38668
Studienbibliothek Klagenfurt
Nr. 167/168.

ro
ro
ro

rowohlts deutsche enzyklopädie

Hildegard Brenner

Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus

rowohlts deutsche enzyklopädie

Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort

*

Herausgeber
Prof. Ernesto Grassi
Universität München

Sachgebiet
ZEITGESCHICHTE

HILDEGARD BRENNER

Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus

Bundesstaatliche Studienbibliothek · Klagenfurt ·

UB Klagenfurt
+L19658609

rde

ROWOHLT

I 38 668, Nr 167/168

Herausgeber: Ernesto Grassi
Redaktion: Ursula Schwerin
Curt Grützmacher / Baldur Bockhoff
München

Wissenschaftlicher Beirat

Franz Altheim, Berlin / Henri Bedarida †, Paris (Sorbonne) / Ernst Benz, Marburg / Carl J. Burckhardt, Basel / Enrico Castelli, Rom / Francisco Javier Conde Garcia, Madrid / Alois Dempf, München / Mircea Eliade, Bukarest-Paris / Vicente Ferreira da Silva, Sao Paulo / Hugo Friedrich, Freiburg / Hans-Georg Gadamer, Heidelberg / Eugenio Garin, Florenz / Juan Gomez Millas, Santiago de Chile / Henri Gouhier, Paris (Sorbonne) / Rudolf Großmann, Hamburg / Romano Guardini, München / Hermann Heimpel, Göttingen / Georg Henneberg, Berlin / M. P. Hornik, Oxford / Ernst Howald, Zürich / G. Kaschnitz Frhr. v. Weinberg †, Frankfurt-Main / Werner Kemper, Rio de Janeiro / Karl Kerényi, Zürich / Lawrence S. Kubie, Yale / Pedro Lain Entralgo, Madrid / Karl Löwith, Heidelberg / Arthur March †, Innsbruck / Hans Marquardt, Freiburg / Adolf Meyer-Abich, Hamburg / Alexander Mitscherlich, Heidelberg / J. Robert Oppenheimer, Princeton / Walter F. Otto †, Tübingen / Enzo Paci, Pavia / Massimo Pallottino, Rom / Adolf Portmann, Basel / Emil Preetorius, München / Hans Rheinfelder, München / Salvatore Riccobono †, Rom / David Riesman, Harvard / Jan Romein †, Amsterdam / Fritz Schalk, Köln / Helmut Schelsky, Münster / Günter Schmölders, Köln / Percy Ernst Schramm, Göttingen / Hans Sedlmayr, München / Wilhelm Szilasi, Freiburg / Giuseppe Tucci, Rom / Thure von Uexküll, Gießen / Giorgio del Vecchio, Rom / Centre International des Études Humanistes, Rom / Centro Italiano di Studi Umanistici e Filosofici, München / Institut für Weltwirtschaft an der Universität Kiel / Lincombe Lodge Research Library, Boars Hill - Oxford

28.8.64
35.50
12

Veröffentlicht im März 1963
Der hier vorgelegte Text wurde eigens für ‹rowohlts deutsche enzyklopädie› geschrieben
© Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1963
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks und der fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Enzyklopädisches Stichwort

KUNST UND POLITIK 273

(Zur vorherigen Lektüre empfohlene Einführung in den Problemkreis, dem das Thema entstammt)

I. ENTSTEHUNG UND FORMULIERUNG

1. Der ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' 7
2. Experimentierfeld Thüringen 22
3. Aufbau der formalen Kontrollen 35
   a) ‹Gleichschaltung› 35
   b) Bücheraktion ‹Schwarze Listen› 43
   c) Reichskulturkammer 53
4. Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34 63

II. AUFBAU DER INFORMALEN KONTROLLEN

1. Berliner Kunstwinter 1934/35 87
2. Das Thing-Theater 95
3. ‹Aktive› Kunstpolitik 106
4. Der nationalsozialistische Baugedanke 118

III. IM ZEICHEN DER ‹EUROPÄISCHEN NEUORDNUNG›

1. Auslöschung des nationalen Kultur- und Kunstlebens (Polen) 131
2. Kunstraub (Frankreich) 142
3. Der ‹Führerauftrag Linz› 154

DOKUMENTE

1. Texte 162
2. Abbildungen (in der Mitte des Bandes)
3. Die kunstpolitischen Organisationen und Ämter (Übersicht) 235

ANMERKUNGEN 250

LITERATURHINWEISE 271

PERSONEN- UND SACHREGISTER 279

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN 287

BILDQUELLENNACHWEIS 288

I. ENTSTEHUNG UND FORMULIERUNG

1. Der ‚Kampfbund für Deutsche Kultur'

Im Auditorium maximum der Universität München sprach am 23. Februar 1929 der Wiener Staatswissenschaftler Professor Dr. Othmar Spann über ‹Die Kulturkrise der Gegenwart›.

Vor einem Publikum, das in seiner Mehrzahl aus Studenten sowie geladenen Gästen bestand, entwarf der Professor ein Bild vom ‹kulturellen Abendland› in den dunkelsten Tönen Spenglerscher Untergangsstimmung. Mit dem souveränen Anspruch dessen, der von Berufs wegen in diesen Dingen Bescheid weiß, durchstreifte er die Bereiche Philosophie, Psychologie, Gesellschaftslehre, Volkswirtschaft, Geschichte, Physik, um ‹überall tiefgreifende, ans Herz gehende Krisen› zu behaupten. Ja, eine ‹allgemeine Krise des Wissenschaftsbegriffs› sei hereingebrochen. Das gleiche gehe in Kunst und Religion vor sich: ‹In der Kunst vollends ist es ... ganz trostlos. Wenn wir an den Dadaismus, an den Futurismus oder an den Atonalismus und so weiter denken, wenn wir an das Vordringen des Kinos denken, an das Vordringen der Revue und so weiter; dann sehen Sie, daß hier ... alles im argen liegt.› Spann stellte dann seinen Hörern dar, daß diese Kulturkrise, recht betrachtet, ihrem Wesen nach eine Krise der Gesellschaft sei. Die wenigen Ansätze zu einer kulturellen Gesundung aber könnten sich nicht durchsetzen ohne die Hilfe eines autoritären Staates. Er allein übertrage der Kultur wiederum ihre historische Rolle: nämlich ‹Führerbestellung› und ‹Führererziehung› zu sein. Die Demokratie hingegen habe sich als der eigentliche ‹Ruin der Kultur› erwiesen. Denn ‹bedenken Sie, was Furchtbares in jeder Demokratie geschieht! Jeder Beliebige kommt hin und kann sich zum Führer machen.› Diese ‹wilde Führerbestellung› indessen ende gesetzmäßig im Radikalismus. ‹Man kommt von der gemäßigten ... Arbeiteraristokratie zur großen Masse, schließlich zum Lumpenproletariat herunter.› Den Staat mit ‹Feuer›, ‹Schwert›, ‹Heldensinn› und ‹Kriegertum› wieder zur autoritären Herrschaftsform zurückzuführen, sei die alleinige Rettung vor dem ‹finsteren Abgrund, an dessen Rand wir uns bewegen und in den uns jeder Tag hinunterstürzen kann, sei es in die Anarchie, sei es in den Bolschewismus —, das ist der Inbegriff unserer Kulturkrise›[1].

Die großen Tageszeitungen verfuhren mit diesen ebenso spekulativen wie spektakulären Ausführungen nach Gebühr. Einen ‹unwürdigen Vorgang› nannte das ‚Berliner Tageblatt' die Veranstaltung und bezichtigte, nicht zu Unrecht, den Rektor der Universität der Protektion. Von ‹fahrlässiger Duldung der Universitätsbehörden› sprach auch die ‚Frankfurter Zeitung' und nannte die Ausführungen Spanns in ‹keiner Weise wissenschaftlich begründet›. Und der Rede als solcher würde auch kaum

mehr als allenfalls zeitsymptomatische Bedeutung zukommen, wenn nicht Spann in der Münchener Universität noch in anderer Absicht und mit einem bestimmten Auftrag gesprochen hätte.

Eingeladen zu diesem Vortrag hatte nämlich ein ‚Kampfbund für deutsche Kultur'. Sein ‹Führer› hieß Alfred Rosenberg. Dieser stellte zur Begrüßung Othmar Spann als zur ‹Vorstandschaft› des Bundes gehörig vor und forderte das Publikum auf, sich angesichts der kulturell verzweifelten Lage in Deutschland im Sinne eines ‹überall erwachenden nationalen Mythos› zusammenzuschließen. Zu diesem Zweck sei der Kampfbund ins Leben gerufen. Er wolle, unabhängig von jeder Partei oder politischen Bindung, so versicherte Rosenberg, die nationalen Belange wirksam vertreten [2].

Professoren-Aktion

Nun hatte dieser Kampfbund seine — allerdings nichtöffentliche — Vorgeschichte und die Behauptung Rosenbergs, daß es sich um einen unpolitischen Zusammenschluß handle, einen beachtlichen Hintersinn.

Mitte 1928 schon zirkulierte innerhalb der NSDAP und in ihr nahestehenden Kreisen eine Liste mit in Deutschland wohlbekannten Namen. Die dort Genannten hatten sich bereit erklärt, öffentlich eine Organisation zu unterstützen, die sich ‚Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur — nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft' nannte. Acht der achtzehn Förderer waren Hochschullehrer, die übrigen, meist aus dem Richard Wagner-Kreis, waren Verleger, Theaterintendant, Schriftsteller, Pfarrer. Seit August 1927 war diese Organisation mit ihrem Sitz in München unter der Leitung von Alfred Rosenberg aufgebaut worden. Heinrich Himmler, der Schnupftabakfabrikant Emil Weiss, ferner Gregor Strasser, Franz Xaver Schwarz, Philipp Bouhler, Alfred Rosenberg hatten das Gründungsprotokoll unterzeichnet [3].

In der Tat hält dieses — bis heute unbekannte — Gründungsprotokoll den Beginn organisierter nationalsozialistischer ‹Kulturarbeit› fest. Es enthält auch die Satzung des Verbandes. Im Anklang an § 23 des Parteiprogramms der NSDAP bezweckte demnach die Gesellschaft, ‹alle Abwehrkräfte gegen die heute herrschenden Mächte der Zersetzung auf kulturellem Gebiet in Deutschland zu sammeln›. Was das heißen sollte, führt § 1 der Satzung näher aus: ‹Die Gesellschaft setzt sich als Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst, Wissenschaft, sittlichen und soldatischen Werten aufzuklären. Sie setzt sich zum Ziel, bedeutende, heute totgeschwiegene Deutsche durch Wort und Schrift der Öffentlichkeit näherzubringen und mit allem Nachdruck das kulturelle Gesamtdeutschtum ohne Berücksichtigung politischer Grenzen zu fördern. Sie setzt sich zum Ziel, durch Sammlung von diese Bestrebungen fördernden Kräften die Voraussetzung für eine das Volks-

tum als *ersten* Wert anerkennende Erziehung in Schule und Hochschule zu schaffen. Sie setzt sich namentlich auch zum Ziel, im heranwachsenden Geschlecht aller Schichten des Volkes die Erkenntnis und den Willen zu wecken für das Wesen und die Notwendigkeit des Kampfes um die kulturellen und Charakterwerte der deutschen Nation im Hinblick auf die zu erkämpfende Freiheit›[4].

Orts- und Fachgruppen waren eingerichtet worden. Bewährte Nationalsozialisten leiteten die Gauorganisationen. So wirkten Dr. Hans Severus Ziegler in Thüringen, Karl Kaufmann in Ruhr/Westfalen, Bernhard Rust im Gebiet Hannover, Hellmuth Brückner in Schlesien, Hinrich Lohse in Schleswig-Holstein. Eine Fachgruppe für Erziehungsfragen unterstand Sepp Dietrich, die Schriftsteller vertrat Josef Stolzing-Cerny, die Wehrverbände Konstantin Hierl, für Studentenfragen war Wilhelm Tempel zuständig, für Beamten- und Verwaltungsfragen Dr. Wilhelm Frick usw.[5]

Die Gauführer hatten in ihren Bezirken alle ‹irgendwie bekannten nationalen Persönlichkeiten› angesprochen und aus ihren Reihen Gönner, Mitglieder und (‹falls sie einen bedeutenderen Namen haben›) öffentliche Förderer der Gesellschaft zugeführt. Eine Kartothek hielt genaue Angaben zur Person und ‹öffentlichen Verwendbarkeit› der Repräsentanten fest. Abschriften dieser Personalkartei lagen bei der Zentrale in München. Die ersten Kontakte zur nationalen Lokalpresse waren geknüpft, Vortragsreihen ausgearbeitet, als Rosenberg in einem Rundbrief von Ende 1928 die Gauführer bat, in der öffentlichen Werbung für die Gesellschaft, zumal mit der genannten Förderer-Liste, München den Vorrang zu lassen: ‹Diese Liste ist zunächst vertraulich zu behandeln, da sie erst dann veröffentlicht werden kann, wenn mit der Arbeit der Gesellschaft begonnen wird. Diese Arbeit wird in München beginnen und es ergeht das Ersuchen, an alle Gauführer, nicht früher mit Vorträgen zu beginnen, als bis in München die öffentliche Gründung vollzogen ist›[6].

