

Citation style

Seegers, Ulli: review of: Birgit Schwarz, Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, Darmstadt: Theiss, 2014, in: Neue Politische Literatur, 60 (2015), 1, p. 143-145, DOI: 10.15463/rec.2138698652, downloaded from recensio.net

First published:

<http://www.ingentaconnect.com/contentone/plg/npl/2015/000...>

**neue politische literatur**

Berichte aus Geschichts- und Politikwissenschaft

copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

notwendige Teilkorrektur. Allerdings verdeckt die Konzentration auf den Umgang mit den Nachrichten über Auschwitz-Birkenau allzu sehr das Problem, warum 1942 aufseiten der Alliierten so wenig über das Geschehen in den Vernichtungslagern der Aktion Reinhardt im Generalgouvernement mitgeteilt wurde. Zudem bedürfen Flemings Befunde dringend einer Ergänzung in Gestalt einer ebenso sorgfältigen Analyse aufseiten der – zumeist polnischen – Quellen, die den in Großbritannien und den USA veröffentlichten Berichten zugrunde lagen. Hierbei wäre die äußerst umfangreiche polnische Untergrundpresse in den Blick zu nehmen wie auch die gesamte nachrichtendienstliche Tätigkeit des polnischen organisierten Widerstands, deren laufend evaluierte, in eigenen Abhandlungen vertiefte und immer wieder publizierte Erkenntnisse – in zahllosen Fällen auch mit Bezug auf die Lage der Juden („Sprawa Żydowska“) – überliefert sind, doch erstaunlicherweise bis heute nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurden.

Der Verfasser stützt seine Ausführungen im Wesentlichen auf Aktenstudien in den britischen National Archives, in jenen Londoner Archiven, die die Unterlagen der polnischen Emigration verwahren, und im Warschauer Archiv Neuer Akten (Archiwum Akt Nowych). Das Literaturverzeichnis listet einschlägige Titel auf, die in englischer und polnischer Sprache erschienen sind.

Wie Fleming deutlich macht, liegt die Hauptverantwortung dafür, dass die Öffentlichkeit in den beiden Ländern spät und nur unvollständig über den NS-Judenmord informiert wurde, nicht bei der polnischen Exilregierung in London, und so spielen hier auch keineswegs die vermeintlich übermäßig antisemitischen Einstellungen ihrer Repräsentanten eine Rolle – sondern vielmehr „policies pursued by the British and American governments. [...] British and American *raison de guerre* triumphed. Western governments looked on as European Jews were murdered in the gas chambers of Auschwitz-Birkenau“ (S. 274, 282).

Marburg

Klaus-Peter Friedrich

### Forschungspotenzial für weitere Generationen

Rydell, Anders: Hitlers Bilder. Kunstraub der Nazis – Raubkunst in der Gegenwart, 365 S., Campus, Frankfurt a. M./New York 2014 (schwed. 2013).

Schwarz, Birgit: Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, 319 S., Theiss, Darmstadt 2014.

Erst seit kurzer Zeit ist ein über 70 Jahre altes Thema derart in das öffentliche Problembewusstsein vorgedrungen, dass sogar abendfüllende Hollywoodfilme produziert werden. George Clooney verfilmte 2014 mit „The Monuments Men“ die Geschichte der Monuments, Fine Arts and Archives Section (MFAA), einer amerikanischen Abteilung zum Schutz des Kunstgutes während des Zweiten Weltkrieges; er selbst übernahm die Hauptrolle. Die Raubkunst beschäftigte die Medien zu diesem Zeitpunkt bereits seit drei Monaten intensiv; denn Anfang November 2013 hatte das Magazin „Focus“ aufgedeckt, dass in einer Münchner Wohnung knapp 1.400 Kunstwerke gefunden worden waren, die möglicherweise aus dem Bilderraub der Nationalsozialisten stammten. Der ‚Schwabinger Kunstfund‘ treibt als ‚Fall Gurlitt‘ seither nicht nur die internationale Presse um, sondern auch Rechtsanwälte, Museumsmitarbeiter und Politiker.

