen Arbeit Löhrs seltsamerweise in ihrer Publikation keinerlei Notiz nimmt, weist darauf hin, wie sehr Hitler bei aller Hemmungslosigkeit darauf bedacht war, seine eigene Person von den kriminellen Akten des NS-Kunstraubs abzurücken (266; vgl. auch Birgit Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum „Führermuseum“*, Wien 2004). In dem

Bestreben nach Verschleierung von prekären Verantwortlichkeiten waren sich „Herr und Knecht“ beim Kunstraub durchaus einig.

V. Zu denen, die Posses Bestallung als Bevollmächtigter für den „Sonderauftrag Linz“ unterstützten und dem Kunstraubsystem Hitlers ihre Expertise bereitwillig zur Verfügung stellten, gehörte auch Ernst Buchner, über den jetzt eine sorgfältig aus reichhaltigen, aber verstreuten Quellenbeständen – auch erstmals aus dem Privatarchiv Buchners – gearbeitete Münchner Dissertation von Theresa Sepp vorliegt. Buchner amtierte als Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen in München von 1933 bis 1945 und von 1953 bis 1957, konnte also nach einer kurzen, belastungsbedingten Karenzzeit nach 1945 in das wichtigste staatliche Museumsamt Bayerns zurückkehren. Das sagt einiges über die gekonnte Anpassung an die Nachkriegsverhältnisse und über die Macht des „kommunikativen Beschweigens“ (Hermann Lübke) der jüngsten Vergangenheit in der Kulturszene und -politik. Aus dem Verweisen auf die tatsächlich sehr verdienstlichen – aber auch nicht ungewöhnlichen – Kunstrettungsaktionen im Bombenkrieg und auf nützliche personelle Kontinuitäten beim „Wiederaufbau“ ließ sich viel karriereförderndes Kapital schlagen.

Tatsächlich hatte der Kriegsteilnehmer Buchner schon in der Weimarer Republik im nationalkonservativen Lager gestanden, aus dem sich dann im Mai 1933 leicht in die NSDAP übertreten ließ. Dem zügigen Aufstieg und den Erfolgen im Münchner Amt kamen neben den politischen Auspizien sowohl die Promotion bei Heinrich Wölfflin über Erasmus Grasser, Buchners – publizistisch aber erst sehr spät fruchtbar gemachter – wissenschaftlicher Interessensschwerpunkt bei der altdeutschen Malerei, seine vital-umgängliche bajuwarische Wesensart wie schließlich seine vorzügliche Vernetztheit im Münchner Kunsthandel zugute. Der Ausstattung des Linzer „Führermuseums“ arbeitete er bereitwillig zu. Die kunsträuberische „Heimführung“ des Löwener und des Genter Altars ins Reich befriedigte zweifellos den auch nach 1945 in Buchners Sprache deutlich fassbaren

konservativen Kulturnationalismus, der auch seine Haltung zur „Entarteten-Kunst“-Ausstellung 1937 geprägt hatte. Angesichts der Publikationsflut zum Thema muss der Kunsthandel im weiteren Verlauf dieses Literaturberichts allerdings ausgeklammert bleiben.

VI. Für die Kunstpolitik in den Zentren der großen staatlichen Sammlungen liegen außer für Dresden auch für Berlin inzwischen grundlegende Publikationen vor. So kommt etwa die Erschließung der Staatlichen Museen zu Berlin durch einen soeben erschienenen Sammelband *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus* und die geschichtswissenschaftliche Dissertation von Timo Saalman zu *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959* von