Werbung mit ‹guten deutschen Namen›

Als dann in der Münchener Universität Othmar Spann mit seiner Rede die Gesellschaft der Öffentlichkeit vorstellte, trug sie einen neuen Namen: ‚Kampfbund für deutsche Kultur'. Die Bezeichnung ‹nationalsozialistisch› hatte sie abgelegt. Auch Vokabeln wie ‹soldatisch› bzw. die ‹organisierten Mächte des Untermenschen ... in pazifistischer, in marxistischer ... Gestalt› fehlten in dem sonst gleichlautenden Programm[7]. Flugblätter wurden verteilt. Unter dem Motto ‹Die Zeit ist gekommen, da es gilt, der feindlichen Front eine eigene Front gegenüberzustellen›, wurde die überparteiliche Flagge aufgezogen: ‹Hinweg über politische

oder wirtschaftliche Meinungsverschiedenheiten, hinweg über alles Trennende individueller Einstellung zu Einzelfragen, hinweg auch über persönliche, kleinliche Bedenken und Hemmungen, will er [der Kampfbund] eine gemeinsame geistige und willenhafte Grundlage schaffen, um von ihr aus das lebendig wertvolle Alte zu verteidigen, aber vor allem um Luft und Raum zu erkämpfen für das kommende Geschlecht›[8]. Über den organisatorischen Aufbau dieses ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' erfuhr man in der Öffentlichkeit nichts. Ihn befürworteten statt dessen eben dieselben ‹guten deutschen Namen›, die schon die ‚Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur' in ihrer Förderer-Liste geführt hatte, ergänzt durch weitere: Reichswehrgeneral Franz Ritter v. Epp, die Schriftsteller Kolbenheyer, Johst, Kynast, Josef Magnus Wehner, Alfred Rosenberg und Emil Strauß, die Münchener Verleger Hugo Bruckmann und J. F. Lehmann, Eva Chamberlain, Winifred Wagner und Daniela Thode aus Bayreuth, der Thüringische Landeskirchenrat Pfarrer Costa, die Führer der Bünde ‚Geusen', ‚Deutscher Pfadfinderbund', ‚Werwolf', ‚Deutscher Frauen-Kampfbund', ‚Christliche Pfadfinderschaft Deutschlands (Nordbund)'. Fast die Hälfte der nunmehr 65 öffentlichen Förderer des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' waren wiederum Hochschullehrer: darunter der Präsident der Münchener Akademie der Wissenschaften Prof. Dr. E. Schwartz, der Münchener Dekan Lembert, dann die Professoren Andreas Heusler, Carl Cornelius, Hermann Groeber, Friedrich Grimm, Albert Geßner, Philipp Lenard, Felix Krueger, Othmar Spann, Heinrich Wölfflin, Adolf Bartels, Schultze-Naumburg. Außerdem erklärten 17 Verbände öffentlich ihren Beitritt zum Kampfbund, in ihrer Mehrzahl nationalistische Jugend- und Studentenbünde, einige Turn- und Sängergemeinschaften sowie die ‚Deutsche Kunstgesellschaft Dresden'[9]. Auf Flugblättern, in Broschüren und Zeitschriften warben diese Namen für ‹deutsche Geistesfreiheit und Schöpfungsmöglichkeiten›.

Indessen führte das Hauptarchiv der NSDAP den ‚Kampfbund für deutsche Kultur' als Organisation ‹innerhalb der NSDAP›, nannte ihn ‹eine rein nationalsozialistische Gründung› und stellte folgendes als seine wichtigste Eigenschaft heraus: ‹Ein großer Teil der Mitglieder spielt im gesellschaftlichen Leben, besonders auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft, eine Rolle›[10].

Auf diese Rolle also, nämlich den sozialen Rang der ‹Persönlichkeiten› mit ‹gutem deutschen Namen›, hatten die Führungskreise der NSDAP mit sicherem Gefühl für die bildungshierarchische Orientierung der bürgerlichen kulturellen Öffentlichkeit in Deutschland spekuliert. Der Start der ersten und einzigen nationalsozialistischen Kulturorganisation während der sogenannten Kampfzeit war gelungen. Das Prestige, das sich mit Amt und Beruf der Repräsentanten verband, hatte ihn in zweifacher Weise begünstigt. Es sprach für Niveau und Seriosität des

Kampfbundes und schirmte zugleich seinen nationalsozialistischen Ursprung und seine nationalsozialistische Führung gegenüber der Öffentlichkeit ab.

‹Kunstbolschewismus› oder ‹Die Mächte der Zersetzung›

Schon im März 1929 meldete der Kampfbund, daß 25 Ortsgruppen ihre Arbeit aufgenommen hätten. Nachweisbare Aktivität entfalteten vorerst die Ortsgruppen München und Weimar, ab Herbst Dresden und Bonn und ab Frühjahr 1930 die Gruppen Düsseldorf und Karlsruhe.

Sie alle begannen ihre Tätigkeit mit Vortragsreihen. Spanns Ausführungen zur ‹Kulturkrise der Gegenwart› hatten das Stichwort gegeben. Anfang März 1929 sprach dann der Schriftleiter der ‚Zeitschrift für Musik', Dr. Alfred Heuß, ebenfalls im Auditorium maximum der Universität München über ‹Krisis in der Musik und im Musikleben›[11]. Alfred Rosenberg gab das erste Mitteilungsblatt des Bundes heraus unter einem Leitartikel ‹Kulturverfall und seelische Wiedergeburt›[12]. Zum Thema ‹Krisis der Baukunst› sprach ein Architekt v. Senger[13], über ‹Krisis des deutschen Buches› der Verleger Eugen Diederichs[14].

Nachdem sie die örtlichen Veranstaltungen zumeist eingeleitet hatten, traten die namhaften Förderer des Kampfbundes bald von der aktiven Tätigkeit zurück, um nunmehr in ‹Vorstandschaft› und beratender ‹Arbeitsgemeinschaft› den weiterhin nach außen politisch anonymen Bund zu repräsentieren. Eine agitationserfahrene Rednerschicht löste sie ab, und ihr Agitationsstil war es, der die Kampfbund-Veranstaltungen schließlich prägte, sie zu sensationsreichen Ereignissen machte und damit stimmungsmäßig den Boden für die ersten ‹notwendigen Maßnahmen› bereiten half.

Ein solcher Kampfbund-Redner war Alexander von Senger, und er war erfolgreich wie nur noch Schultze-Naumburg. Was hatte dieser ‹Baukunst›-Experte zu sagen? Senger kam aus der Schweizer Gruppe ‚Neues Bauen für kulturelle Ideale, für rassereinen Stil und Nationalität'. In seiner Heimat bald nachsichtig mit Schweigen bedacht, hatte dieser Architekt sein Wirkungsfeld in Frankreich, vor allem aber in Deutschland gefunden. Er hielt Vorträge, genauer: führte wüste Polemiken gegen das neue Bauen, insbesondere das Dessauer Bauhaus sowie die Schriften und Bauten Le Corbusiers. Diesen Wortführer des modernen blockmäßigen Baustils (‚*L'Esprit Nouveau*') stellte Senger seinem Publikum als den Großinquisitor europäisch-abendländischer Kulturvernichtung vor. Um den noch ungewohnten, vielfach befremdenden Charakter der neuen, funktionalen Formen zu ‹erklären›, dazu lieferte die Gestalt Le Corbusiers ein geradezu ‹schlagendes› Argument: Le Corbusier war nämlich maßgebender Einfluß auf das frühe Bauen in der Sowjetunion eingeräumt worden.

Das Land der Revolution war damals noch künstlerisches Pionierland. Die anfangs der Moderne geneigte und weltoffene Kunstpolitik der Sowjetunion hatte führende europäische Künstler (Chagall, Kandinsky, May, Stam, Gabò, Scheper u. a.) angezogen. So bekannte sich auch Le Corbusier zu den für einen Architekten und Städteplaner einmaligen und scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten dieses Landes, das sich eben erst zur Industrialisierung anschickte. Solche Äußerungen las Senger seinem Publikum vor, und sie waren ihm Beweis genug zu behaupten, daß Le Corbusier, dieser ‹Lenin der Architektur›, mit seinem Neuen Bauen die ‹Brandfackel Moskaus› in das arglos-friedliche Europa trage. Die Weissenhofsiedlung in Stuttgart, die Siedlung Törten bei Dessau (Gropius) wurden zu Stätten ‹politischer Verschwörung›, zu Bastillen des ‹Feindes› mitten im ‹deutschen Vaterland›[15].

Kampfbund-Redner Senger folgte dabei dem Agitationsschema, das der Leiter des Bundes, Alfred Rosenberg, in der Monatsschrift ‚Der Weltkampf' unterdessen laufend weiter ausarbeitete. Dort wurden die Losungen für den kulturpolitischen Tageskampf bereitgestellt, d. h. großenteils übernommen und im nationalsozialistischen Sinne aktualisiert. So hatte Rosenberg beispielsweise den Bachofenschen Begriff der ‹Sumpfkultur› auf die großen Industriestädte und ihr Proletariat, das ‹Untermenschentum›, wie es im Jargon der nationalsozialistischen ‹Kampfzeit› hieß, übertragen. Vornehmlich Kultur- und Lebensphilosophie bildeten das Arsenal solcher Schlagworte, Parolen usw., deren zivilisations-, geist- und kritikfeindliche Tendenz diese Philosophie selbst, wenn auch subtil gedacht und unter anderen Vorzeichen, vorweggenommen hatte[16]. Diese gängigen, durchaus noch nicht spezifisch nationalsozialistischen Parolen hatten sich zu einem Bild des Unbehagens gefügt: Der ‹Aufstand der Untermenschen› war in den Städten ausgebrochen. In diesen ‹Brutherden› hausten die Kräfte, die Ruhe und Ordnung bedrohten. Mit der ‹gesichtslosen Masse› des Proletariats hatten sich ‹geistig und rassisch heimatlose Elemente›, nämlich Intellektuelle und Juden, verbündet. Ihre Produkte waren ‹Asphaltpresse›, ‹Asphaltliteratur›, ihre Schreiber ‹Zivilisationsliteraten›. Mit im Bunde waren die großen Konzerne und Banken, die in den Weltstädten saßen und die Massen als Konsumenten brauchten[17].

Eine derart aversionsgeladene ‹Krisen›-Fixierung war dem Kampfbund zweifellos günstig, um nun seinerseits eine kulturelle ‹Vergiftung mit Vorbedacht› zu unterstellen. Der ‹Weltbolschewismus› wurde zum ‹eigentlichen Feind› erklärt. Seine strategischen Positionen im entfesselten ‹Weltkampf› zu entdecken, sie auch in den entlegensten Gebieten aufzuspüren, ihre Träger namhaft zu machen und ‹Bollwerke› zu errichten — das war die große Mission, der sich der baltendeutsche Augenzeuge der bolschewistischen Revolution und Rußlandemigrant, nunmehr außenpolitischer Experte der NSDAP, Alfred Rosenberg, ver-

schrieben hatte. ‹Die marxistische Revolution reißt die ganze seelische Welt zusammen: Heimatliebe, Volksgefühl, geschichtlicher Sinn, Familie, Vergangenheit und Zukunft... Wir stehen vor dem größten und gewaltigsten von der rotgoldenen Internationale vorbereiteten Anschlag der Gegenwart›, weissagte Senger und zeigte die Konsequenzen für die Architektur: ‹Das Neue Bauen, das die Malerei und Plastik in sich schließt,... erzeugt die Sehnsucht nach der großen Krankheit... Materialismus, Merkantilismus, Korruption sind die Wurzeln des modernen Bauens; Barbarei, Vernichtung und Versklavung des Mittelstandes, Diktatur der internationalen Hochfinanz sind die Früchte. Dieses alles sind die Folgen eines Entseelungsvorganges, eines Loslösungsvorganges von Blut, Boden und Nation. Diese Entwicklung wird planmäßig durch eine marxistische Propaganda, die sich mit brutalem Terror durchsetzt, gefördert... Das Neue Bauen ist in seinen Theorien, in seinen Propagandamethoden, in seinen Zielen wie Auswirkungen eine rein bolschewistische Angelegenheit...›[18]. Die Forderung einer ‹nationalen Diktatur in Kunstsachen› wurde zum Gebot ‹nationaler Selbsterhaltung›.

Damit hatten die nationalsozialistischen Politiker auch im Bereich der Künste ihr Vehikel gefunden: Die künstlerische Avantgarde wurde als Träger der proletarischen Weltrevolution denunziert. Diese für den Rosenbergschen Kampfbund typische Agitationsweise lieferte nicht nur eine Handhabe, um alle unerwünschten Werke kurzerhand als ‹kunstbolschewistisch› zu brandmarken. Sie hatte vielmehr auch ergiebige Anschauungsobjekte aufgetan, um die Kategorien ‹Freund› und ‹Feind› zu exemplifizieren: Die künstlerische Moderne, im weiten Sinne verstanden, wurde zu revolutionären Infektionsherden im Innern des Landes erklärt, während das politische Aktionszentrum jenseits der Grenzen ‹Moskau› hieß.