Nur einen Tag nach der Sensationsgeschichte des „Focus“ (Titel: „Der Kampf um den Nazi-Schatz“) erschien in Stockholm die schwedische Ausgabe von Anders Rydells „Hitlers Bilder“. Der Chefredakteur der Zeitschrift des schwedischen Künstlerverbandes berichtet im letzten Kapitel seines Buches freimütig, dass einige Kollegen und Kolleginnen „meinten, das Timing sei fast zu gut gewesen, und fragten, ob ich womöglich selbst etwas mit der Entdeckung zu tun hätte oder zumindest über irgendwelche internen Kenntnisse verfügte“ (S. 325). Tatsächlich jedoch sei der Anstoß für seine Auseinandersetzung mit dem Thema die Rückgabe eines Gemäldes von Emil Nolde aus dem Moderna Museet an die Erben eines 1938 nach Amsterdam geflohenen deutschen Juden gewesen. Dieser hatte das Bild fluchtbedingt in Deutschland zurücklassen müssen; später tauchte der „Blumengarten“ („Utenwarf“) unter mysteriösen Umständen in der Schweiz wieder auf, wo er in den 1960er Jahren für das Museum für Moderne Kunst in Stockholm erworben worden war. Die Rückforderung der Erben führte zu einem jahrelangen Rechtsstreit, der erst 2009 mit der Restitution des Werkes endete.

„Was mich in erster Linie interessierte, war die Frage, wie ein Kunstraub, der vor mehr als einem halben Jahrhundert geschehen war, noch immer Ursache für Konflikte sein konnte“ (S. 8), erläutert Rydell. In seinem Buch, das damit den Versuch unternimmt, „die Ursachen für den wohl

größten Kunstraub in der Geschichte zu finden“ (S. 9), ist dem Stockholmer Nolde-Restitutionsfall das mit 40 Seiten mit Abstand längste Kapitel gewidmet. „Hitlers Bilder“ wurde in Schweden zum Bestseller, und dies nicht nur aufgrund der neuen Aktualität des Themas. Rydell versteht sich nämlich im besten Wortsinn auf die Kunst journalistischen Schreibens. In einer verständlichen und gut lesbaren Sprache breitet er in 15 Kapiteln eine enorme Stofffülle aus, die sowohl die NS-Kunstpolitik, die Propagandaausstellungen 1937, den systematischen Kunstraub in den besetzten Ost- und Westgebieten als auch die Provenienzforschungen und Restitutionsabkommen der Gegenwart umspannt. Jedes der Kapitel greift einen neuen thematischen Schwerpunkt auf und ist damit unabhängig rezipierbar. Die kurzen und recht prosaisch anmutenden Überschriften stützen bisweilen den Eindruck einer Aneinanderreihung separat recherchierter Inhalte, die zwar alle irgendwie aufeinander bezogen sind, aber doch wie einzelne Perlen auf einer Schnur auseinanderfallen, würde man den Knoten respektive die Buchdeckel lösen. So mutet der inhaltliche und zeitliche Sprung zwischen „Entartet“ und „Der Weg nach Washington“ doch recht groß an, wenn zwischen den vorgestellten Ausstellungen „Große Deutsche Kunstausstellung“ und „Entartete Kunst“ 1937 in München und der Washingtoner Erklärung zur Restitutionsfrage von 1998 über 70 Jahre liegen. Im nächstfolgenden Kapitel „Adolf Eichmanns Fabrik“ wendet sich der Autor mit dem sogenannten ‚Anschluss‘ Österreichs wieder dem Jahr 1938 zu. Aber dass es ihm gerade nicht primär um eine chronologische Abfolge geht, sondern um grundsätzliche Probleme und systematische Fragestellungen, zeigt sich auch in seiner Erörterung des Rassismus‘ in Julius Langbehn’s „Rembrandt als Erzieher“, in seiner Darstellung von Goebbels’ Bemühen um die Anerkennung des Expressionismus als ‚deutsche Kunst‘ sowie von Hitlers ultrakonservativer Position zur Moderne.

