

Kunst und Politik im Dritten Reich

JONATHAN PETROPOULOS

Art as Politics in the Third Reich

Chapel Hill and London, *The University of North Carolina Press* 1996. 439 S., zahlr. slw Abb., ISBN 0-8078-2240-X, ca. DM 112,- (Übers.: Dt. Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin: Propyläen 1999. 510 S., zahlr. slw Abb., ISBN 3-5490-5594-3, DM 58,-)

The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany

Oxford and New York, *Oxford University Press* 2000. 395 S., zahlr. slw Abb., ISBN 0-19-512964-4,

Der zerstörerische Einfluß der nationalsozialistischen Politik auf die unterschiedlichen Felder der Kunst ist in den letzten Jahren verstärkt von der kunsthistorischen und zeitgeschichtlichen Forschung in den Blick genommen worden. Wesentliche Impulse sind dabei von angelsächsischen Vertretern der Fächer ausgegangen. Zu ihnen gehört Jonathan Petropoulos, der als Professor für Geschichte am Claremont McKenna College in Südkalifornien lehrt. Er hat sich in einigen Aufsätzen und zwei wichtigen Büchern als ein führender Experte der nationalsozialistischen Kunstpolitik und -praxis ausgewiesen. Den Anfang machte seine 1996 unter dem Titel *Art as Politics in the Third Reich* (AP) veröffentlichte Harvard-Dissertation. Sie stellt im ersten Teil die NS-Kulturpolitik für den gesamten Zeitraum zwischen 1933 und 1945 als eine stufenhafte Entwicklung dar, schildert die Protagonisten und die aufeinanderfolgenden, von den übergreifenden politischen Entwicklungen des Dritten Reiches nicht ablösbaren Phasen der Kunstpolitik. Der zweite Teil gibt ein genaues Bild der Entstehung und des Profils der von der Nazi-Elite nach der Stabilisierung ihrer Macht aufgebauten privaten und öffentlichen Kunstsammlungen.

Sein im letzten Jahr erschienenen Buch *The Faustian Bargain* (FB) ist komplementär dazu konzipiert. Darin liegt trotz mancher Wiederholung ein unbestreitbarer Vorzug, die intensive Durchdringung des komplexen Stoffes.

Der Autor wendet sich nun systematisch fünf professionellen Feldern des Kunstlebens im Dritten Reich zu — dem Museum, dem Kunsthandel, der Kunstkritik, der Kunstgeschichte und schließlich der bildenden Kunst selbst —, die er jeweils anhand exemplarischer Biographien zu erhellen versucht. Besonderes Augenmerk verdient die Tatsache, daß Petropoulos diese Biographien über das Jahr 1945 hinaus verfolgt und so das lange verdrängte Thema einer personellen Kontinuität vom Dritten Reich in die Bundesrepublik aufgreift. Mit seinen beiden Studien ist Petropoulos eine fundierte und über weite Strecken grundlegende Darstellung der Vorgänge im Dritten Reich geglückt, auf die zukünftige Gesamtdarstellungen der NS-Kunstpolitik aufbauen können. Kommt man zu den in *Art as Politics* vorgestellten Ergebnissen, dann lassen sich nach Petropoulos zunächst mehrere Phasen einer nationalsozialistischen Kunstpolitik unterscheiden. So spricht er für die Jahre 1933 bis 1936 von einer Phase der Gleichschaltung und dem Versuch einer Etablierung der nationalsozialistischen Kulturbürokratie (AP, 19-50). In ihr wurden die allgemeinen Einflußbereiche der Protagonisten definiert und abgegrenzt. Die Jahre 1936 bis 1938 heben sich vor allem durch die Umsetzung der Aktion *Entartete Kunst* und staatliche Eingriffe in den Bereich der Kunst ab, man denke etwa an das von Propagandaminister Joseph Goebbels 1936 veranlaßte Verbot der Kunstkritik (AP, 51-74).

Mit der zunehmenden außenpolitischen Aggression und Expansion des Dritten Reiches trat die Kunstpolitik in eine kurze Phase der Radikalisierung, die für den Zeitraum der Jahre 1938/39 umfassende Konfiszierungs- und Abrisierungsmaßnahmen brachte. Mit dem Zweiten Weltkrieg begann die systematische Ausplünderung der besetzten Gebiete. Anfänglich betraf dies vor allem Polen und die Baltischen Staaten (AP, 100-122), dann auch Frankreich und die besetzten Teile der Sowjetunion (AP, 123-150). Der sich seit Anfang 1943 abzeichnende Untergang des Dritten Reiches und die Darstellung der immer unkoordinierter und chaotischer ablaufenden Vorgänge beschließen den ersten Teil der Arbeit (AP, 151-176).