Mittelstand und Bürgersinn

Die so personifizierten und lokalisierten ‹Ursachen des Kulturverfalls› fanden bei einem Publikum, das die Bedrohung seiner Existenz, den Verlust vertrauter Lebensgewohnheiten vor allem in ‹städtischen› Erscheinungen wie Industrialisierung, Technisierung, Arbeitslosigkeit, Revolution, fortschreitender Proletarisierung wahrzunehmen gewohnt war, nur zu bereitwillig Gehör. Der Substanzverlust der bürgerlichen Welt, mit der beginnenden Wirtschaftskrise (1929) in seinen letzten Konsequenzen sichtbar geworden, hatte die einst homogene kulturtragende Schicht Deutschlands in eine ausweglose Situation gebracht. Sie war homogen gewesen, solange ihre sozial-kulturellen Privilegien auch wirtschaftlich gesichert und begründet waren. Längst aber hatte sich eine neue Führungsschicht kapitalistischer Unternehmer, Wirtschafts- und Betriebsleiter nach oben gedrängt, während das so abgelöste Bürgertum

sich, materiell gesehen, teilweise schon von der Proletarisierung erfaßt sah. Sein seit je stark ausgeprägtes Standes- und Berufsbewußtsein reagierte auf diesen Widerspruch von wirtschaftlicher Realität und unverändert aufrechterhaltenem sozial-kulturellem Führungsanspruch mit forcierter Abwehr anfangs gegenüber beiden Komponenten, dem Sozialismus wie dem Kapitalismus. So bildete sich in seinen Kreisen das kulturideologische Milieu, das schließlich maßgeblich zur Zerstörung nicht nur des parlamentarisch-demokratischen Gedankens, sondern der Weimarer Republik selbst beitragen sollte[19]. Aus einer vormals nationalen Gesinnung wurde das verletzte, romantisch übersteigerte Nationalgefühl, der Nationalismus in seiner restaurativen wie ‹revolutionären› Spielart. Abwehrgesinnung, rückgewandtes Sekuritätsstreben, der Ruf nach staatlichen Schutzmaßnahmen zeigen, wie tief das Mißtrauen gegen jede weitere soziale Veränderung in diesen Kreisen wurzelte. Die November-Revolution von 1918 war als sichtbarster Ausdruck der Bedrohung erlebt worden.

Kulturpolitische Aktivität in diesen Reihen – soweit sich heute überblicken läßt – entwickelten im wesentlichen drei Gruppen. Unmittelbar aggressionsbereit, wenngleich provinziell in ihren Forderungen waren die völkischen Kreise, die zu ihrer antisemitischen Tradition nach 1918 auch antikapitalistische Affekte aufgenommen hatten. Mit pastoralem Eifer pflegten sie sogenannte deutsche Heimatkunst. Rilke, Hofmannsthal, Liebermann galten ihnen als ‹internationalistisch›. Was die dem Land Thüringen verbundenen Namen Adolf Bartels und Paul Schultze-Naumburg für Literatur und Architektur besagten (S. 27 ff), das bedeutete die Hans Thoma-Schule in Karlsruhe für die Malerei. Der in seiner Jugend stark von Courbet beeinflußte Thoma entfernte sich bekanntlich später wieder von seinem französischen Vorbild und wandte sich in seiner Malweise einer hart kolorierenden altväterischen Buntheit zu. Karlsruhe wurde durch ihn zum Zentrum dieser deutschtümelnden Strömung, die er, zusammen mit Henry Thode, zudem in Lehre und Schrift ausbreitete. Im Zeichen des wiederentdeckten Romantikers Caspar David Friedrich prägte diese Schule eine ganze Generation junger deutscher Landschaftsmaler[20]. Die ersten Bilderstürme sollten denn auch von Weimar und von der Kampfbund-Gruppe in Karlsruhe unter der Führung des Thoma-Nachfolgers Professor Hans Adolf Bühler ausgehen (S. 37 f).

Eine zweite Gruppe innerhalb der mittelständisch-bürgerlichen Kulturschutzbestrebungen bildeten betont nationalistisch gesinnte Kreise. Sie wollten ‹Deutschland deutsch erhalten›, und das hieß für sie, frei von ‹westlichen›, sogenannten Zivilisationserscheinungen. Ihr Bild von Deutschland entsprach einer der wilhelminischen Zeit entlehnten autoritären Staatsauffassung, wo gesicherte Bildungsprivilegien Ausdruck eines hierarchisch geordneten und gesinnungstüchtigen Staats-

bürgertums sein sollten. In diesen Kreisen wurden Expressionismus, proletkultistische Kunstexperimente, Jazz, sozialkritische Kunstäußerungen als gezielte Schwächung des Staates angesehen. Ihre Auffassung von Kunst entsprach dem Bild von Tempel und Altar. Die ‹ewigen und unveräußerlichen Werte› sollte sie bestätigen, das Andenken der im Weltkrieg Gefallenen ehren und der Jugend Richtbilder für nationale Tugenden sein [21].

Eine dritte, vergleichsweise offensive Position bildeten die alldeutsch-pangermanischen Tendenzen. Konzentriert im und um den Alldeutschen Verband, vertraten ihre Anhänger einen großdeutschen Kulturimperialismus. Unter ihnen lebte auch der Gedanke von dem Führungsauftrag der nordischen Völker. Die antisemitische Tradition war stark ausgeprägt. Der Verband predigte ein ‹Volkstum›, das sich ausdrücklich auf Mittelstand und Landwirtschaft stützen sollte. Diese sollten auch die kulturellen Kolonisationsfaktoren liefern. Die zum Teil geradezu phantastischen Expansionsbestrebungen der Alldeutschen richteten sich vor allem nach Osteuropa. Paul de Lagarde, Ludwig Woltmann, Houston Stewart Chamberlain und Othmar Spann waren die Autoren dieser Kreise. Ihr Chauvinismus war im gebildeten Bürgertum weit verbreitet, wenn auch der Verband selbst an Bedeutung gegenüber den Vor-Weltkriegsjahren verloren hatte [22].

Der Kampfbund als ‹nationale› Kulturkampf-Truppe

Allen drei Richtungen gegenüber waren Programm und Agitationsweise des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' offen. ‹Arteigene Äußerungen des deutschen Volkstums› zu pflegen, das ‹lebendig wertvolle Alte zu verteidigen›, die ‹Kultur- und Charakterwerte der Nation zu wecken›, den Kampfwillen ‹zu stählen› und dem ‹kulturellen Gesamtdeutschtum ohne Berücksichtigung politischer Grenzen› zu dienen — dafür hatte sich der Bund verbürgt und neben den religiösen auch die wirtschaftlichen Werte nicht vergessen. (S. 30)

Was die Anziehungskraft des Bundes für diese Kreise indessen vor allem ausmachte, war die Tatsache, daß diese Organisation glaubhaft versprach — und mit diesem Hinweis versuchte sie sich von ähnlich gerichteten Verbänden abzusetzen —, endlich die Initiative zu ergreifen in diesen so symptomreichen innenpolitischen Krisenjahren 1929/30. Die Aussicht, eine militante ‹nationale› Kulturkampf-Truppe zu besitzen, wog schwer. Fand sich doch das mittelständische Bürgertum in seinem verzweifelten wie vermessenen Anspruch, *die* Nation zu sein, nicht nur bestätigt. Es sah sich, zumindest auf kulturellem Gebiet, zu einer geschlossenen Front vereinigt. Das Neue Bauen, der Jazz (‹dieses Stapfen zertritt das deutsche Wesen›), die sozialkritische und pazifistische Lite-

ratur, die Futuristen und Kubisten, die neue Musik – um so mehr sie als kulturelle Einbrüche von links namhaft gemacht wurden – würden nun gemeinsamer tatkräftiger Abwehr unter Führung des Rosenbergschen ‚Kampfbund für deutsche Kultur' begegnen, der sich damit als Vortrupp einer großen Sammelbewegung zur Erhaltung der ‹nationalen Kultur› legitimierte.

Kampfbund-Aktionen

Neben ihrer regen Vortragstätigkeit gingen die einzelnen Kampfbund-Gruppen bald zum ‹örtlichen Kulturkampf› über. Alfred Rosenberg hatte noch Ende April 1929 in München dazu die Initiative ergriffen. Um die ‹Fälle› Knappertsbusch, Max Reinhardt, Thomas Mann und den Kurs der ‚Goethe-Gesellschaft' öffentlich zu diskutieren, hatte er zu einer Versammlung in den Bayerischen Hof eingeladen. Geschickt wußte er die bayrischen Ressentiments gegen das ‹preußische› Berlin auf die ‹Aktionäre vom Kurfürstendamm› zu lenken und stellte Max Reinhardt, dem die Münchener Festspielleitung angetragen worden war, als den Agenten einer ringsum drohenden antiabendländischen Invasion dar: ‹Heute greifen Afrika und Vorderasien in weitester Umklammerung erneut nach Europa. Mit Hilfe des niggerhaften Amerikanismus, des machtpolitischen Frankreichs, das die Schwarzen ausrüstet, und vom Osten her durch die mongolischen Wellen des Bolschewismus.› Die Presse berichtete übereinstimmend von spontanem, anhaltendem Beifall [23]. Ende Mai griff der Kampfbund in eine öffentliche Theaterdebatte in Gera ein. Hans Severus Ziegler interpretierte die Sparmaßnahme der sozialdemokratischen Landesregierung als Abbau ‹des letzten Bollwerks der deutschen Seele und deutschen Geistes› und griff die Spielplanpolitik des Intendanten an (‹hypermoderne, bolschewistische, molluskenhafte und neurasthenische Ästhetenware›). Jeßner, dem angeblichen Vorbild in Berlin, warf er ‹absolut undeutsche› Inszenierungen vor: so habe er ‹Hamlet› ‹im Frack›, Schillers ‹Räuber› ‹in Spartakusmanier› und Wagners ‹Ring› in ‹kubistischer Aufmachung› herausgebracht. ‹Von dieser Art Bühnenbetrieb geht keine Suggestion, keine Begeisterung aus›, klagte Ziegler und forderte, den Spielplan ‹von Grund auf› zu ändern und Wildenbruch, Anzengruber, Schönherr, Burte, Erler, Harlan und Dietrich Eckart zu spielen [24].

So ließ der Kampfbund keine Gelegenheit aus, um ‹die Fronten zu klären›. Das Mitteilungsblatt des Bundes führte eine Rubrik ‹Zeichen der Zeit›. In diesen Spalten wurden die ‹Feinde› zitiert. Erich Kästner, Kurt Tucholsky, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Walter Mehring, das Berliner Institut für Sexualwissenschaft, ferner Klee, Kandinsky, Schwitters, die Bauhäusler, Nolde, Hofer, Beckmann und Grosz waren die meistgenannten. Willkürlich wurden Äußerungen, auch privater Art,

aufgegriffen und als subversiv, Nation und Staat auftragsgemäß zersetzend, ausgelegt. Die Auflagenhöhe der Werke im Ausland galt als politisches Gesinnungsindiz. Schon der Hinweis darauf genügte, um den Schriften eines Thomas Mann, Ernst Toller, Arnold Zweig, Jakob Wassermann, Lion Feuchtwanger, Arnolt Bronnen, Leonhard Frank, Emil Ludwig, Alfred Neumann zu bescheinigen, daß ‹keines der genannten Bücher Anspruch auf die Bezeichnung deutsch machen kann›[25].

In Zwickau gelang es dann zum erstenmal, eine Art Plebiszit heraufzubeschwören. Die Ortsgruppe des Kampfbundes, gestützt von den Kreisen um die ‚Deutsche Kunstgesellschaft Dresden', entfesselte eine ‹Aufklärungskampagne› gegen den dortigen Museumsleiter Dr. Hildebrand Gurlitt und erreichte, daß dieser Kenner und Förderer der künstlerischen Moderne zum 1. April 1930 entlassen wurde[26]. In öffentlichen Versammlungen und über die Presse klärte der Kampfbundführer, ein Studienrat Dr. Karl Zimmermann, die Bevölkerung auf über die ‹Schmierereien von Kokoschka, die läppischen Krikel-Krakel von Klee. Wir sehen Bolschewismus in der Art des Kultus mit dem Untermenschentume der Kollwitz, Zille, Barlach, der technischen Stümper Nolde, Schmidt-Rottluff, Chagall, des ethischen Nihilimus, wie er uns in den Machwerken der Dix, Hofer und Grosz entgegengrinst›[27].

Pfingsten 1930 veranstaltete der ‚Kampfbund für deutsche Kultur' dann seine erste große Tagung. Sie fand in Weimar statt unter der Schirmherrschaft des ersten nationalsozialistischen Ministers, Dr. Wilhelm Frick (S. 22). Diese Jugendtagung nutzte der Rosenbergsche Kampfbund, um erstmalig die politischen Führer vorzustellen: Baldur von Schirach, Goebbels, Göring, Darré, den thüringischen Gauleiter der NSDAP Fritz Sauckel. Der thüringische Kampfbundführer Hans Severus Ziegler begrüßte die anwesende Parteiprominenz und stellte sie mit dem Hinweis auf Weimars ‹unsterblichen Geistesheroen› der Jugend als Vorbilder dar. Um den Weg von der ‹Gesinnungswende› nun auch zur ‹Schicksalswende› anzutreten, empfahl er der Jugend Hebbels Wort: ‹Jeder Mensch muß in einem großen Manne untergehen, um zum Selbstbewußtsein und zum rechten Gebrauch seiner Kräfte zu gelangen.› Minister Frick nannte als notwendige Schule der Vaterlandsliebe die überparteiliche Staatspolitik, und der Artamanenführer Friedrich Schmidt rief zum ‹Ostlandfeldzug der deutschen Jugend› auf. Eine gemeinsame Entschließung forderte ‹vor allem die Stählung des deutschen Wehrwillens›, und für die Künste wurde die Parole ausgegeben: ‹Wir rufen auf zum Widerstand gegen alle volksschädigenden Einflüsse auf dem Gebiet des Theaters, ... in Literatur und bildender Kunst..., gegen... eine wesensfremde Baukunst›[28].