An einigen Stellen jedoch scheint Rydell zugunsten eines guten Leseflusses den üblichen Klischees aufzusitzen, wenn es beispielsweise heißt: „Hitlers Vorliebe für das Kitschige, für pittoreske Landschaften, für das wagnerisch Geschwollene und romantisch Verwegene entsprach auch einer Ästhetik, die bei vielen Deutschen auf Gegenliebe stieß“ (S. 297). Wie wir – nicht zuletzt durch die Forschung der als nächstes zu besprechenden Autorin – wissen, war Hitlers Kunstgeschmack keineswegs nur einseitig auf Kitsch und Pomp abonniert, wie vor allem Albert Speer

nach dem Kriege Glauben machen wollte. Die NS-Funktionäre „räumten [...] der Kunst einen zentralen Platz in ihrem nationalsozialistischen Weltbild ein“ (S. 8), waren sich aber keineswegs einig darin, was ideologisch als ‚gute‘ Kunst zu gelten hatte.

Dass es sich bei dem vorliegenden Buch nicht um ein Fachbuch, sondern um ein informatives Sachbuch handelt, das eine große Öffentlichkeit adressiert, zeigt sich formal auch darin, dass das Buch ohne jede Fußnote auskommt. Zwar gibt der Verfasser durch kapitelweise Literaturangaben eine Idee von seiner eigenen Lektüre und damit weitere konkrete Lesehinweise, doch wirklich überprüfbar sind seine Zitate und Thesen damit nicht. Zweifellos ist es ein großes Verdienst des Buches, breite gesellschaftliche Schichten für ein sensibles und komplexes Thema einzunehmen; ob dies jedoch notwendigerweise mit einem manchmal allzu krimihaften Unterton und durch umgangssprachliche Wendungen („Auch die Aasgeier erhielten einen Teil der Beute“, S. 104) geschehen muss, bleibt fraglich. So heißt es in Bezug auf die Entdeckung von Michelangelos Madonna von Brügge im Salzbergwerk von Altaussee durch zwei *monuments men*: „Im Schein der Fackeln wanderten sie langsam immer tiefer in den Berg hinein. Hier und da öffneten sich große Felskammern, vom Schmelzwasser und den Spitzhacken der Bergleute erschaffene Gewölbe. Überall an den Wänden standen Kisten aus Kiefernholz, die an Särge erinnerten. Plötzlich entdeckten sie die charakteristische milchweiße Farbe italienischen Marmors. Auf einer verschmutzten Matratze lag die Jungfrau Maria, das nackte Jesuskind zwischen ihren Knien“ (S. 20).

Ganz anders ist der Stil von Birgit Schwarz. Die Wiener Kunsthistorikerin, die seit über 16 Jahren zur Kunstpolitik der Nationalsozialisten forscht, hat bereits mehrere einschlägige Veröffentlichungen zum Thema vorgelegt und gilt als ausgewiesene Expertin für Hitlers Kunstsammlungen. Auch ihr neues Buch „Auf Befehl des Führers“ thematisiert den NS-Kunstraub, legt jedoch einen anderen Schwerpunkt als Rydell auf den wahrscheinlich „größten Kunstraub aller Zeiten“ (S. 11), dem vermutlich mehr als 600.000 Kunstwerke in ganz Europa zum Opfer gefallen sind. Auf der Grundlage akribischer Recherchen in den Bundesarchiven in Berlin und Koblenz sowie im Bundesdenkmalamt in Wien möchte das vorliegende Buch „die Geschichte des NS-Kunstraubes als Geschichte von Hitlers Kunstraub neu [schreiben]“ (S. 10).

Zentral und neu ist die Hervorhebung der Person Hitlers, „denn er hat den NS-Kunstraub nicht nur erfunden, sondern auch die Plünderung des europäischen Kunstbesitzes mithilfe des ‚Führervorbehaltes‘ in seinem Sinne gelenkt“ (ebd.). In der Forschung dominierte bislang eher die Annahme, dass Hitler bei der Verteilung der Raubkunst von seinen eigenen Kunstrauborganisationen wie dem Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in Frankreich oder der Dienststelle Mühlmann in Polen und den Niederlanden beziehungsweise von dem im großen Stil privat sammelnden Reichsmarschall Hermann Göring letztlich übervorteilt worden sei. These ist es, dass sich Hitler mit dem „Führervorbehalt“ vom 18. Juni 1938 nicht nur das Erstzugriffsrecht auf unmittelbar nach dem sogenannten ‚Anschluss‘ in Österreich geraubte Kunst einräumte, sondern dieses durch Erlass vom 18. November 1940 auch für die übrigen besetzten Gebiete ausweitete. „Am Ende des Dritten Reiches stand die gesamte Raubkunst Europas unter ‚Führervorbehalt‘ und die ‚Führerauswahl‘ daraus, die Hitler für sein Verteilungsprogramm zur Verfügung stand, betrug nicht 560 Objekte, wie die offizielle deutsche Datenbank angibt, sondern annäherungsweise das Hundertfache“ (S. 18).