In den ersten Monaten nach der ‚Machtergreifung‘ verblieb das Gebiet der Kultur zunächst noch in den Händen der traditionell zuständigen Ministerien und Behörden, beispielsweise beim Innen- oder dem Wissenschaftsministerium. Erst im Zuge der zunehmenden Machtkonsolidierung versuchten neu formierte Ministerien und staatliche Behörden wie das Reichspropagandaministerium (RMVP) sowie Vertreter der Partei, Zugriff auf die Kultur zu erlangen. Die hierbei auftretenden, z. T. grundsätzlichen Konflikte zwischen Goebbels, Bernhard Rust, Alfred Rosenberg und Robert Ley schildert Petropoulos auf der Basis gründlicher Archivrecherchen anschaulich und spannend. Die Darstellung des usurpatorischen Geschicks von Goebbels, seines über Jahre gewachsenen Vertrauensverhältnisses zu Hitler, seines Interesses an moderner Kunst und seiner unverhohlenen Ablehnung der ‚völkischen Kunst‘ entwirft ein klares, wenngleich nicht neues Bild des Reichspropagandaministers und Leiters der Reichskulturkammer (RKK). Goebbels wünschte anfänglich ein lebendiges Kunstleben im Dritten Reich (AP, 26) und war bereit, dazu flexible und vergleichsweise undogmatische Lösungen zu suchen. Dem stellt der Autor zu Recht die relative Erfolglosigkeit seines ärgsten Widersa-

chers Rosenberg, des vermeintlichen Chefideologen des Dritten Reiches, des Leiters des Kampfbundes für deutsche Kultur (KfdK) sowie des ‚Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP‘ gegenüber. »Two factors stand out as key to these administrative shortcomings: Rosenberg’s inability to focus his attention on any one project or sphere, and his repugnant personality« (AP, 34). Man kann ergänzen, daß der Mystizismus seiner Weltanschauung von Hitler innerlich und im vertrauten Gespräch scharf abgelehnt wurde. Er besaß weder bei Hitler noch bei anderen hochrangigen NS-Führern einen ideologischen Rückhalt, wie ihm erst auf der Anklagebank in Nürnberg schmerzlich zu Bewußtsein kam.

Gleichwohl setzte Rosenbergs gegen die Moderne gerichtete Agitation Maßstäbe für die weitere Entwicklung, und Goebbels bediente sich im Zweifelsfall einiger Anschauungen Rosenbergs, wenn er sich davon einen Vorteil erhoffte. Zugleich kritisierte er die recht spontan und unkoordiniert umgesetzten ‚Schandausstellungen‘ (AP, 31ff.), die gerade von radikalisierten lokalen Vertretern des KfdK in der Sieges euphorie der ‚nationalen Revolution‘ ins Werk gesetzt wurden. Doch nicht nur seine Ablehnung von Rosenbergs ‚völkischer Position‘ gab Goebbels Grund zu Kritik, wie Petropoulos auszumachen scheint: sein etatistisches Staatsverständnis (vgl. Volker Dahm, *Die Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer*. Die ‚Berufsgemeinschaft‘ als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34, 1986, 53-84) stand im Gegensatz zum Vorgehen der ‚Schandausstellungen‘, deren konkrete Umsetzung er jedoch später teilweise kopierte. Schließlich lag in ihnen eine Wurzel für die Ausstellung *Entartete Kunst* (1937), die innerhalb kürzester Zeit unter der maßgeblichen Regie von Goebbels realisiert wurde, und in der ausgerahmte Meisterwerke der Moderne

propagandistisch wirksam an den Pranger gestellt wurden.