Als das Jahr 1930 zu Ende ging, war der Kampfbund zwar nicht zahlreich an Mitgliedern, aber er hatte die ‹nationale Intelligenz› erreicht und mit ihrer Hilfe Aktionszentren gebildet. Von Süd- und Mit-

teldeutschland aus hatten sich diese ‹Kernpunkte des neuen Kulturwillens› über Oberschlesien bis nach Danzig und Königsberg, westlich vor allem in den Industriegebieten ausgebreitet. Eine Reihe kultureller Verbände, dazu fast die gesamte nationale deutsche Jugendbewegung hatten sich dem Kampfbund angeschlossen [29]. Verbindungen zu völkischen Verbänden in der Schweiz, im Saargebiet, in Flandern, Schweden und vor allem in Österreich waren geknüpft [30].

Völkische Kulturoffensive

Es machte sich nun, als die NSDAP, durch das Bündnis mit Hugenberg gesichert, in den von wirtschaftlicher Depression, Arbeitslosigkeit erschütterten Jahren 1930/31 ihren sozialdemagogischen Kurs einschlug, vorteilhaft bemerkbar, daß der Kampfbund grundsätzlich keine wirtschafts- und parteipolitischen, konfessionellen oder rein politischen Fragen erörterte [31]. Innerparteiliche Krisen wie der Ausschluß Otto Strassers, der mißglückte Stennesputsch in Berlin berührten den Kampfbund nicht. ‹Abseits von Parteiinteressen›, betrieb er seine betont ‹deutsche› Kulturpolitik.

Diese typische Auffanghaltung sollte dem Kampfbund zugute kommen, als er im Jahr 1931 die tatkräftige Unterstützung der völkischen Kulturverbände erhielt. Der Auszug der Nationalsozialisten aus der thüringischen Landesregierung bewirkte, daß die Anhänger ihrer sensationellen kunstpolitischen Maßnahmen (S. 22 ff) Hoffnung auf den Rosenbergschen ‚Kampfbund für deutsche Kultur' setzten. In doppelter Hinsicht blieben die überregionalen — für die Entwicklung der nationalsozialistischen Kulturorganisation entscheidenden — Initiativen des Jahres 1931 von diesen Erwartungen bestimmt: Dem finanziellen Rückhalt, den der Kampfbund durch das erste nationalsozialistische Innen- und Volksbildungsministerium in Thüringen erhalten hatte, folgte nun eine spürbare personelle Unterstützung. Die aus den Ämtern entlassenen völkisch-nationalsozialistischen Wortführer Schultze-Naumburg, H. S. Ziegler, die Rassedogmatiker Hanno Konopath und Hans F. K. Günther unternahmen nach dem Beispiel Alfred Rosenbergs und der ‹Baubolschewismus›-Redner ausgedehnte Vortragsreisen. Gleichzeitig eröffneten die völkischen Kulturverbände, deren Hoffnung auf eine gemeinsame thüringisch-sächsische Landespolitik geschwunden war, in breiter Front eine Kulturoffensive. Mit und parallel zu den Kampfbund-Aktionen riefen sie öffentlich zum Boykott der Moderne auf und erhoben die thüringischen ‹Säuberungs›-Maßnahmen zum Programm.

Einen der wirksamsten Angriffe — er konzentrierte sich auf die bildenden Künste — führte die ‚Deutsche Kunstgesellschaft Dresden'. Von den alten völkischen Kampf- und Schutzbünden getragen, hatte sie seit der

I. Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 nicht geruht, den Geist einer ‹Kunstabwehrgesinnung› auszubreiten. (*D 1*) Die Gesellschaft vertrieb schon seit Jahren einen Kunstinformationsdienst, der das Ideal einer ‹rein deutschen› Kunst mit übelsten Schmähungen, vor allem moderner Richtungen, aufrechtzuhalten suchte. Im März 1930 war dann auf ihre Initiative hin in Weimar ein ‹Führer-Rat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände› gebildet worden. 17 selbständige Organisationen mit annähernd 250 000 Mitgliedern, darunter auch die Ortsgruppen Dresden und Karlsruhe des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur', gehörten ihm an. Der ‹Führer-Rat› gab eine Zeitschrift, ‚Die Bildkunst', heraus. Professor Paul Schultze-Naumburg, Alfred Rosenberg, Hans F. K. Günther und der Karlsruher Professor Hans Adolf Bühler waren die Hauptmitarbeiter. Die ‚Deutsche Bildkunst' und, wirksamer noch, die zum selbständigen und kostenlosen Pressedienst erweiterte ‚Deutsche Kunstkorrespondenz' (später ‚Deutscher Kunstbericht') trommelten gegen den ‹Terror des Kunstbolschewismus›, gegen ‹Juda und Rom›. Etwa 100 Zeitungen in Deutschland bezogen aus dieser Quelle ihre Kunstnachrichten: ‹Es wird ein großer Bildersturm durch Deutsches Land gehen müssen! In Weimar hat er begonnen. Heil Frick!›, so ging es im März 1931 an die Redaktionen hinaus[32]. (*D 2*)

Die Vorträge der Kampfbundredner, mehr noch die anschließenden Saalschlachten, beschäftigten die Öffentlichkeit. So zog seit seiner aufsehenerregenden Rede in der Technischen Hochschule München im Januar 1931[33] der Bilderstürmer von Weimar, Professor Schultze-Naumburg, von Stadt zu Stadt und führte seinem Publikum vor, wie der ‹Kampf der Weltanschauungen auf dem Felde der Kunst› ausgetragen werde. Schultze-Naumburg verglich die bildnerische Moderne mit klinischen Krankheitsfällen, zeigte Photos von körperlichen Mißbildungen und illustrierte mit ihnen die Werke von Nolde, Barlach, Heckel, Hofer, Kirchner u. a. (*Abb. 2*) Gegenüber der modernen ‹rassisch entarteten› Architektur stellte er als vorbildhaft Bauten von Schmitthenner und Bestelmeyer heraus. Er pries die Naumburger und Bamberger Stifterfiguren als biologische Leitbilder des nordischen, männlichen, heldischen, eben ‹deutschen› Wesens: ‹Es gibt heute noch genug bei uns, denen der Stahlhelm genau so gut zu Gesicht steht, wie dem Bamberger Reiter die Krone›[34]. Schultze-Naumburgs Reden lösten Beifallsstürme aus. Der nationalsozialistische ‹Saalschutz› brachte die wenigen Opponenten zum Schweigen. ‹Der Name Schultze-Naumburg ist für uns ein Programm!› ging es durch die Blätter des Kampfbundes, der nationalsozialistischen und der völkischen Presse. Auf der Pfingsttagung des Kampfbundes 1931 in Potsdam, wo Rosenberg als erster nationalsozialistischer Führer zu den ‹heiligen Gräbern› der Garnisonkirche hinabstieg, wurden ‹Mut und Tatkraft› beschworen, um ‹zur Selbsthilfe zu schreiten›, um ‹unsere Forderungen zu erzwingen›[35].

In den Monaten und Jahren, als in Deutschland ‹nationale Existenzfragen› an den Werken von Grosz, Remarque, Tucholsky, Hasenclever oder auch an Inszenierungen von Piscator, Jeßner und Reinhardt handgreiflich, nämlich mit Steinen, Knüppeln und Schlagringen, demonstriert wurden und die so geschürte öffentliche Erregung selbst vor dem Richtertisch nicht verebbte[36], gewann der ‚Kampfbund für deutsche Kultur' als Organisation des völkisch-‹nationalen› Kulturwillens zusehends an Bedeutung. Die ‹geistige Mobilisierung› des Jahres 1931 brachte ihm denn erstmalig größeren Zustrom, um so mehr als die Fachgruppenarbeit von sich reden machte und ihren Mitgliedern auch materielle Vergünstigungen in Aussicht stellte. Meist Angehörige der technisch-naturwissenschaftlichen Berufe, ferner Kaufleute[37], Lehrer und Künstler traten dem Kampfbund bei. Ende des Jahres 1931 trug der Verband dem auch organisatorisch Rechnung. Anhand der Berufsgruppen wurde er weiter aufgegliedert und zu einer Massenorganisation umgewandelt. Die Architekten und Ingenieure, zahlenmäßig am stärksten vertreten und um eine berufsständische Sicherung gegenüber dem Bau-Unternehmertum bemüht[38], wurden zu einem selbständigen Verband, dem ‚Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure' (KDAI) unter der Leitung des damals wortführenden Bauhaus-Gegners, Ministerialrat Dr.-Ing. Nonn (*D 9*), zusammengefaßt. Der Gedanke staatstragender Kammern wurde laut.

Fachgruppen, ‹die den deutschen Zunftcharakter tragen›, wurden nun innerhalb des Kampfbundes für alle Kunstsparten aufgebaut. Architektur, bildende Kunst und Theater standen im Mittelpunkt. Eine ‚Kampfbund-Bühne' mit eigener Besucherorganisation wurde gegründet. Ein Dramaturgisches Büro, dem ein Theaterpolitisches Archiv und ein eigener Bühnenvertrieb angeschlossen waren, gab unter der Leitung von Dr. Walter Stang eine ‚Deutsche Bühnenkorrespondenz' heraus. ‹Deutscher Spielplan› und ‹Der Spielplan der Anderen› hießen die Rubriken, in denen stets dieselben wenigen und dürftigen Empfehlungen langen Spalten von Abzulehnendem gegenüberstanden. (*D 5*) Politisch und rassisch ‹Fremdstämmige› wurden denunziert und Listen ‹deutscher› Künstler veröffentlicht. Ende 1932 bestanden Fachgruppen für Theater, bildende Kunst, Musik, Kleinkunst, Körperbildung und Tanz, Schrifttum, Wissenschaft. Erste Gespräche über eine Stelle für Buchberatung innerhalb des Kampfbundes wurden geführt.

Das nach außen hin immer noch ungeklärte Verhältnis des Kampfbundes zur NSDAP wurde dann im Herbst 1932, als die allgemeine politische Konsolidierung keine Rücksichten mehr gebot, erstmalig, und zwar von Berlin aus, zur Sprache gebracht. Die Landesleitung Preußen des finanziell schwachen KfDK war unter den Einfluß der Goebbelsschen NSDAP-Gauleitung geraten. Mit Geldern der Gauleitung war auch das

Berliner Kampfbund-Organ ‚Deutsche Kultur-Wacht' zum einheitlichen Bundesorgan und die Landesleitung Preußen dadurch zeitweilig federführend geworden. Hans Hinkel, Führer einer neuen Funktionärsgruppe, stellte fest, daß der Kampfbund eine ‹überparteiliche Zusammenfassung› aller dienstwilligen Kräfte für den Wiederaufbau einer wahren deutschen Kultur sei, gab dann aber zu erkennen: ‹Die Parteileitung der NSDAP hat ihren gewaltigen Organisationsapparat in den Dienst dieser für unser Volk über alles lebenswichtigen Fragen gestellt. Die Partei verzichtet uneigennützig auf jede eigene Zusammenfassung von Künstlern zugunsten des Kampfbundes und auf jede Sonderorganisation dieser Kräfte innerhalb der Partei›[39].

Damit war ausgesprochen, welche Politik die NSDAP mit dem Kampfbund verfolgt hatte. Tatsächlich und keineswegs ‹uneigennützig› hatte die Reichsleitung der NSDAP, und zwar die Abteilung III/Volksbildung, absprachegemäß ‹in einer für die Außenwelt nicht erkenntlichen Weise› (*D 6*) seit 1927 zuerst die ‚Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur', dann den ‚Kampfbund für deutsche Kultur' gegründet, überwacht und geleitet. Von ihr hatte der Kulturbund anfangs seine Aufgabe erhalten, ‹den nationalsozialistischen Gedanken in Kreise zu tragen, die durch Massenversammlungen im allgemeinen nicht gefaßt werden können›[40]. Was den Kampfbund in diesen Kreisen der ‹nationalen› geistigen Elite glaubhaft und, unter völkischem Vorzeichen, schließlich auch breitenwirksam gemacht hatte, waren indessen nicht die Bismarck- und Sedanfeiern, auch nicht die Leseabende ‹totgeschwiegener› Deutscher oder gar die kläglichen Kampfbund-Bühnen in München und Breslau (*D 5*). Der anti-marxistisch-kommunistische Kurs war zum entscheidenden, nämlich integrierenden Bestandteil des Kampfbundes geworden. Er erlaubte unterschiedlichen Gruppen, ihre berufliche Interessenpolitik im Namen von Nation und Abendland zu treiben. Alfred Rosenberg, der Chefideologe der NSDAP, hatte den Verband in diesem weiter nicht abgegrenzten allgemeinen Widerstandsgeist (‹Kunstabwehrgesinnung›) gehalten, was dem Kampfbund einerseits seinen überaus aggressiven Charakter verlieh, andererseits aber seine Funktion als ‹Sammelbecken für die geistigen Berufe nationalvölkischer Gesinnung› genau erfüllte.