Für die operative Durchführung seiner Kunstraubpolitik hatte der Diktator 1939 den renommierten Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse, eingesetzt. Dieser hatte die Aufgabe, den Raubzug zu steuern und Hitlers Zuweisungen an die einzelnen deutschen Museen vorzubereiten. Der dienstbare Kunsthistoriker wurde auch zu seinem Sonderbeauftragten für das geplante ‚Führermuseum‘ in Linz, das zu einem nordalpinen Florenz werden sollte. „Er war Hitlers Dämon, der seinen Auftraggeber antrieb und den Kunstraub radikalisierte. In welchem Umfang Posse die Plünderung Europas gesteuert hat, war bisher unbekannt, da der Kunstraub Geheimstatus hatte“ (S. 9). Posse war es demnach auch, der es Hitler ermöglichte, „eine möglichst große Distanz zwischen seiner Person und dem Vorgang des Raubes herzustellen; so durfte sein Name [...] bei Beschlagnahmebefehlen von Kunst nicht auftauchen“ (S. 159). Die Studie ist gesättigt mit Belegen, Archivquellen und weiteren Anmerkungen, die sie zu einem wichtigen Referenzwerk für die Forschung machen. Hier schreibt die Wissenschaftlerin, dort der Journalist. Und dennoch bleibt ihre systematische Darstellung des NS-Kunstraubs, die hier zeitlich an den Ereignissen des Kriegsverlaufes orientiert bleibt,

gut lesbar und verliert sich weder in der Detailfülle noch im wissenschaftlichen Fachjargon.

Gleichwohl hätte der Schrift eine sorgfältige Schlussredaktion gut getan, denn die vielen, teils seitenlangen Redundanzen und teilweise sogar wörtlichen Wiederholungen sind nicht zu übersehen (z. B. S. 76f. und 85f.) und bilden ein überflüssiges Ärgernis, das das ansonsten so sorgfältige Vorgehen der Autorin geradezu konterkariert. Sollte hier etwa der Publikationsdruck im Nachgang der ‚Causa Gurlitt‘ zu groß geworden sein?

Das Verdienst dieses Buches ist es, nicht nur die Wege der aus vielen jüdischen Privatsammlungen, aus öffentlichen Sammlungen in den besetzten Gebieten und auch aus Klöstern geraubten Kunstwerke zu erklären, sondern vor allem auch das dahinter stehende perfide System, das den europäischen Bilderraub zu einem gigantischen Umverteilungsprogramm machte. Anders als Rydell, der in mehreren Kapiteln auch personelle und strukturelle Kontinuitäten im Kunsthandel nach 1945 benennt und damit die fehlende Aufarbeitung des NS-Kunstraubs aufzeigt, beschränkt sich Schwarz in ihrem Schlusskapitel auf einige wenige Sätze zum eher trostlosen Stand der Provenienzforschung (verjährt, zeit- und kostenaufwändig) in der Gegenwart.

Der NS-Kunstraub und seine Folgen, dies machen beide Bücher unmissverständlich deutlich, werden noch viele Generationen beschäftigen.

Düsseldorf

Ulli Seegers

### Transnationaler Faschismus und „Latinität“

*Fraixe, Catherine/Piccioni, Lucia/Poupault, Christophe (Hrsg.): Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste, 330 S., Lang, Frankfurt a. M. u. a. 2014.*

Als Benito Mussolini in den frühen dreißiger Jahren verstärkt nach internationaler Anerkennung strebte, propagierte er grenzüberschreitend den italienischen Faschismus als Modell zivilisatorischer Erneuerung. Dabei nahmen historische Rekurse einen zentralen Stellenwert ein, vor allem die Glorifizierung des römischen Kaiserreichs (im Gegensatz zur Republik). Jedoch verboten sich direkte Bezüge auf das *imperium romanum*, die im Begriff der *romanità* angelegt waren. Sie