Mit Goebbels und Rosenberg sind jedoch nur zwei Hauptfiguren der weichenstellenden Anfangsjahre des NS-Regimes umrissen, und Petropoulos weist zu Recht auch auf Ley, den Leiter der Deutschen Arbeitsfront (DAF), und den Wissenschaftsminister Rust hin. Sie alle hatten Teil an einer Entwicklung, die von ihnen und den zwischen ihnen zeitweilig geschmiedeten Allianzen maßgeblich bestimmt wurde, so lange keine klare kulturpolitische Äußerung vom ‚Führer‘ erfolgte (AP, 44f.). Hitlers Verdikt der Moderne provozierte ab 1935 eine sich radikalisierende Entwicklung, die auf die Aktion *Entartete Kunst* zusteuerte, wengleich das Olympiajahr 1936 der inkriminierten Moderne noch eine Atempause verschaffte (AP, 52) und es — was Petropoulos in diesem Zusammenhang leider, aber aufgrund des gewählten personalistischen Zugriffs folgerichtig ausblendet — festzuhalten gilt, daß die Moderne aus dem öffentlichen oder halb-öffentlichen Leben nie ganz verschwand, auch wenn ihr Spielraum entscheidend eingegrenzt wurde.

Für eine Darstellung nationalsozialistischer Kulturpolitik spielt der gewählte theoretische und interpretatorische Zugriff eine zentrale Rolle. Als theoretische Grundlage seiner Skizze der NS-Kunstpolitik orientiert sich der Autor fast ausschließlich an der älteren, freilich, wie im Fall von Martin Broszats Analyse der Polykratie des Systems in *Der Staat Hitlers* (zuerst München: dtv 1969) immer noch grundlegenden Literatur. Andere Schriften wie Peter Diehl-Thieles, gleichwohl nicht unproblematisches Standardwerk zur fortdauernden Rivalität von Partei und Staat (*Partei und Staat im Dritten Reich. Untersuchungen zum Verhältnis von NSDAP und allgemeiner innerer Staatsverwaltung 1933-1945*, München: Beck 1971) und Dieter Rebentischs methodisch grundlegende, den Ansatz Broszats weiterführende Darstellung zum Führerstaat (*Führerstaat und Verwaltung im Zweiten Welt-*

krieg. Verfassungspolitik und Verwaltungspolitik 1939-1945, Stuttgart: Steiner 1989) werden nicht berücksichtigt. Dies führt dazu, daß der Autor beeindruckend fakten- und kenntnisreiche — hier unmöglich zu referierende —, aber über weite Strecken additive Darstellungen liefert, die selten zu einer verdichtenden Synthese und Interpretation durchdringen. Für den ersten Teil von *Art as Politics* hätte dies aufgrund des selbstgestellten Anspruchs und der bisherigen Forschungen zum Nationalsozialismus aber durchaus erwartet werden dürfen.

Der geschilderte Sachverhalt fällt insbesondere in den Passagen auf, die Unentschiedenheit darüber verraten, ob das nationalsozialistische System eher als ‚Totalitarismus‘ und ‚Führerabsolutismus‘ (AP, 9, 94 oder 145) oder stärker durch seinen polykratischen Charakter, seine Rivalitäten, Machtkämpfe und Widersprüche charakterisiert werden soll (AP, 42ff. oder 87f.). Dabei ließe sich auch die Frage vertiefen, in welchem Maße beide Komponenten Bestandteile des ‚organisierten Chaos‘ des Dritten Reiches waren und wie sie sich in den einzelnen Politikfeldern konkret ausformten. Gerade an neuralgischen Punkten der kulturpolitischen Entwicklung, wie der im folgenden exemplarisch herausgegriffenen Realisierung der Ausstellung und Beschlagnahmungsaktion *Entartete Kunst* (Abb. 1), wird diese Unentschiedenheit bzw. fehlende weitergehende theoretische Fundierung zu einem unübersehbaren Nachteil der Studie und führt zu einer Unterschätzung des verheerenden Einflusses lokaler Initiativen der unteren Satrapen des Systems. Zwar schildert Petropoulos das genaue Zustandekommen der Ausstellung und ihre fatalen langfristigen Konsequenzen für die Kunst der Moderne (AP, 52ff.). Doch eine Interpretation der aus heutiger Perspektive erstaunlichen Tatsache, daß eine der treibenden Kräfte hinter dem Unternehmen, Propagandaminister Goebbels, wenige Wochen vor Eröffnung der Schau in München noch gar nicht wußte, daß sie dort stattfinden würde (vgl. die

Abb. 1
Joseph Goebbels,
Adolf Hitler und
Heinrich Hoffmann
besichtigen ‚entartete‘
Kunstwerke im Speicher-
haus Köpenicker Straße,
Berlin, Januar 1938
(Rudolf Herz, *Hoffmann
& Hitler. Fotografie als
Medium des Führer-
Mythos*, München 1994,
S. 43)