2014 deutlich voran. Die Aufsatzsammlung leidet zwar unter dem bei solchen Publikationen üblichen Nachteil inhaltlicher Zersplitterung, die Studien tragen aber in ihrer Gesamtheit doch dazu bei, dass sich allmählich ein Gesamtbild von den Auswirkungen der staatlichen Politik auf die Kunstinstitutionen, vom Verhalten von Direktoren und Kuratoren zwischen Autonomiestreben und Anpassung und von Erwerbungen und Ausstellungen in dem vielteiligen Sammlungsensemble ergibt. So sind das Ausmaß und die Modalitäten der Vertreibung von jüdischen Kunsthistorikern nun umfassend dokumentiert (Jörn Grabowski). Für die Direktoren zeichnet sich ein aufschlussreiches Muster ab: Mittäterschaft am NS-Unrecht geht einher mit dem gleichzeitigen Versuch, die institutionelle Unabhängigkeit und die intellektuellen



Abb. 6 Hauptsaal im deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig mit Werken von Beckmann, Schlemmer, Albiker, Voll und Marcks, 1930 (Kennerschaft zwischen Macht und Moral, 2015, S. 235, Abb. 9)

Standards möglichst zu wahren. Erhebliche Unterschiede zeigen sich aber im Ausmaß der individuellen Resistenzbereitschaft. Kein Direktor zeigte Hemmungen beim Erwerb preiswerter Objekte aus jüdischen Sammlungen. Und als nach dem Beginn der Eroberungsfeldzüge 1939 Übernahmen von Raubgut aus besetzten Ländern anstanden, setzte nur Paul Ortwin Rave als Leiter der Gemäldegalerie den dubiosen Aktivitäten seines Kurators Niels von Holst deutliche Grenzen (Uwe Hartmann). Keine Einwände erhob er allerdings gegen den eifrigen und sorgfältig durchdachten Vorschlag des Kurators Alfred Hentzen, wie die Namen jüdischer Stifter – so etwa der von James Simon – aus den Galerien getilgt werden könnten (Grabowski).

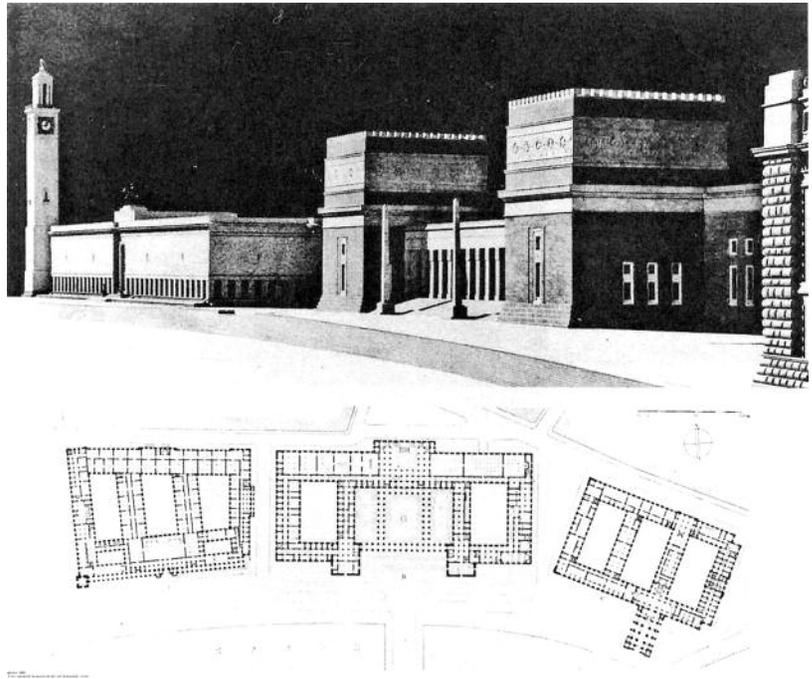
Am konsequentesten widersetzte sich der dann auch bald entlassene Eberhard Hanfstaengl der Ideologisierung des Museums, ungeachtet seines konservativen und für Völkisches durchaus offenen Kunstgeschmacks, den er in seiner Direktion bei den Biennalen von Venedig 1934 und 1936 an den Tag legte. Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht besondere Aufmerksamkeit verdient die Studie über „Walter Hansen als Kunstwächter bei den Staatlichen Museen zu Berlin“ (Hanna Strzoda). Sie zeigt exemplarisch die Aufstiegs- und Wirkungsmöglichkeiten von NS-Eiferern und Querulanten, die sich im NS-Staat nach oben arbeiten und – wie im Fall Hansens – den Kampf gegen die „entartete Kunst“ und die professionellen Standards des etablierten Museumswesens vorantreiben konnten, ehe sie – zumindest im Bereich einer alten Institution, aber auch in der parteiinternen Polykratie – doch noch zu Fall kamen.