Mochte der Verband in den letzten Monaten vor der Machtergreifung in den Augen des liberalen deutschen Kunstpublikums zur ‹kulturellen SA› werden und die Straße erobern. (*D 4*) Entscheidend blieb, daß er gleich einem Netz seine Stützpunkte über ganz Deutschland gezogen hatte und daß durch ihn arbeitsfähige Fachgruppen sowie kultur-, speziell kunstpolitische Kader herangebildet worden waren, die in den künftigen Aktionszentren ihre ‹reichsdeutsche Aufgabe› erwarteten.

Zudem hatten die Erfahrungen des Regimes Frick inzwischen Gewißheit darüber gebracht, daß und wie diese Aufgabe im einzelnen verwirklicht werden konnte.

Die thüringischen Landtagswahlen vom 8. Dezember 1929 hatten der NSDAP, damals noch Deutschlands kleinster Partei, einen entscheidenden Wahlerfolg gebracht. Die Mittelstandsparteien des Landes (Wirtschaftspartei, Landbund, Deutsche Volkspartei und Deutschnationale Volkspartei), auf einen linksgegnerischen Kurs festgelegt, sahen sich auf die NSDAP als Regierungspartner verwiesen. Die Koalitionsverhandlungen waren schwierig. Hitler selbst reiste nach Weimar. Vor geladenen Gästen aus Industrie, Handel und Finanz sprach er über die künftige Wirtschaftspolitik der NSDAP[1]. Offensichtlich vermochte er die Vorurteile auszuräumen, die die nationalsozialistische Propaganda durch ihre soziale Demagogie in diesen Kreisen geweckt hatte: in den unmittelbar anschließenden Koalitionsgesprächen wurde sein Kandidat Dr. Wilhelm Frick akzeptiert.

Der Thüringische Landtag wählte dann in seiner Sitzung am 23. Januar 1930 den Reichstagsabgeordneten der NSDAP, Oberamtmann und ehemals Leiter der Politischen Abteilung in der Münchener Polizeidirektion, zum Innen- und Volksbildungsminister.

Das Regime Frick

Damit übernahm zum erstenmal ein Nationalsozialist Regierungsverantwortung. In welchem Sinne dies geschah, erklärte der thüringische Gauleiter der NSDAP, Fritz Sauckel, auf einer Kundgebung in Weimar: ‹Unsere große Aufgabe ist, das kommende große Dritte Reich vorzubereiten. Wir versprechen: mit unserem Mandat wollen wir nicht dem heutigen Staat dienen, den wollen wir vernichten›[2]. Dies auf ‹legalem› Wege durchzuführen brachte der neue nationalsozialistische Innen- und Volksbildungsminister die notwendigen Kenntnisse mit. Unter dem Motto ‹Kampf gegen marxistische Verelendung› gab Frick am 29. März 1930 ein Ermächtigungsgesetz bekannt. Ihm folgten die ersten Notverordnungen und eine Verwaltungsreform. Vor allem die führenden Beamtenstellen wurden reduziert und neu besetzt[3]. Schon in wenigen Monaten sicherten diese Maßnahmen der ‹nationalen Koalition› die Schlüsselstellungen. Nationalsozialistische Gewährsleute hatten die Polizeigewalt inne.

Die gewonnene Machtstellung sollte, nach dem Willen Fricks, auch zum ‹kulturpolitischen Bollwerk› ausgebaut werden. Zu diesem Zweck berief der neue Volksbildungsminister einen Stab von nationalsozialistischen Fachberatern. Fritz Wächtler reorganisierte die Schulpolitik[4]. Die Lehrerschaft wurde von politisch unerwünschten Vertretern ‹gesäubert›, die Schulordnung nach dem ‹Führerprinzip› ausgerichtet und dann

das Beitrittsverbot der Schüler zu politischen Verbänden aufgehoben. ‹Deutsche Schulgebete›, die Befreiung von ‹Betrug und Verrat› (Weimarer Republik) forderten, wurden auf dem Verordnungswege eingeführt. Dr. Hans Severus Ziegler, Stellvertretender Gauleiter der NSDAP und Fachberater für das thüringische Theaterwesen, gehörte mit zu ihren Verfassern. Der völkische Malerarchitekt Schultze-Naumburg wachte als Fachberater über die Thüringische Landesstelle für Heimatschutz und Denkmalpflege[5] und konnte sämtliche Fragen der bildenden Kunst vorentscheiden.

Allzulange wurden im übrigen Deutschland die Maßnahmen, die dieser nationalsozialistische Führungsstab über das thüringische Kunstleben verhängte, mit Spott und Unglauben abgetan[6]. Indessen ließ sich Hitler täglich von Minister Frick über den Fortgang der Ereignisse berichten und nahm persönlichen Einfluß auf sie[7].

‹Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum›

Am 22. April 1930 erschien im Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung eine Art Programm zur Kunstpolitik des Landes. Ein zweispaltiger Erlaß unter dem demagogischen Titel ‹Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum› (*D 7*) behauptete, daß sich ‹fast auf allen kulturellen Gebieten in steigendem Maße fremdrassige Einflüsse geltend› machten, die ‹die sittlichen Kräfte des deutschen Volkstums zu unterwühlen geeignet› seien.

Abgesehen von einer einleitenden Bemerkung über die Verderbnis von Jazzband- und Schlagzeugmusik hatte der Ukas nichts, wie vielfach angenommen wurde[8], mit Musik zu tun. Er handelte von verschärfter Gewerbeordnung und stellte am Beispiel des Theaters fest, wie künftig diese Gewerbeordnung im Sinne ‹der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums› auszulegen sei. Es wurde eine Zensur für Spielpläne verordnet, selbst das genehmigte Repertoire einer laufenden Kontrolle unterstellt und jegliche schauspielerische Darbietung personenrechtlich an den Inhaber des Unternehmens geknüpft. Zudem mußte sich jeder Schauspielunternehmer einer grundsätzlichen polizeilichen Prüfung unterziehen, ‹ob er auf Grund seiner Vergangenheit, seines Leumundes und der Art der bisher von ihm zur Vorführung gebrachten Darbietungen die Gewähr dafür bietet, daß keine Vorführungen gezeigt werden, die das deutsche Volkstum und Volksempfinden zu verletzen geeignet sind›.

Im zweiten Teil des Erlasses gab der Minister bekannt, daß die Weimarer Staatliche Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk am 1. April unter einem neuen Direktor, nämlich Schultze-Naumburg, zu den ‹Vereinigten Kunstlehranstalten› umgebildet worden war. Aufgabe der Schule sei es, nicht nur für die Behörden der Landesverwal-

tung ‹richtunggebend›, sondern darüber hinaus zu einem ‹Mittelpunkt deutscher Kultur› überhaupt zu werden.

Thüringen — Hochburg der Völkischen

Die Weimarer Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk hatte unter einem anderen Namen bereits Weltruf gehabt: Gropius und seine Mitarbeiter hatten aus der ehemaligen Stiftung des Großherzogs Carl Alexander im Jahre 1919 das ‹Staatliche Bauhaus› errichtet. Aus dem Bewußtsein, in welche problematische Lage die maschinellen Erzeugnisse Handwerker und Künstler gebracht hatten, war hier die Idee der ‹Werkkurse› erarbeitet worden. Ehe sie ihr eigentliches Fachstudium aufnahmen, wurden die Studenten in einem dreijährigen handwerklichen und geistigen Training dazu erzogen, alle Arten schöpferischer Arbeit als gleichberechtigt anzusehen und ihr Ineinandergreifen innerhalb der modernen arbeitsteiligen Welt zu praktizieren. Dabei blieb die Maschine Werkzeug, sie übernahm Entlastungsfunktion. So wurde eine Architekten- und Künstlergeneration herangezogen, die aus einem umfassenden Wissen um Produktionsmittel und Arbeitsprozeß eine schöpferische Haltung zu deren neuen Möglichkeiten gewann. Dieses Umdenken zur integralen Arbeitsform gab dem Gedanken vom ‹großen Bauen› seinen Sinn[9].

Und eben diese Pionierschule war 1925 aus Weimar vertrieben worden. Unter dem Druck der völkisch-nationalistischen Gruppen im Landtag mußte das Bauhaus nach Dessau übersiedeln. Der umfangreiche Schriftwechsel zu den ereignisreichen Vorgängen in und um das Weimarer Bauhaus, die Aktenbestände der Schule wie die des Ministeriums sind erhalten geblieben[10]. Sie lassen keinen Zweifel daran, daß eben diejenigen Handwerkskreise hinter der Vertreibung standen, deren Vertreter als sogenannte Handwerksmeister die berühmten Werkkurse, zusammen mit den sogenannten Meistern der Technik, leiteten[11]. Unmißverständlich war damit zum Ausdruck gekommen, wie die thüringischen Handwerkskreise dem Gedanken des Bauhauses zutiefst ablehnend gegenüberstanden, ja daß sie den wirtschaftlichen Ruin ihrer eigenen tatsächlich immer mehr verflachenden, der Industrie Schablonen liefernden Arbeit nicht zuletzt mit der Institution und dem Lehrbetrieb des Bauhauses verknüpft sahen. Als schließlich dieses berufsständische Denken gar dazu überging, die handwerkliche Tradition mit der nationalen Tradition zu identifizieren, wurde gewaltsam ein epochemachendes Experiment beendet, und die Schule erhielt ihren alten Namen wieder.

Rückblickend erscheint es zumindest erstaunlich, daß die Gründer des Bauhauses sich für ihre der Entwicklung weit vorausgreifende Arbeit ausgerechnet Thüringen ausgesucht hatten. War doch das ‹grüne

Herz von Deutschland› traditionsgemäß und exemplarisch mittelständisch bestimmt [12]. Bevölkerungspolitisch nennenswerte Industriezentren gab es nicht, ebensowenig Großgrundbesitz oder regionale Kapitalkonzentration. In überwiegend ländlichen Gebieten mit den Heimarbeiterdörfern des Thüringer Waldes lebten kleinbäuerliche bzw. halbproletarisierte Schichten. In den Städten war der Anteil der Handwerker und Kleinhändler unter den Gewerbetreibenden auffallend hoch. Heimische Industriebetriebe zeigten noch Manufakturcharakter. Die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise (1929) trafen Thüringen dann auch zuerst und besonders hart, ohnehin hatten seine Arbeitslosenziffern seit Ende 1922 prozentual stets über dem Reichsdurchschnitt gelegen. Die Drosselung der Produktion wirkte sich spürbar auf den inneren Markt aus. Die Bauern verschuldeten, die Klein- und Mittelbetriebe drohten aufgerieben zu werden.

In diesen sozialökonomisch zurückgebliebenen und benachteiligten Bevölkerungsschichten blühte das antisemitisch-deutschvölkische Sektierertum, das für den Nationalsozialismus organisatorisch wie auch ideologisch Ausgangspunkt war und ihm zu seinem Emporkommen verhalf [13]. Thüringen hatte nach 1918 die meisten Neugründungen patriotisch-nationalistischer Bestrebungen zu verzeichnen: da war der ‚Deutsch-Völkische Schutz- und Trutzbund' mit seinem rührigen Geschäftsführer Alfred Roth, da etablierte sich der ‚Hochschulring deutscher Art' als Dachorganisation deutsch-völkischer Bestrebungen an den Universitäten. Freikorps und völkische Kampfbünde wie ‚Werwolf', ‚Reichskriegsflagge' waren in Thüringen zu Hause. Als im August 1924 ein Kongreß aller völkischen Gruppen in Deutschland einberufen werden sollte, wurde Weimar zum Tagungsort gewählt. Bei den Wahlen kamen die völkischen Stimmen der schwarz-weiß-roten Koalition und schließlich dem Nationalsozialismus zugute. In Thüringen ‹auf dem Walde›, in den Bezirken Gothas und im ‹Osterlande›, dann im Stadt- und Landbezirk Weimar hatte er seine früheste Gefolgschaft gefunden. Sie stand hinter den thüringischen Wahlerfolgen von 1923 bis 1927 [14]. Der erste Reichsparteitag der NSDAP fand 1926 in Weimar statt.

Die völkisch-nationalsozialistische Kulturfront

Erst der Bruch mit dem thüringischen Gauleiter der NSDAP und Verfasser des dreibändigen Bestsellers ‹Die Sünde wider das Blut›, ‹...die Liebe›, ‹... den Geist›, Dr. Arthur Dinter, im Jahre 1928 führte die völkisch-nationalsozialistische Aktionseinheit in eine Krise. In ihr brachen Spannungen auf, die Hitler von Mal zu Mal provoziert hatte, in deren Verlauf er die NSDAP zu einer modernen disziplinären Massenpartei umzuformen begann [15]. Einzig der kulturelle Sektor blieb von dieser Kri-

se unberührt. Er erhielt dem Nationalsozialismus ein taktisch durchaus noch erwünschtes Aktionsfeld und unter den betont kulturreformerischen völkischen Gruppen einen — wie die Landtagswahl von 1929 zeigte — nicht unbeträchtlichen Teil seiner ehemaligen Wähler[16]. Diese organisationsgeschichtlich bedeutsame Taktik der NSDAP sollte allerdings für die fernere Entwicklung der nationalsozialistischen Kunstpolitik nicht ohne nachhaltige Folgen bleiben (S. 63 ff).