Tagebucheinträge vom 5. Juni und 19. Juni 1937 in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, hrsg. v. Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1924-1941, Bd. 3, München u. a. 1987, 166 und 178), wird dem Leser vorenthalten. Auch der bekannte Sachverhalt, daß das Regime in kurzer Zeit ca. 17.000 Kunstwerke beschlagnahmte, diese — erst auf mehrfache Initiative des Münchner Museumsleiters Franz Hofmann — zum Teil vernichtete, zum Teil ins Ausland gegen Devisen zu verkaufen versuchte und die ‚rechtliche Grundlage‘ für dieses Vorgehen erst im Nachhinein schuf, müssen m. E. bewertet werden und zeugen nicht gerade von einer zielorientierten, durchdachten Kulturpolitik des nationalsozialistischen Systems. Vielmehr spricht aus einem solchen Unterfangen mitunter bloßer Aktionismus und der Versuch, Kompetenzen im Bereich der Kulturpolitik zu erringen, wobei ein verbrecherisches, möglichst radikales Handeln durchaus als probates Mittel angesehen wurde, sich des Wohlwollens und der Autorität Hitlers zu versichern. Insofern war Hitler der notwendige Relations-

punkt bei der Durchsetzung der skizzierten Politik, aber der überaus hohe, wenn nicht gar entscheidende Eigenanteil der initiativ werdenden, die allgemeinen propagandistischen Äußerungen des ‚Führers‘ interpretierenden und umsetzenden Figuren im zweiten Glied verdient besondere Aufmerksamkeit. Es zeigt sich, daß die NS-Kulturpolitik nicht die planmäßige Umsetzung eines feststehenden Programms war, sondern chaotische und improvisierte Züge trug, die die vielfach beobachtbare kunstpolitische Inkonsistenz erklären können. Petropoulos leistet in dieser Hinsicht ohne Zweifel etwas Entscheidendes, allerdings ohne diese Einsichten selbst auszuführen oder zuzuspitzen. Nicht etwa Hitler hat die Zerstörung von Kunstwerken angeordnet oder initiiert, sondern eine solche Aktion resultierte aus der Eigeninitiative und Verantwortung sekundärer Figuren, die sich allerdings seiner Rücken- deckung sicher sein konnten. Gerade bei der tiefgehenden Analyse und Interpretation des prominenten Falles der Aktion und Ausstellung *Entartete Kunst* zeigt sich ein hektisches Improvisieren und der Wunsch nach einem

kurzfristigen propagandistischen Erfolg. Dieser hatte zudem über das fast vollständige Scheitern einer offiziellen, konformen Kunstproduktion in der komplementären Veranstaltung *Große Deutsche Kunstausstellung* hinwegzutäuschen. Hitlers Wutausbruch angesichts der mediokren Produktion ist überliefert. Man vermißt bei der Darstellung die klärenden, interpretierenden Hinweise auf diese oder ähnliche Begebenheiten, die das angestrebte vollständige Bild der NS-Kulturpolitik weiter konturieren könnten. Dabei erweist es sich als ein Nachteil der Studie, daß sie ihre Untersuchung zeitlich erst mit dem Jahre 1933 einsetzen läßt. Schließlich leiten sich die hier skizzierten Vorgehensweisen aus der Kampfzeit der NSDAP vor der ‚Machtergreifung‘ ab. Spezifische Strukturmomente der Bewegung wirkten in der Regimephase fort, mit zerstörerischen Folgen. Die Sonderrolle, die z. B. *ad hoc* geschaffene und mit ‚Führerbefehlen‘ autorisierte Institutionen wie Speers Generalbauinspektion als führerimmediate Sonderbehörden spielten (AP, 166ff.), resultierten eben hieraus und verdienen über die bloße Schilderung ihrer Existenz hinaus eine Situierung in den Strukturmomenten der NSDAP und der spezifischen Herrschaftstechnik Hitlers. Die Nationalsozialisten besaßen, nicht zuletzt aufgrund ihrer Geschichte als ausgesprochene Protestpartei der Weimarer Epoche, zu keinem Zeitpunkt ihrer Herrschaft ein ausgearbeitetes politisches Konzept für den Bereich der Kultur. Weder als sie zu Beginn des Jahres 1933 die Macht in Händen hielten, noch bis zum Zeitpunkt ihrer Niederlage im Jahre 1945 waren sie in der Lage, ein solches zu entwickeln. Die von Petropoulos immer wieder geäußerte Annahme einer – trotz der vorgetragenen eigenen Ergebnisse des Autors, die andere Schlüsse zulassen und nahelegen – relativ stringenten, ideologisch fundierten Kunstpolitik verstellt den Blick auf die strukturell bedingten, z. T. antagonistischen Widersprüche des Systems.