VII. Thematisch überschneidet sich Saalmanns Monographie vielfach mit Beiträgen des Sammelbandes, doch schadet dies in den meisten Fällen nicht, vielmehr zeigen sich häufig aufschlussreiche Unterschiede in der Bewertung von Ereignissen und Personen. Saalman kann durch den zeitlichen Zuschnitt seiner Untersuchung auf die Jahre 1919 bis 1959 die Entlastungsstrategien mancher Akteure nach ihrer partiellen Mitarbeit an der NS-Kunstpolitik deutlich herausarbeiten. Besonders

die kritische Interpretation von Raves Publikationen nach 1945, zumal seines Buches *Kunstdiktatur im Dritten Reich* von 1949 und seines Vortrags „Berliner Museen einst und jetzt“ von 1959, lohnt die Lektüre. Rave, seit 1937 kommissarischer, seit 1940 fest etablierter Direktor der Nationalgalerie und der unbestrittene Doyen der Berliner Museen wie auch ihrer historiographischen Einordnung in die preußisch-deutsche Geschichte, prägte das entlastende Narrativ von den im NS widerständigen Museumsdirektoren und der Mehrzahl der Kunsthistoriker überhaupt. Zudem suggerierte er mit der Formel vom nationalsozialistischen „Bildersturm“ für den Kampf gegen die „entartete Kunst“ die Lesart von der Überwältigung der „Kunselite“ durch die „Frevler“ des NS (259).

Diese Formel wurde erstmals von der kritischen Kunstgeschichte um Martin Warnke seit den späten 60er Jahren in Frage gestellt – unter dem empörten Protest der Riege jener älteren Professoren, die ihre Laufbahn zum Teil als Volontäre u. a. an der Nationalgalerie im „Dritten Reich“ begonnen hatten (Martin Warnke [Hg.], *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, 7–11; ders. [Hg.], *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973, darin Marcel Struwe, Nationalsozialistischer Bildersturm, 136–140). Um Missverständnisse zu vermeiden: Saalman geht es, wie seinerzeit auch schon Warnke, nicht um ein eiferndes Aufspüren persönlicher Verstrickungen, sondern um die Analyse von Aspekten weltanschaulicher Vorprägung und retrospektiven Entlastungsstrategien von hochangesehenen Personen, die, lebensgeschichtlich unvermeidlich, in die NS-Kulturverwaltung involviert waren, ihre persönliche Integrität aber weitgehend wahren konnten. Am anderen Ende des Untersuchungszeitraums, vor allem in der späten Weimarer Republik, zeigt Saalman am Beispiel Ludwig Justis und Wilhelm Waetzolds, wie sie schon vor 1933 in die breite Grundströmung antimodernistischer Gegenwartskritik einschwenkten, auf deren Basis sich dann die fatale weitgehende weltanschauliche Übereinstimmung von Honoratioren- wie Intellektuellenkonservatismus mit dem NS entwickeln konnte. Beide

Abb. 7 Teilansicht und Lageplan des von Wilhelm Kreis geplanten Museumsviertels am östlichen Spreeufer, 1942. Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv (Zwischen Politik und Kunst, 2020, S. 342, Abb. 74)



stürzten dann auch bei ihren – symbolisch hochgradig signifikanten – Amtsenthebungen – nicht tief. Waetzold konnte auf seinen früheren Lehrstuhl in Halle zurückkehren und schrieb dort mit Publi-

kationen die nationalistische Dürerlegende fort, und Justi war mit seiner neuen Stellung in der Kunstbibliothek eher degradiert als entlassen.