Unter dem Aspekt dieser kulturpolitischen Aktionseinheit erhält die erste Regierungstätigkeit der NSDAP in Thüringen weitere Bedeutung[17].

Völkisches Kulturprogramm?

Das ‹klassische Weimar› übte seit langem seine besondere Anziehungskraft auf die völkischen Kulturbestrebungen aus. Während die alldeutsch-pangermanischen Gruppen von den Aktionszentren der deutschen Welt- und Handelspolitik aus ihre Ziele verfolgten, pflegten die Völkischen ihr ‹Volkstum› im Schatten der ‹Großen deutscher Vergangenheit›. Ihre ideologisch nach vielen Seiten fließende Bewegung verstand sich selbst aus dem Gegensatz zur modernen Weltoffenheit der Kulturen und Künste. Was in der Malerei Max Liebermann mit der Rezeption des Impressionismus, was in der Literatur der spätbürgerlich-ironische und zeitkritische Roman der Brüder Thomas und Heinrich Mann geschaffen hatten, der Durchbruch zu neuen Klangformen eines Arnold Schönberg und Anton von Webern — alles das galt ihnen als ‹Fremdsucht und Ausländerei›. Demgegenüber suchten sie Geltung und Ansehen der ländlichen und landschaftlichen Poesie, Malerei und Musik wiederherzustellen. ‹Heimatkunst› hieß das Zauberwort ihrer rührigen Bestrebungen. Herder und Turnvater Jahn dienten als wunderliche Wappenvögel. Unter ihrem Panier hatten sie ‹Heimat› zum Schutzgebiet ausgerufen. Daß indessen jenes imaginäre Reich ‹Heimatkunst› längst zum Warenhauslieferanten geworden war und der Industrie Muster für ihre Serienprodukte lieferte: dieser Verschleiß, sofern sie ihn überhaupt wahrnahmen, dünkte ihnen vordergründig aufhaltbar.

Die vorherrschende Abwehrgesinnung dieser Kreise brachte es mit sich, daß trotz der ebenso wortreichen wie aufdringlichen Kunstwartansprüche ihre Zielvorstellungen verschwommen blieben und konstruktive oder praktikable Pläne nicht zustande kamen. Während ihre Kulturkritik im ermüdenden Aufzählen der Verlustposten steckenblieb, propagierten sie ein bildungsbeflissenes Harmonie-Ideal und erhofften von ihm ‹sittliche Erneuerung›. Kultur, Geist und Kunst sollten leitbildhaft den Übeln der Zeit abhelfen. Letzten Endes waren es nebulöse Worte wie ‹Deutschtum›, ‹Reinheit›, ‹Heimat›, die das kulturideologische Denken der Völkischen gefangenhielten. In der Stimmung, der freien Asso-

ziationsmöglichkeit, denen diese Worte Raum gaben, lag zweifellos deren breite Anziehungskraft.

Aktionszentren und Wortführer

Diese völkischen Kreise scharten sich um den monatlichen ‚Kunstwart' des Ferdinand Avenarius (seit 1887), der seinen stark kunsterzieherischen Einfluß unter antisemitischen Vorzeichen ausübte und seine antiwilhelminischen Tendenzen nach 1918 gegen antikapitalistische ausgetauscht hatte; ferner um die von Ernst Wachler herausgegebene ‚Deutsche Zeitschrift'; um das Monatsblatt der völkischen Verleger ‚Deutsches Schrifttum' und um das offiziöse Organ des thüringischen Heimatschutzbundes ‚Die Sonne'. Dürer- und Deutschbund, Raabe- und Hebbelgemeinschaft, Heimat- und Volkstumspflegeverbände trugen dieses kulturpolitisch-ideologische Milieu organisatorisch.

Meister und unbestrittene Autorität indes war ihnen allen Adolf Bartels (1862—1945). Er, der sich als ‹der wahre *Praeceptor Germaniae*› feiern ließ, hatte schon, wie er sagte, ‹vor einem Menschenalter› erkannt, daß die Wurzel alles zeitgenössischen Übels das Judentum bzw., schlimmer noch, die mit ihm sympathisierenden ‹Geistesjuden› seien. Ausgerüstet mit dem Professoren-Titel aus der Hand des Großherzogs von Sachsen-Weimar machte er sich auf, in einer Fülle von Schriften, Vorträgen, Pamphleten Literatur und Kunst in ‹jüdische› und nicht-‹jüdische› einzuteilen — ein Ordnungsschema, das seiner Literaturgeschichte in wenigen Jahren zehn Auflagen eintrug. Nicht ohne Bedenken gegen den ‹keltischen Blutzusatz› des Weimarer Heroen, gründete Bartels einen Schiller-Bund, der Weimar zum Festspielort für die deutsche Jugend machte. 1920 gründete er seinen Bartels-Bund. Hitler, als er 1925 in Weimar sprach, besuchte Adolf Bartels in seinem Heim. Houston Stewart Chamberlain widmete ihm seinen Goetheband mit den ernstgemeinten Worten: ‹Herrn Professor Bartels, mit der warmen Dankbarkeit, die jeder Germane ihm zollt.› Und Bartels schrieb, denunzierte und dozierte über ‹Geschlechtsleben und Dichtung›, ‹Die Berechtigung des Antisemitismus›, ‹Schrifttum und Rasse›, über ‹Der Nationalsozialismus — Deutschlands Rettung›. Er schwärmte für Ludendorff, er unterstützte die ‹Deutsch-völkische Freiheitsbewegung› des Grafen Ernst von Reventlow. Er erklärte das aufklärerisch-demokratische Ideal der Weimarer Republik und mit ihr den Expressionismus zum ‹jüdischen Suggestionsprodukt›[18]. Er begrüßte Hitlers ‹Mein Kampf› 1927 als die bedeutendste deutsche politische Veröffentlichung seit Bismarcks ‹Gedanken und Erinnerungen›. Er erneuerte seinen Bartels-Bund 1932 als ‹völkischen Kulturbund›. (*D 8*)

Zwar repräsentierte dieser aggressiv-provinzielle Konservatismus

eine in jahrzehntelanger Tradition stark ausgeprägte Bewegung innerhalb des deutschen mittelständischen Bürgertums, er blieb aber relativ unbedeutend, solange ihm die politische Basis fehlte. Der völkische Altmeister Bartels sollte indessen durch seine Mitstreiter, vor allem durch seine Schüler, noch zu einer Schlüsselfigur nicht nur der nationalsozialistischen Kunstideologie, sondern auch ihrer Kunstpolitik werden.

Zu seinen einflußreichsten Freunden gehörte der Architekt Paul Schultze aus Naumburg (1869–1949). Um die Jahrhundertwende hatte sich dieser ehemalige Genremaler auf dem das Tal beherrschenden Felsen unterhalb der Burgruine Saaleck eine eigene ‹Burg› gebaut und in ihr seine ‹Saalecker Werkstätten› errichtet. Schultze-Naumburg, wie er sich nannte, hatte sich als Kleider- und Landschaftsreformer[19] einen Namen gemacht, war dann aber von den wirtschaftlichen und politischen Ereignissen der Kriegs- und Nachkriegsjahre überholt worden. Ressentimentgeladen, jedoch mit einem ungebrochenen Sendungsbewußtsein, das ihn im ‚Kunstwart' neben Bartels, Avenarius und Lichtwark gestellt hatte, zog er sich aus dem öffentlichen Leben zurück. Seinem Ideal idyllisch-bürgerlicher Wohnkultur anhängend (‹Anmut, Daseinsbehagen, Wahrhaftigkeit im Ausdruck von der Tür bis zum obersten Dachziegel hinauf... leidliche Wohlhabenheit›[20]) baute er Gutshäuser, Schlösser und ‹Burgen› im englischen Landhausstil, darunter auch, noch während des Krieges, Schloß Cecilienhof für den deutschen Kronprinzen[21]. Erst als Mitte der zwanziger Jahre im J. F. Lehmanns Verlag, München, in schneller Folge die Rassekunstschriften[22] erschienen und zwei ihrer Autoren, nämlich Hans F. K. Günther und Ludwig Ferdinand Clauß, später auch Walther Darré, im Kreise des professionellen Kunstwarts sich einfanden, begann ein neuer Abschnitt in Schultze-Naumburgs öffentlicher Wirksamkeit.

In Günthers weitverbreitetem Buch ‹Rasse und Stil› hatten sich zwei Gedankenrichtungen getroffen: der Zivilisationspessimismus, wie ihn beispielsweise im geistigen Gefolge von Spengler der Amerikaner Lothrop Stoddard in seinem in Deutschland viel gelesenen Pamphlet ‹Der Kulturumsturz – Die Drohung des Untermenschen› vertreten hatte, und eine als Wissenschaft ausgegebene Rassenlehre, die sich jeder empirisch-historischen Forschung verschloß. In seinem Kult des nordischen Menschen hatte Günther zudem noch Ludwig Woltmanns These vom europäischen Monopol deutsch-nordischer Kulturschöpfung[23] aufgenommen und dann auf dieser parawissenschaftlichen Grundlage mit Mitteln der Wölfflinschen Stilanalyse[24] seine verhängnisvolle ‹rassekundliche Gesittungslehre› ausgearbeitet. Der spätere Reichsbauernführer Darré fügte den Güntherschen Thesen schließlich die Perspektive des menschlichen Zuchtziels, eines ‹Neuadels aus Blut und Boden›, hinzu.

Neben Günther, Clauß, Darré und den Wortführern ‹nordischer Lebensgestaltung› fand sich in Schultze-Naumburgs ‹Saalecker Kreis› der

thüringische Kampfbund-Führer und nationalsozialistische Theaterprogrammatiker Dr. Hans Severus Ziegler ein, der den Kontakt zu Alfred Rosenberg und dessen Literaturwächter Thilo v. Trotha herstellte[25].

Der Jäger, die Füchse und die Hasen

Schultze-Naumburgs Lehre von der ‹physiognomischen Rassetüchtigkeit›[26], bisher im vorwiegend kulturpflegerischen Sinne auf den Reservatgedanken ‹Heimat› beschränkt, erhielt damit einen neuen, höchst aktuellen Inhalt. Lieferte doch Günthers Rasselehre die ‹Erklärung› für den zunehmenden ‹Verfall› der Kulturphysiognomie. Die Elemente der ‹Heimatlosigkeit› (Juden, Freimaurer, Bewohner von Großstädten, vor allem der vierte Stand) ‹zersetzten› demnach mit ihren ‹rassisch minderwertigen›, aber zahlreichen Nachkommen die ‹Hochkultur› des bürgerlichen Lebens. Und dieser ‹Kulturkampf› selbst war demnach wiederum nur eine der Spielformen der weltweiten Auseinandersetzung zwischen ‹Hoch-› und ‹Niederrasse›. Die ‹Natur› verlangte demnach, dem ‹Aufstand des Untermenschen› zu wehren. Kulturraum wurde so zum Lebensraum der Hochwertigen, die rassische Auslese zur Kulturmission: ‹Jeder Jäger weiß, daß er es den Füchsen verdankt, wenn er einen Bestand von besonders starken und gesunden Hasen im Revier hat, weil Reinecke nämlich unbarmherzig jeden erwischt, der nicht ein sehr kräftiges Herz hat, über scharfe Sinne verfügt und gut laufen kann. Auch der Mensch hätte einen Reinecke sehr nötig, der unerbittlich den Schlechten reißt und damit verhindern würde, seine mindere Erbmasse auf zahlreiche gleichmindere Nachkommen zu übertragen. Denn die untüchtigen, kranken und unsozialen Menschen sind es, die das eigentliche Proletariat, die Schicht der Gesunkenen bilden, die sich mangels eigener Fähigkeiten nicht zu helfen wissen und daher früher dem Untergang geweiht waren. Wohl muß es mit hingenommen werden, daß bei diesem grausamen Lebensexamen auch manch eingesprengtes Gute mit zugrunde geht... Im Ganzen gesehen ist das für die Menschheit kein Verlust...›[27]. Aus dem Gründer des Bundes ‹Heimatschutz› (1904) war der nationalsozialistische Kulturideologe geworden, der ‹Ausmerze› und ‹Säuberung› als ‹Kultur›-erhaltende Maßnahmen forderte.

Was Bartels Philistersinn reinlich zu scheiden unternommen hatte, wurde nun in den Händen von Schultze-Naumburg zu einer Waffe. In ganzer Breite trug er den ‹Kulturkampf› in die Künste hinein. Plastik, Malerei, Architektur unterzog er einer großen Inventur. ‹Auslese› und ‹Gegenauslese› hießen seine neuen Ordnungsbegriffe. Geleitet von einem sicheren Sinn für Erfolg, baute er mit Hilfe von Photos seine eindrucksstarke Beispiel-Gegenbeispiel-Methode (*Abb. 2*) weiter aus. Kunst wurde zum Indiz der Rassetüchtigkeit. Ja, ihre höchste ‹Aufgabe› sollte sein,

ihrer Zeit ‹Ziele› zu zeigen, das ‹Wunschbild› sichtbar zu machen, das Zukunftsbild der Rasse zu formen. So sollten die Stifterfiguren des Bamberger und Naumburger Doms schließlich zum Leitbild der ‹rassischen Auslese für jedermann›, zum Anschauungsobjekt menschlicher Zuchtwahl werden [28].