Den hier hervorgehobenen grundsätzlichen Problemen und Fragen stehen jedoch die

unbestrittenen Vorzüge der Untersuchungen von Petropoulos gegenüber, die in anderen Bereichen liegen. Hervorzuheben ist die Genauigkeit, mit der er die sich weiter radikalisierte – ebenfalls ein mit den Ergebnissen der neueren Zeitgeschichtsforschung (vgl. Hans Mommsens Begriff der ‚kumulativen Radikalisierung‘) weiter zu erhellendes Moment – Kulturpolitik beschreibt. Der Versuch, die Moderne zu zerstören, und das Ausplündern der vor allem jüdischen Sammlungen im besetzten Europa sind dann auch die beiden entscheidenden Ereignisstränge des ersten Teils des Buches. Sie zeigen drastisch die Unfähigkeit des Regimes, eine produktive Kulturpolitik zu entwickeln. Die Realisierung der ‚negativen Weltanschauungsziele‘ (Broszat), die Petropoulos leider häufig nur implizit herausarbeitet, ist demgegenüber über weite Strecken in schrecklicher Konsequenz durchführbar. Die Schaffung einer ‚deutschen‘, das entstehende Vakuum ausfüllenden Kultur ist dagegen weitgehend Fiktion und Blendwerk der nationalsozialistischen Propaganda.

Ein zentrales Ergebnis von Petropoulos liegt in dem Nachweis, daß mit der Machtkonsolidierung in den späten 1930er Jahren eine ‚Feudalisierung‘ des Lebensstils der nationalsozialistischen Führer einsetzte. Damit kann er für die Kunstpolitik eine bereits von Robert Koehl (Feudal Aspects of National Socialism, in: *American Political Science Review* LIV, 1960, 921-933) in den frühen 1960er Jahren formulierte Erkenntnis belegen, daß jene sich nicht zuletzt in einer ausgedehnten, repräsentativen Zwecken dienenden Sammeltätigkeit ausdrückte und auf die unrechtmäßige oder zweifelhafte Provenienz manches Beutestücks keine Rücksicht nahm. Neben der administrativen Konkurrenz um Einflußbereiche und Betätigungsfelder spielte bei dem heute aktuell diskutierten Feld des Kunstraubs im besetzten Europa das persönliche Konkurrenzverhältnis der einzelnen Führungspersönlichkeiten eine entscheidende Rolle, wenn es darum ging, eigene Sammlungen aufzubauen oder sie mit geeigneten Stücken zu ergänzen und zu erwei-

tern. Der Autor schildert, gestützt auf die Ergebnisse von Lynn Nicholas (*Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1995), eindringlich den verbrecherischen Wettlauf der Nazi-Elite um die besten Sammlungsstücke, die man sich mitunter gegenseitig zum Geschenk machte (Abb. 2). An ihm beteiligten sich alle Nazigrößen scheinbar ausnahmslos. Sie bedienten sich dabei einer ganzen Anzahl von Experten, ohne die diese Politik nicht durchführbar gewesen wäre. Zugleich wird deutlich, wie unterschiedlich der Kunstgeschmack und die sich daraus ableitenden Sammelleidenschaften im einzelnen aussehen konnten. Die für die Unternehmungen seiner Satrapen normenstiftende Vorliebe Hitlers für die deutsche und österreichische Kunst des 19. Jhs ist bekannt, überrascht ist man von der eindeutigen Präferenz der Eheleute Ribbentrop für die französische Moderne (AP, 201-212).