Im Übrigen zeigen sich zwischen Saalmanns geschichtswissenschaftlicher Monographie und dem kunsthistorischen Sammelband auch methodologisch aufschlussreiche Differenzen zwischen institutioneller Binnensicht und fachexterner Außensicht auf manche Vorgänge. Mit der kritischen Bewertung der Ausstellung „Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit“ zur Olympiade 1936 unterscheidet sich Saalmann deutlich von Katharina Wippermanns Ansicht, diese Schau habe den Kuratoren noch einmal einen „Freiraum“ für eine ideologiefreie Ausstellung geboten (184). Und auch seine Sicht auf die Einbindung der Berliner Museen in die Vorbereitungen für den Kunststraub seit 1939 – einschließlich der Bereitwilligkeit Raves, die monströsen Neubaupläne von Wilhelm Kreis für die Museen am östlichen Spreeufer (Abb. 7) zu akzeptieren – verdankt sich wohl hauptsächlich der geschichtswissenschaftlichen Außenperspektive.

VIII. Während der Band von Karin Müller-Kelwing die Gesamtheit der Staatlichen Sammlungen Dresdens und somit die Einheit in der Vielheit untersucht, erweitert ein Berliner Tagungsband von 2016 den Blick auf die Breite und Vielgestaltigkeit der deutschen Museumslandschaft im „Dritten Reich“. Er bezieht mit Beiträgen über deutsche Museumsaktivitäten in Wien (Monika Löscher, Susanne Helenberger), in Krakau (Isabel Röskau-Rüdel), in Zagreb (Iva Pasin Trzec, Ljerka Dulibic) und in den Museen in Carnac und Vannes (Reena Perschke) auch Aspekte der NS-Kulturpolitik in den „angeschlossenen“ und besetzten Gebieten ein. Der erste Abschnitt versammelt Aufsätze zur Museumspolitik auf nationaler und lokaler Ebene und zur Selbstdarstellung der deutschen Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937 sowie zur Museumspolitik im faschistischen Italien. Kristina Kratz-Kessemeier zeigt, wie der 1917 als Interessenverband deutscher Museen gegründete „Deutsche Museumsbund“ im August 1933 seine Selbstanpassung an die NS-Kultur- und Personalpolitik einleitete und dabei – abgesehen von wenigen Kri-

tikern – darauf setzte, die Museen im Rückgriff auf innovative Vermittlungskonzepte aus den 20er Jahren durch „Volksbildungsarbeit“ in den NS-Staat zu integrieren. Gewisse Freiräume blieben erhalten, vor allem, weil es dem Museumsbund in den zwölf Jahren der NS-Herrschaft nicht gelang, sich stringent zu reorganisieren.

Petra Winter macht deutlich, wie ein allzu forciertes Vorpreschen des Leiters des Amtes für Volksbildung im Erziehungsministerium, Klaus Graf von Baudissin, das einzige Treffen der deutschen Museumsdirektoren während der NS-Jahre im November 1937 im Pergamonmuseum mehr oder weniger platzen ließ. Die Rede des Helfers Baudissins bei der Aktion „Entartete Kunst“, des Prähistorikers Walter Hansen, beleidigte das „Ehrgefühl der Versammelten“ durch ihren provokanten Stil und Inhalt und gipfelte in dem Satz: „Ebenso lehnen wir Rembrandt in seiner Ghetto-kunst ab.“ (50f.) Unmittelbar abgestraft für den Protest wurde allerdings nur der 1936 zum Direktor der Gemäldegalerie Berlin berufene Ernst Heinrich Zimmermann, der im März 1938 vermutlich seiner prominenten Position wegen vom Dienst suspendiert wurde, gleichwohl aber bis zu seiner altersbedingten Pensionierung zwei Jahre später amtierte.