Solche Thesen, wie sie Schultze-Naumburg auf der Kampfbund-Veranstaltung in München (S. 19) oder in seinen zahlreichen Reden vor Gesinnungsfreunden aufstellte, zeigen sich in Thüringen vor 1930 noch ganz von berufsständischen Interessen bestimmt. Dort, im lokalen Bereich, griff der nimmermüde ‹Wächter des Tales› seine ursprüngliche Idee von den handwerksmäßigen Schöpfungen in Haus-, Garten- und Innenausbau [29] wieder auf, spürte der ‹beglückenden Harmonie› von Bauernhaus und Dorfkirche nach (‹Harmonie ist am wahrscheinlichsten, wenn ein Mensch ganz reinrassig gezogen ist›[30]) und stellte Beziehungen zwischen ‹guter Rasse› und der ‹natürlichen Schlichtheit kleinbürgerlicher Bauten› her. Nach wie vor lehnte er moderne Bauformen und auch ihre neuen Materialien (Glas, Beton, Kunststoff) für das deutsch-abendländische Wohnhaus ab. Das Weimarer Goethehaus stellte er als Idol zeitgenössischen rassegebundenen Bauens heraus. Er warb für den heimischen Kalkstein, der, geschnitten, in der Tat zum Wandverkleidungsmaterial nationalsozialistischer Bauten schlechthin werden sollte. Steil- oder Flachdach wurde in seiner Sicht ebenfalls zur Rassefrage. So schrieb er im Auftrag des Dachdeckerverbandes ein Pamphlet gegen das ‹orientalische› Flachdach [31], bemühte die ‹ehernen Gesetze der Wirtschaftlichkeit› und empfahl nachdrücklich die Schieferdeckung. Um den ‹alten rassetüchtigen deutschen Handwerkssinn› wieder zu wecken, schlug er vor, Formen der mittelalterlichen Dombauhütte zu beleben. Er versprach dem notleidenden Handwerksstand wieder seinen ‹goldenen Boden›.

Die nationalsozialistische Lösung des Problems
Kunst — Handwerk — Industrie

Als der nationalsozialistische Innen- und Volksbildungsminister Frick Anfang 1930 Professor Schultze-Naumburg zu seinem einflußreichsten Kunstberater machte und mit Ziegler, Wächtler, schließlich auch Günther den ‹Saalecker Kreis› in seinen politischen Führungsstab übernahm, da war Schultze-Naumburg längst, über Thüringen hinaus, der gefeierte Gönner und Förderer dieser wirtschaftlich so bedrängten Kreise. Die Besetzung des Direktorpostens der Weimarer Bauhochschule geschah denn auch unter dem direkten Einfluß von Bausteingewerbe und thüringischem Handwerk [32]. Für deren Interessen ‹in umfangreicherer Weise als bisher zu sorgen›, nahm der neue Direktor als ministeriellen Auftrag mit in sein Amt [33].

Unter solchen Vorzeichen wurden die Weimarer Vereinigten Kunstlehranstalten aufgebaut. Nach dem Willen der nationalsozialistischen Führung sollten sie Pflanzstätte sein für die künftigen Künstler und Kunsterzieher ‹nordisch-deutscher Gesinnung und Gesittung› und in ihrem Bereich führend in der Aufgabe, ‹dieses Land zu einer Zelle des nationalen Widerstands- und Freiheitswillens umzubilden und von hier aus Kräfte der sittlichen und geistigen Erneuerung ins Reich hinausstrahlen zu lassen› (Frick)[34].

Der Direktor, nunmehr ‹Führer› der Schule, stand vor demselben Problem, das 1919 Gropius und seine Mitarbeiter im Bauhaus-Gedanken zu lösen versucht hatten: wie nämlich Kunst, Handwerk und Industrie bei zunehmend technisierten Produktionsweisen sich zueinander verhalten sollten. Schultze-Naumburg nannte es eine ‹Kampfansage›, als er daranging, nun in großem Rahmen zu verwirklichen, was er vor drei Jahrzehnten in seinen ‹Saalecker Werkstätten› begonnen hatte. Dem organisatorischen Umbau der Schule fielen 29, darunter alle namhaften Lehrer zum Opfer[35]. Die Werkstätten wurden von der eigentlichen Schule getrennt und als Schule für Handwerk und angewandte Kunst zusammengefaßt, der Weimarer Buchbindermeister Dorfner, Gegenspieler von Gropius[36], zum Leiter der handwerklichen Abteilungen ernannt. Die Metallwerkstatt wurde in eine Kunstschmiedewerkstatt umgewandelt, die Weberei in eine Modewerkstatt, dem Rassekunstphotographen Walter Hege eine Fachklasse für Photographie übertragen, die Töpferei verschwand. Für das thüringische Handwerk wurden kurzfristige Lehrgänge eingerichtet, von denen die Lehrlinge gebrauchsfertige Modelle mit nach Hause nahmen. Die Architekten wurden einer straffen Berufsausbildung zugeführt. Ein neuer Titel ‹Diplomarchitekt› schloß ihr Studium ab. Die Malschule endlich wurde aufgelöst.

Damit waren die ‹Idee des großen Bauens› und auch der Bartningsche Gedanke des ‹aktiven Bauateliers› zerschlagen, die Kluft zwischen Handwerk und Kunst wieder aufgerissen. Was übrigblieb, war ‹Kunstgewerbe›: Holzeinlegearbeiten, stilisierte Stiche alter deutscher Städte, Schwabacher Schrift — selbst die Spitzenleistungen der Schüler zeigten philiströs biedermeierischen Konservatismus, hinterwäldlerische Romantik, provinzielles Mittelmaß. (*Abb. 5*)

Nur fünfzehn Studenten der alten Schule waren geblieben. Mit den neuen Studenten zogen auch, auf ausdrücklichen Wunsch des Direktors, farbentragende Korporationen ein. Die Schulverfassung war nach dem ‹Führerprinzip› ausgerichtet worden.

Minister Frick setzte noch Ende 1930 einen Lieblingswunsch Hitlers durch. Für den ‹rassekundlichen Gesittungsforscher› Hans F. K. Günther wurde an der Friedrich Schiller-Universität Jena ein ‹Lehrstuhl für menschliche Züchtungskunde›, dann umbenannt in ‹Lehrstuhl für So-

zialanthropologie›, eingerichtet[37]. Der einstimmige Protest von Rektor und Senat war übergangen worden. Ein nächtlicher Fackelzug feierte die ‹nationalsozialistische Pioniertat›. Hitler kam zur Antrittsvorlesung. – Frick holte Günther auch zu Vorlesungen an die Vereinigten Kunstlehranstalten nach Weimar. Günther las über ‹Biologische Betrachtungen der Leibesschönheit›, Altmeister Adolf Bartels über ‹Geschichte der thüringischen Literatur›.

Die ersten ‹Säuberungen›

Die vorherige Thüringische Regierung hatte, gedrängt durch die finanzielle Notlage, beschlossen, einige Theater für die Dauer von zwei Jahren zu schließen. Diese in der Öffentlichkeit stark beachtete Maßnahme löste die erste kunstpolitische Aktion des nationalsozialistisch geführten Volksbildungsministeriums aus. Auf Hitlers Weisung hin[38] wurde ein Sonderfonds bereitgestellt und mit entsprechend propagandistischem Aufwand der Bühnenbetrieb teils wiederaufgenommen, teils aufrechterhalten. Im Zeichen dieser ‹Kulturtat› wurde nun das öffentliche Kunstleben ausgerichtet, gemäß offizieller Sprachreglung: von ‹undeutschen Einflüssen›, ‹von Vaterlandsverrätern befreit›.

Der Erlaß ‹Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum› vom 5. April 1930 hatte, z. T. nachträglich, die polizeirechtliche Grundlage für erste Verbote geliefert. So waren unter der Regie von Hans Severus Ziegler Bücher verboten und Stücke abgesetzt worden. Erich Maria Remarques pazifistischer Weltkriegsroman ‹Im Westen nichts Neues› führte die Bücherverbote an. Der spätere Verfasser der ‹Schwarzen Listen›, der Stettiner Bibliothekar Dr. Wolfgang Herrmann, warb in Weimar und Breslau bereits für die ‹nationale Wehrhaftmachung› im Bereich der Literatur. Im Dezember 1930 wurde dann erstmalig ein Grundbestand an ‹nationaler› bzw. nationalsozialistischer Literatur den öffentlichen Bibliotheken im Amtsblatt des Ministeriums für Volksbildung vorgeschrieben. Die Polizeizensur, je weiter sie sich ausbreitete und schon unverkennbar Züge einer Kunstdiktatur trug, stieß dennoch auf keinen nennenswerten Widerstand, ja, sie wurde von einem nicht geringen Teil der Öffentlichkeit gutgeheißen, zumal auch eine dirigierte Presse ihr ständig das Recht auf ein solches ‹Plebiszit› einschärfte. So wurde schon Ende 1930 in Thüringen alles das verfemt und verfolgt, was der Rosenbergsche Kampfbund als ‹Hauptstützpunkte der Sumpfkultur›, als ‹nationale Gefahr› namhaft gemacht hatte: die Filme von Pudowkin und Eisenstein, Pabsts ‹Dreigroschenoper›-Film, dann die Diskussionsstreifen um den Paragraphen 218 ‹Cyankali› und ‹Frauen in Not›, u. a. Der Berliner Piscator-Bühne wurde die Einreise verweigert, und ‹musikalische Bolschewisten wie Hindemith, Strawinsky› (Ziegler) erschienen

nicht mehr auf den Konzertprogrammen. An den thüringischen Staatstheatern waren schon Anfang des Jahres die ersten Kündigungen ausgesprochen worden[39]. Neben einer Fülle derartiger heute schwer rekonstruierbarer polizeilicher Einzelmaßnahmen hat sich der Eingriff in den Bereich der bildenden Kunst dem Gedächtnis tiefer eingeprägt.

Im benachbarten Sachsen war es Kampfbund-Kreisen gelungen, den Zwickauer Museumsdirektor Dr. Gurlitt zu vertreiben (S. 17). In Weimar brauchte man zu solchen Zwecken indessen keine Intrigen mehr zu spinnen. Selbst der Vorwand zu teurer Ankäufe entfiel. Die moderne Abteilung bestand, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus privaten Leihgaben[40].

Bald nach seinem Amtsantritt hatte der neue Volksbildungsminister Frick, begleitet von seinem zuständigen Fachberater Schultze-Naumburg, das Weimarer Schloßmuseum besucht und sich von dem Direktor Dr. Köhler führen lassen[41]. Den Auftakt zum Bildersturm gab Schultze-Naumburg als neuer Hausherr der Vereinigten Kunstlehranstalten. Im Oktober 1930, vor Beginn des neuen Studiensemesters, ließ Schultze-Naumburg im Van de Velde-Bau die Wandfresken des Bauhausmeisters Oskar Schlemmer (*Abb. 3*) weiß übertünchen[42]. Wenige Tage nach dieser demonstrativen Zerstörung erging dann ein mündlicher Befehl des Innenministeriums an das Weimarer Schloßmuseum: innerhalb weniger Stunden mußte die Moderne aus den Ausstellungsräumen entfernt sein[43]. 70 Werke traf dieses Verdikt, darunter Gemälde und Zeichnungen von Otto Dix, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee; Graphiken von Ernst Barlach, Charles Crodel, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Johannes Molzahn, Emil Nolde, Oskar Schlemmer und Karl Schmidt-Rottluff; Plastiken von Wilhelm Lehmbruck[44]. (*Ab. 4*)

Durch die Telegraphen-Union[45] ließ der Volksbildungsminister melden, ‹nach Rücksprache mit mehreren Kunstreferenten› hätte diese rein sachliche Maßnahme getroffen werden müssen: diese Künste hätten ‹nichts gemeinsam mit nordisch-deutschem Wesen, sondern beschränkten sich darauf, das ostische oder sonstige minderrassige Untermenschentum darzustellen›. Dies sei in einer Zeit, in der man allenthalben auf die Quellen deutscher Kultur zurückgreifen müsse, nicht gerechtfertigt, zumal der künstlerische Nachwuchs Weimars für seine Studien wesentliche Anregungen brauche. Weimar sei in Deutschland der Ort, zu dem noch immer Deutsche und Ausländer pilgerten, um ‹aus Vergangenem deutsches Seelen- und Geistestum zu erschauen›.