Abb. 2 Heinrich Himmler überreicht Adolf Hitler ein Gemälde Menzels zum Geburtstag am 20. April 1939 (Petropoulos, AP S. 274)

Die Umsetzung und Durchführung der nationalsozialistischen Kulturpolitik wäre nicht ohne die weitgehende Unterstützung von Fachleuten in allen traditionellen Feldern der Kulturpolitik und den ihnen zugeordneten Institutionen möglich gewesen. Diesem zentralen Aspekt wendet sich Petropoulos in seinem zweiten Buch *The Faustian Bargain* (FB) zu. In ihm stellt er die Teilhabe führender Vertreter unterschiedlicher Kulturbereiche an der Kunstpolitik des Dritten Reiches, ihre jeweiligen Verantwortlichkeiten und individuellen Karrieren dar. Das Museum (Ernst Buchner), der Handel (Karl Haberstock), der Journalismus (Robert Scholz), die Kunstgeschichte (Kajetan Mühlmann), und die bildende Kunst (Arno Breker) werden dabei in Form von Fallstudien in den Blick genommen.

Es gehört zu den erschreckenden Erkenntnissen der neuen Studie, in welchem erheblichem Maße der professionelle Teil der ‚Kunstwelt‘ mit dem Regime kooperierte, es bis zu seinem Untergang unterstützte und nach dem Krieg

rehabilitiert wurde. Ziel des Buches ist es, für die bestürzende Tatsache Gründe zu finden, daß sich gut ausgebildete, zu einer intellektuellen Elite zählende Forscher und Wissenschaftler in die verbrecherische Politik des Regimes verstrickten und sie oftmals gar aus eigenem Antrieb unterstützten. Gerade die Museumsleute waren in überdurchschnittlichem Maße Anhänger der NSDAP und neben den Physikern »one of the most highly nazified professions« (FB, 14). Der Kunsthistoriker Ernst Buchner (1892-1962) fungiert hierbei als paradigmatischer, zugleich widersprüchlicher und facettenreicher Fall. Er studierte bei Heinrich Wölfflin in München, promovierte über Jan Polack und genoß lebenslang einen ausgezeichneten Ruf als Kenner der altdeutschen Malerei. Der Autor stellt ausführlich Buchners Karriere dar, der, nach einer Zwischenstation als Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, 1932 Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (BSGS) wurde. Daneben war er weiter als Wissen-

schaftler produktiv und publizierte wichtige Arbeiten zur altdeutschen Kunst. Noch vor der ‚Machtergreifung‘ wurde Buchner also zum Direktor der BSGS bestellt, eine Position, die er jedoch erst im März 1933 antrat. Dennoch wurde er wenig später, als einer der vielen ‚Märzgefallenen‘, Mitglied der NSDAP. Petropoulos erklärt dies mit der inzwischen eingetretenen politischen Veränderung, zumal Buchner partieller Kritik der Nationalsozialisten ausgesetzt war (FB, 22). Abwägend und ohne vorschnelle moralische Wertungen skizziert der Autor im folgenden Buchners Partizipation an der Kunstpolitik des Regimes, etwa, wenn er Leihgaben für propagandistisch geprägte Ausstellungen zur Verfügung stellte. Gleichzeitig kann er vorführen, daß Buchners Rolle im Dritten Reich nicht eindimensional beurteilt werden kann. So verhinderte er Beschlagnahmungen moderner Kunst und erwarb doch zwischen 1939 und 1944 mindestens 28 Bilder aus jüdischem Besitz — u. a. von Delacroix und Trübner — für seine Sammlungen. »Buchner played an important role in the seizure of Jewish Collections and the Aryanization of Jewish art dealerships in Munich« (FB, 29).

Doch damit nicht genug: Buchner veräußerte Bilder aus Museumsbeständen an das geplante ‚Führermuseum‘ in Linz und war 1942 maßgeblich an der ‚Rückführung‘ des Genter Altars nach Deutschland beteiligt. In der Mitte des Krieges war er Teil der ‚Ausplünderungsbürokratie‘, die sich in den besetzten Gebieten festsetzte (FB, 37). Das Entstehen für die Moderne, die Bereicherung am Besitz der notleidenden und enteigneten Juden, die unbestrittene fachliche Autorität, die Verkäufe aus den Sammlungen der BSGS, der Erwerb heute im Depot aufbewahrter mittelmäßiger Werke, die Beteiligung am Kunstraub im besetzten Europa und schließlich die Sicherstellung und Einlagerung gefährdeten Kulturguts sind die unterschiedlichen, mitunter widersprüchlich scheinenden Mosaiksteine, aus denen das komplexe, irisierende Bild eines der führenden

Museumsdirektoren des Dritten Reiches entsteht. Nach dem Krieg ist Buchner als ‚Mitläufer‘ eingestuft worden, und er konnte seine Karriere im wesentlichen ungebrochen fortsetzen. Der Wunsch der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft nach einer Rückkehr zur ‚Normalität‘ und Wiederaufbau ging Petropoulos zufolge mit einem partiellen Gedächtnisverlust einher, der solche Kontinuität ermöglichte.