Solchen gelegentlich auftretenden punktuellen Resistenzen geht auch Ulf Tschirner in seinem Beitrag über „Handlungsspielräume von Wissenschaftlern am Museum Lüneburg“ nach. Dort geriet der Direktor Wilhelm Reinicke wegen einer Stelle in seiner 1933 erschienenen Stadtgeschichte Lüneburgs in die Kritik, in der er die Integration alteingesessener und allgemein wertgeschätzter jüdischer Familien in die Stadtgesellschaft ebenso für selbstverständlich erklärte wie den Respekt vor „Nachkommen solcher Juden [...], die für deutsche Wissenschaft und Kunst Unsterbliches geschaffen haben“ (118). Dieses Plädoyer bedeutete jedoch keine prinzipielle Distanzierung von der NS-Ideologie, der Reinicke u. a. mit Ausfällen gegen die Ostjuden diene. Deutlich weiter ging da die Resistenz des Leiters des „Schlesischen Museums der Bildenden Künste“ in Breslau, Cornelius Müller-Hofstede, von 1934 bis 1945. Diana Codogni-Lan-

cucka bringt seine Haltung auf den Punkt, indem sie von „einer gewissen Nonchalance Müllers gegenüber der herrschenden Ideologie“ bei gleichzeitiger „Priorität der ästhetischen Qualität bei Ankäufen“ spricht. Ungeachtet seiner – aus geopolitischen Gründen reichlich bewilligten – Mittel schreckte er keineswegs vor Ankäufen aus jüdischen Privatsammlungen zurück und duldete gelegentlich auch eine Ausstellung wie „Reproduktionen nach Aquarellen vom Führer“ (1936). Er bevorzugte aber monographische Werkschauen zeitgenössischer Künstler, die andernorts wegen vorhersehbarer Konflikte mit der Reichskulturkammer vermieden wurden.

Größere Freiräume für unideologische Museumsarbeit hätte vermutlich der Direktor des Weimarer Goethe-Nationalmuseums gehabt – unter dem Schirm des vom „Führer“ ungeliebten, aber sakrosankten Klassikers. Aber Hans Wahl, Museumsdirektor seit 1918, angesehener Philologe und bekennender Antisemit, nutzte die Gunst der Stunde, um gegen die Weimarer Republik den „wahren Geist von Weimar, dessen heroischer Idealismus dem wahren Geist von Potsdam auf einer anderen Ebene entspricht“ (297), in Stellung zu bringen und mit einer Spende Hitlers und dessen persönlichem Placet die bereits 1931 in Angriff genommenen Pläne für den 1932 steckengebliebenen ersten Museumsneubau des „Dritten Reichs“ durchzusetzen (Paul Kahl).

Die Gunst einer – im „Dritten Reich“ ungewöhnlichen – Stunde nutzte auch die Stadt Würzburg, indem sie 1941 das zehn Jahre zuvor durch eine Vereinsinitiative gegründete „Fränkische Luitpoldmuseum“ in eigene Regie übernahm. Sie stattete die Galerie mit beträchtlichen Mitteln aus und berief einen Direktor, den Maler und Zeichner Heiner Dikreiter, der von den frühen 1920er Jahren bis in die 1960er eine führende Rolle im Würzburger Kulturleben innehatte. Dieser baute das Museum zum Hauptstützpunkt einer hoch ambitionierten regionalen Kulturpolitik aus. Dikreiter konnte mit seiner konservativen und antimodernen Kunstauffassung auf dem vorhandenen Sammlungsfundus aufbauen und die regionalen Maler von Porträts, Landschaften, bäuerlichen

Genres und Kriegsszenen fördern, auch wenn die Galerie bis 1970 eine Sammlung ohne festen Ausstellungsort blieb (Bettina Kess).

Während auf lokaler und regionaler Ebene meist die bürgerlich-konservative Kunst in der Tradition des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, präsentierten sich die deutschen Museen international mit einer Modernität, die aus den Reformimpulsen der 20er Jahre stammte und jetzt für das „Dritte Reich“ in Anspruch genommen wurde. Der Saal „Deutsche Museen“ auf der Pariser Weltausstellung 1937 führte eine wohl erstmals in Berlin Anfang der 1930er Jahre konzipierte Kombination von Ausstellungsraum und Kinosaal vor, wo Kulturfilm des Dokumentarfilmers und Produzenten Hans Cürliß gezeigt wurden. Mit dem Einsatz audiovisueller Medien konnte eine absolute Innovation präsentiert und Deutschland als Ort der Zuwendung von Kultur zum ganzen „Volk“ und zugleich der Weltoffenheit dargestellt werden (Christina Kott).

Nicht in dieses Bild passten die beiden „spontanen“ Museumsneugründungen, die im Rausch der Machtaneignung 1933/34 als Gegen- bzw. Gegnermuseen entstanden: Das „NS-Revolutionmuseum“ der SA und das „Freimaurermuseum“ der SS im Reichssicherheits-Hauptamt. Auch hier konnte – mit umgekehrter Stoßrichtung – an eine Gründung der Weimarer Jahre angeknüpft werden, das private Anti-Kriegs-Museum des Pazifisten Ernst Friedrich in Berlin-Mitte mit seiner polemischen und gegen die bildungsbürgerliche Museumstradition angehenden Attitüde. In dezidiert antiakademischer Manier dienten diese beiden Museen der Präsentation von Beutestücken aus dem Kampf der SA vorrangig gegen die KPD (wichtigstes Exponat: der Stern von Mies van der Rohe Revolutionsdenkmal auf dem Friedhof Friedrichsfeld von 1926) sowie aus dem Inventar der 1935 endgültig geschlossenen Logenhäusern (Hans Georg Hiller von Gaertringen und Kathrin Hiller von Gaertringen).

Teil II dieses Literaturüberblicks folgt in Heft 4 der *Kunstchronik* 2021.

BESPROCHENE LITERATUR

Luitgard Sofie Löw und Matthias Nuding (Hg.), *Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus*. Beiträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, 8. und 9. Oktober 2010, Nürnberg 2014

Karin Müller-Kelwing, *Zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik. Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden und ihre Mitarbeiter im Nationalsozialismus*, Wien/Köln/Weimar 2020

Kunst-, Welt- und Werkgeschichten. Die Korrespondenz zwischen Hans Posse und Wilhelm von Bode von 1904 bis 1928, hg. u. komm. v. Bernhard Maaz, mit Beitr. v. Petra Winter, Köln 2012

Kenntnis zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879–1942). Beiträge der wissenschaftlichen Tagung „Forschungen zu Hans Posse“ vom 5. bis 6. Dezember 2013 in Dresden, hg. v. Gilbert Lupfer und Thomas Rudert, Köln 2015

Hanns Christian Lühr, *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“*. *Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus*, Berlin 2005 (2. erw. u. aktual. Aufl. 2016)

Birgit Schwarz, *Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub*, Darmstadt 2014

Theresa Sepp, *Ernst Buchner (1892–1962). Meister der Adaption von Kunst und Politik* (Dissertation der LMU, 42), DOI: 10.5282/edoc.26875, URN: urn:nbn:de:bvb:19-268753

Jörn Grabowski und Petra Winter (Hg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien 2020

Timo Saalmann, *Kunstpoltik der Berliner Museen 1919–1959*, Berlin 2014

Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier und Dorothee Wimmer (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln/Weimar/Wien 2016

PROF. EM. DR. WOLFGANG HARDTWIG
Humboldt-Universität zu Berlin,
b.w.hardtweig@gmail.com