Neben Buchner wirft der Autor noch einen kurzen Blick auf Hans Posse, Otto Kümmel und Graf Klaus von Baudissin: sehr unterschiedlich gelagerte Beispiele, die eine Verallgemeinerung der Erkenntnisse kaum zulassen. Auf der Grundlage der Darstellung läßt sich akzentuieren, daß selbst ausgezeichnete Experten wie Buchner im Dritten Reich einer allgemein deutlich werdenden Tendenz der Aufgabe professioneller Standards unterlagen. Was auch immer als die ‚positive Umsetzung‘ einer freilich noch genauer und individuell zu bestimmenden nationalsozialistischen Ideologie herausgestellt werden mag, der beobachtbare weitreichende Verlust wissenschaftlicher und damit verbundener ethischer Maßstäbe fällt schwer ins Gewicht. So wurde es möglich, daß z. B. die Strukturen gewachsener Sammlungen angetastet und Meisterwerke verschleudert wurden, ohne den entstandenen — damals wohl kaum verspürten — Verlust auch nur annähernd kompensieren zu können. Man bereicherte sich vor dem Hintergrund militärischer Erfolge an den Sammlungen unterworfenen Völker, auch wenn man mitunter verzweifelt bemüht war, dafür eine legalistische Fassade aufrechtzuerhalten (FB, 32f.) Professionelle Deformationen machten im Dritten Reich nicht vor den auch heute noch anerkannten Experten halt und sind — neben der Flucht der meisten wirklich führenden Persönlichkeiten — eine der gravierendsten wissenschaftlichen Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft.

Petropoulos urteilt demgemäß: Die Kunsthistoriker, die in Deutschland blieben, hatten

Teil an der NS-Kulturpolitik, leisteten aber kaum noch etwas Nennenswertes für ihre Disziplin (FB, 170). Mit dem gebürtigen Österreicher Kajetan Mühlmann (1898-1958) stellt er einen der wohl größten Kunsträuber des Dritten Reiches in das Zentrum seines Kapitels über die Zunft der Kunsthistoriker, was insofern zu einem einseitigen, ja schiefen Bild führt, als die konkrete fachwissenschaftliche Arbeit von herausragenden Vertretern des Faches von vornherein aus der Betrachtung ausgeklammert wird. Mühlmann studierte in Innsbruck und Wien, wo er 1926 über ein Thema des österreichischen Barock promoviert wurde. Seine Karriere wird vom Autor aus den lokalen Gegebenheiten in Österreich und seinen frühen Kontakten zu den dortigen Vertretern des Nationalsozialismus, insbesondere zum österreichischen Reichsstatthalter und späteren Reichskommissar in den besetzten Niederlanden Arthur Seyss-Inquart, und persönlichen Bekanntschaften, etwa zu Hermann Görings Schwester Olga, erklärt (FB, 173ff.). Trotz einiger liberaler Vorstellungen im Bereich der Kunst teilte Mühlmann die rassistische Vorstellungswelt seiner Umgebung und unternahm keine Versuche, die antisemitische Politik des Regimes zu mildern. Im Gegenteil, er nahm an Treffen teil, in denen über das arisierte jüdische Vermögen entschieden wurde, und spielte so eine Rolle in der administrativen Vorbereitung und Durchführung der ‚Endlösung‘ (FB, 182); ein Begriff, der zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht die physische Vernichtung der europäischen Juden meinte, wie der Autor nahelegen scheint.

Nach dem Anschluß Österreichs konnte Mühlmann seine Stellung in Wien nur kurz behaupten. Aufgrund interner Rivalitäten wurde er im Juni 1939 von Gauleiter Josef Bürckel entlassen. Mit dem Krieg gegen Polen nahm sein Schicksal eine andere Wendung. Reichsmarschall Hermann Göring machte ihn zu seinem Sondergesandten zur Sicherung des polnischen Kunstbesitzes. Doch im besetzten



Abb. 3 Hans Frank und Kajetan Mühlmann in Krakau, 1939 (Petropoulos, FB, S. 171)

Polen war Mühlmann nicht nur in dieser Funktion tätig. Über Reinhard Heydrich erhielt er offenbar Direktiven Hitlers, und auch Generalgouverneur Hans Frank nahm Mühlmanns Dienst bei der Beschaffung unrechtmäßig erbeuteter Kunst in Anspruch (Abb. 3). Petropoulos erklärt die nachfolgende tiefe Verstrickung Mühlmanns in die Politik des Regimes mit den besonderen Umständen und der Notlage, aus der heraus Göring sich seiner annahm. Welche Kenntnis das SS-Mitglied Mühlmann während dieser Zeit von der systematischen Ermordung der Juden in Polen gewann, muß vermutlich offen bleiben. Aller-

dings war er seit seinen Wiener Tagen mit dem ebenfalls der SS angehörenden Odilo Globocnik bekannt, der als SS- und Polizeiführer des Distrikts Lublin im Frühjahr 1942 die sog. ‚Aktion Reinhard‘ beaufsichtigte, bei der bis zum Sommer 1943 mehr als 1,5 Millionen Juden ermordet wurden. Ob aber Globocnik oder Frank die auf eine Geheimhaltung der ‚Endlösung‘ zielenden Sprachregelungen jemals gegenüber Mühlmann durchbrochen haben, ist nicht zu ermitteln und darf bezweifelt werden. Unabhängig von diesen Spekulationen, die hier deshalb erwähnt werden, weil Petropoulos immer wieder einen direkten Zusammenhang zwischen Kunst- und Vernichtungspolitik zu postulieren scheint und für Mühlmann eine konkrete Kenntnis der Vernichtungsaktionen annimmt (FB, 197), kann er zeigen, daß dieser froh war, als sich ihm die Möglichkeit bot, den Osten zu verlassen (FB, 193). In den Niederlanden sah sich Mühlmann dann immer stärkerem Druck der NS-Führer ausgesetzt, Kunst zu beschaffen und wertvolle Stücke nicht den jeweiligen Konkurrenten in der NS-Elite zu überlassen. Dabei drohten ihm Göring, Bormann — als Sprachrohr Hitlers — oder Frank wechselweise mit der Internierung in einem Konzentrationslager, sobald sie ihre Interessen schlecht vertreten sahen (FB, 195). Man gewinnt bei der Lektüre einen Eindruck von den psychischen Belastungen — von einer realen persönlichen Gefährdung sollte man trotz der wohl eher rhetorisch aufzufassenden Drohungen wohl besser nicht sprechen —, unter denen Mühlmann z. T. agierte.

Ausführlich widmet sich Petropoulos dem erstaunlichen Schicksal Mühlmanns nach dem Kriege. Aus der Gefangenschaft geflohen, hielt

sich er sich jahrelang in Bayern versteckt, ohne von Behörden ernsthaft behelligt zu werden. Dabei unterhielt er fortwährende Kontakte zu seiner Familie und zu ehemaligen Bekannten und Freunden, u. a. zu Leni Riefenstahl. Aus diesem Kreis rekrutierten sich auch Abnehmer von Kunstwerken, wobei die während des Krieges geraubte Kunst als eine Art Pension Mühlmanns fungierte. Sie konnte auf einem grauen Markt abgesetzt werden und ist vermutlich in den Sammlungen von Sympathisanten der NSDAP bzw. ‚völkischer‘ oder verwandter Kunst noch heute zu finden. Es ist eines der großen Verdienste seiner Studie, daß Petropoulos der Frage nach dem Umgang mit den ‚Tätern‘ nach 1945 breiten Raum gewährt. Hier gibt es — mit Blick auf die fundamentalen zeitgeschichtlichen Arbeiten von Götz Aly und Susanne Heim (*Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1991) oder von Ulrich Herbert (*Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft 1903-1989*, Bonn: Dietz 1996) — für die Kunstgeschichte noch einiges nachzuholen. Diesen unbequemen Fragen wird in weiten Teilen immer noch ausgewichen, und deshalb ist zu hoffen, daß Jonathan Petropoulos’ Arbeiten in dieser Hinsicht weiter anregend wirken werden. Überhaupt darf man abschließend feststellen, daß die beiden Arbeiten unser Verständnis der Vorgänge im Dritten Reich wesentlich vertiefen und der Forschung, die in den letzten Jahren verstärkt daran gegangen ist, die grundlegenden Studien der 1970er Jahre zu ergänzen und methodisch weiterzuführen, weitere Impulse geben.

Olaf Peters