Unglauben und Spott waren die ersten Reaktionen auf dieses bisher in Deutschland einmalige Ereignis. ‹Ich bin überzeugt, daß an dieser ganzen Geschichte nicht sehr viel dran sein wird›, ließ sich der Direktor der Städtischen Kunstsammlungen in München, Eberhard Hanfstaengl, vernehmen[46]. ‹Schildbürger› wurden die Weimarer Kunstpäpste ge-

nannt. ‹Man kann nichts tun, als herzlich lächeln›, schrieb damals noch die im preußischen Erfurt erscheinende ‚Thüringische Allgemeine Zeitung'[47]; ‹Was man im Thüringischen Volksbildungsministerium nicht leiden kann, hängt man ab... Und was sind ‚die Quellen der deutschen Kultur'? Hat man sie in Weimar wirklich nun entdeckt? Das wäre hocherfreulich... Aber wie wäre es, wenn man die Säuberungsaktion nun wirklich radikal durchführen wollte und zunächst in Weimar alles, was in Leben, Bild und Wort nach ‚ostisch oder sonst minderwertig' schmeckt, magazinisierte? Die Verlegenheit wäre groß, und Weimar würde, wie jede andere deutsche Stadt, entvölkert und die Museen und Bibliotheken starrten von leeren Wänden.› Nicht weniger zutreffend kommentierte das ‚Berliner Tageblatt': ‹Den modernen Kunstbestrebungen... ist das Entgegenkommen der damaligen demokratisch-sozialdemokratischen Regierung nachgerade zum Verhängnis geworden. Die Nationalsozialisten werden... die Schönheit einer Rose nicht sehen, wenn sie rot ist.›[48]

Der Direktor des Weimarer Schloßmuseums hatte Mühe, die besorgten Künstler und Museumskollegen über den Verbleib der Bilder zu beruhigen. So schrieb Paul Klee, dessen ‹Traumstadt› und ‹Sterbende Pflanzen› Eigentum des Museums geworden waren: ‹Ich selber habe jedoch jede weitere Lust an Weimar verloren. Was sie gekauft haben, möge magazinisiert werden oder sonst wie Strafe erleiden, was aber mir noch gehört muß unbedingt wieder zu mir zurück›[49]. Und Oskar Schlemmer notierte unter dem 27. 11. 1930 in sein Tagebuch: ‹Das Furchtbare, die Kulturreaktion, liegt darin, daß es sich hier nicht um die Verfolgung von Werken politischer Tendenz handelt, sondern um rein künstlerische, ästhetische Werke, die, lediglich weil sie neuartig, andersartig, eigenwillig sind, gleichgesetzt werden mit ‚Bolschewismus'. Gerade beim Bildersturm im Weimarer Museum wurden Künstler betroffen, an deren echtestem Deutsch der Gesinnung und Empfindung kein Zweifel bestehen kann. Die furchtbare Gefahr, wenn sie sich ausbreiten sollte, liegt darin, daß das unbewußte künstlerische Schaffen, die altangestammte Freiheit der Kunst, irritiert und um die Naivität der Anschauung und Ausdrucksweise gebracht wird. Es ist kein Ersatz für die Werke der gegenwärtig Schaffenden, wenn an ihre Stelle Meister der vorigen Jahrhunderte gesetzt werden, da diese selbst – ein Caspar David Friedrich, ein Schinkel – in ihrer Zeit unverstanden, Neuerer und Künder des Zukünftigen waren›[50].

'Auf dem Weg zu unbegrenzten Vollmachten

Am 1. April 1931 entzog der Thüringische Landtag Minister Frick und Staatsrat Marschler das Vertrauen. Die nationalsozialistische Regierungstätigkeit fand ein jähes Ende. Die Reihe der ungesetzlichen Ver-

botsmaßnahmen, die das Regime Frick getroffen hatte, war so groß, daß die kommunistische Fraktion beantragte, der scheidende Minister solle für die zu erwartenden Schadensersatzforderungen persönlich haften. Die Tatsachen gaben den Mittel- und Rechtsparteien Thüringens Anlaß genug, einen Bundesgenossen zu entlassen, der zum Rivalen geworden war[51]. Hatte doch Frick während seiner einjährigen Amtszeit zu energisch, zu ungewöhnlich und mit zu viel Verständnis für die Schaulust des politischen Publikums regiert – und eben dazu gehörten auch die kunstpolitischen Maßnahmen –, als daß er nicht erheblich an Macht und Einfluß unter einer Bevölkerung gewonnen hätte, die nach der starken Hand verlangte, um die anhaltenden Krisenerscheinungen abzuwenden. Die neuen Landtagswahlen am 31. Juli 1932 brachten dann der nationalsozialistischen Fraktion die absolute Mehrheit.

Zweierlei hatte die thüringische Amtszeit des Nationalsozialisten Frick bewiesen. Nachdem die politische Linke mundtot gemacht worden war, waren die kunstpolitischen Zwangsmaßnahmen innerhalb der bürgerlichen Koalition auf keinen ernst zu nehmenden Widerstand mehr gestoßen. Sie waren nicht nur risikolos verlaufen. Gestützt auf eine völkische Trägerschicht und aufgeputscht durch eine gelenkte öffentliche Meinung, hatte ihr sensationeller Charakter sie zu einem quasi-plebiszitären Herrschaftsmittel gemacht.

3. Aufbau der formalen Kontrollen

a) ‹Gleichschaltung›

Am 30. Januar 1933 wurde Hitler zum deutschen Reichskanzler ernannt. Mit ihm zogen drei Nationalsozialisten in das neue Kabinett der ‹schwarz-weiß-roten Kampffront› ein: Frick als Reichsminister des Innern, Göring als Minister ohne Geschäftsbereich und am 11. März Goebbels als Minister für Volksaufklärung und Propaganda.

Die Phase der nun stufenweisen Eroberung der Macht durch die NSDAP brachte für die Kunstpolitik eine Art Interregnum. Denn erst im Herbst des Jahres 1933 wurden in diesem Randbereich der Politik die neuen formalen Kontrollen (Reichskulturkammer etc.) aufgebaut. Solange indes dieser institutionelle Rahmen fehlte, blieb den bestehenden völkisch-nationalsozialistischen Verbänden dieses Gebiet überlassen. Sie betrieben ihre eigene ‹Machtergreifung›. Die Praxis der ‹Kampfzeit› wurde fortgesetzt, und alle Anzeichen deuteten daraufhin, daß das thüringische Modell, zumal auch Frick seinen kunstpolitischen Beraterstab nachzog, für eine reichsdeutsche Kunstpolitik maßgebend sein würde.

Derart im Vorfeld einer endgültigen Regelung operierend, wurde der

‹Umbruch› des Kunstsektors eingeleitet. Die meist koordinierten Aktionen waren darauf abgestellt, eine breite Initiative ‹von unten› zu entfesseln und, um so mehr die legitime Befehlsgewalt fehlte, mit Hilfe plebiszitärer Akklamationen das Kunstleben in seiner bestehenden geistigen Verfassung zu erschüttern. Eine große Diskriminierungs- und ‹Säuberungs›-Kampagne setzte ein. Die bisherigen kunstpolitischen Kontrollen wurden verworfen und neue, ‹saubere› Lenkungsmaßnahmen gefordert, Hersteller- und Verteilerbereich einer öffentlichen, meist personellen Revision unterzogen.

Was diese zwischen Terror und Demagogie schwankenden kunstpolitischen Aktionen des ersten Dreivierteljahres von denen ab Herbst 1933 unterschied, war der ausschließlich negative Aspekt des Vorgehens. Die Überprüfung dieser Methoden sollte denn auch für die endgültige Formulierung der nationalsozialistischen Kunstpolitik noch besondere Bedeutung erlangen (S. 63 ff). Ihre Impulse erhielten diese Aktionen lediglich aus der allgemeinen politischen ‹Gleichschaltung› des öffentlichen Lebens — wie der Terminus dieses *social engineering* bezeichnenderweise hieß. ‹Gleichschaltung› meinte den Prozeß, in dem die NSDAP ihre Monopolstellung errang und mit dem Staat zu einer Einheit verschmolzen wurde. Goebbels formulierte diese ‹Notwendigkeit› auf einer Pressekonferenz des Völkerbundes in Genf: ‹Der Nationalsozialismus steht wie jede echt politische Willensbildung auf einem *totalitären* Standpunkt. Entweder ist er davon überzeugt, daß seine Weltanschauung und ihre praktischen Auswirkungen *richtig* sind, dann kann er *niemanden neben sich* dulden, oder er ist das nicht, dann verdient er gar nicht, daß er die Macht besitzt. Er ist das. Und aus dieser Überzeugung heraus mußte er einen Zustand im Ziele führen, in dem es außer ihm keinen ernsthaften Konkurrenten in der Inhaberschaft der Macht geben konnte›[1]. Die NSDAP, ohne Aussicht auf eine parlamentarische Mehrheit, bediente sich des Notverordnungsparagraphen.

Die künstlerische Gegenrevolution

Die ‹schlimmsten Repräsentanten des Verfalls› aus dem öffentlichen Leben zu ‹beseitigen› — so lautete die Parole, die, von Hitler selbst ausgegeben, weit über die ‹schwarz-weiß-rote Kampffront› hinaus ihre Parteigänger fand. Während indessen die NSDAP sich schützend vor Banken und Warenhäuser stellte und den Ansturm ihr Wahlversprechen fordernder Massen zurückwies, mußte im Kunstsektor zum öffentlichen Aufruhr erst geblasen werden.

Reichsinnenminister Frick und sein Beraterstab leiteten auf administrativem Weg den Umbau des öffentlichen Kunstlebens ein. Verbotslisten, insbesondere für Film und Theater, gingen hinaus. In den Länderverwaltungen, Reichsministerien und den führenden Kunstinstituten

wurden sogenannte Kunstkommissare eingesetzt. (*D 12*) Es waren dies Vertrauensleute des nationalsozialistischen Kampfbundes, zumeist – so Hans Severus Ziegler, Hans Hinkel – zugleich die kunstpolitischen Berater der jeweiligen NSDAP-Gauleitungen. Von deren ‹beratender Funktion› wirksam unterstützt, trommelten die völkisch-nationalsozialistischen Organisationen zum ‹Gerichtstag›, versprachen, ‹Ordnung› zu schaffen, und verwandelten das öffentliche Kunstleben in eine Agitationsstätte, die die Presse mit Schlagzeilen, die Städte bis weit in den Herbst des Jahres 1933 mit Gesprächsstoff versorgen sollte. ‹Gleichschaltung› wurde zur Bewegung entfacht. Lieder besangen sie. Theaterstücke feierten sie. (*Abb. 6*)

Die bildenden Künste lieferten das für die Straße geeignete Objekt, um den allgemeinen ‹Verfall›, die ‹Sünden der Systemzeit› zu demonstrieren. Angriffspunkt waren die Moderne in den staatlichen und kommunalen Ausstellungshallen und ihre normsetzende Bewertung. Unmittelbar nach den Märzwahlen veröffentlichten die im ‹Führerrat› (S. 19) zusammengeschlossenen ‹Deutsch-Schaffenden› ihr Programm ‹Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!›. In fünf Punkten forderten sie, aus den Museen ‹alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen› zu entfernen, die verantwortlichen Museumsleiter zu entlassen, entsprechende Denkmäler zu beseitigen und die Namen der betreffenden Künstler forthin totzuschweigen. Denn ‹Auge um Auge, Zahn um Zahn!› müsse nun mit denen abgerechnet werden, die ‹viele Hunderte Deutscher Geister, Millionen Deutscher Geisteswerke auf dem Gewissen haben›. ‹Platz machen› sollten sie den ‹Deutsch-Schaffenden›, die ‹dutzendfach› vorhanden seien. (*D 11*) Dieses völkische Begehren wandte sich nun erstmalig auch an uninformierte Kreise der Bevölkerung, die der angegriffenen Moderne bislang fremd und uninteressiert gegenübergestanden hatten, nun aber mobilisiert wurden.

Die Initiative zu diesem Aufruhr ergriff die Kampfbundgruppe Karlsruhe. Ihr Führer, zugleich maßgebender Berater der ‚Deutschen Kunstgesellschaft Dresden' (S. 18 f), Professor Hans Adolf Bühler, war eben zum neuen Karlsruher Akademie- und Galeriedirektor ernannt worden, als er mit einem ‹Kunstereignis› an die Öffentlichkeit trat, das seine Schatten bereits bis zur Münchener Feme-Ausstellung 1937 vorauswerfen sollte[2]. In Gegenwart des ebenfalls neuernannten Badischen Kultusministers Dr. Otto Wacker, Vertretern des Ministeriums und der Karlsruher Schulen eröffnete Bühler Anfang April in der Badischen Kunsthalle eine Ausstellung ‹Regierungskunst von 1918 bis 1933›. Sie zeigte Werke derjenigen Künstler, die vom ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' und seinen angeschlossenen Gruppen seit Jahren als ‹kunstbolschewistisch›, ‹entartet›, ‹zersetzend› gebrandmarkt worden waren und denen der Weimarer Bildersturm gegolten hatte (S. 33). Neben den Künstlergruppen ‚Brücke', ‚Blauer Reiter' und den jüngeren Expressionisten zählten auch erst-

mals Liebermann, Corinth, Slevogt, von Marée und Munch zu den Verfemten. Jedes Werk war mit seinem Ankaufspreis ausgezeichnet, wohlweislich ohne die Inflationssummen auf R-Markkurs umzurechnen. Höhepunkt der Sensation war ein ‹erotisches Kabinett›, zu dem Jugendlichen der Zutritt untersagt war. Ein Aufseher zeigte dort Blätter, die bei einigen wenigen Künstlern und Akademieschülern beschlagnahmt worden waren[3].

Die Ausstellung wurde, weit über Karlsruhe hinaus, zum Blickfang und löste Empörung in der bürgerlich-liberalen, Beifall in der völkisch-nationalen Presse aus. Der Vorwurf, hier seien Steuergelder in Mengen für ‹Schmutz und Schund› vergeudet worden, fand Widerhall in einem getäuschten Publikum.

Das Ereignis machte Schule. Stuttgart folgte mit einer Ausstellung ‹Novembergeist im Dienste der Zersetzung› und zeigte Werke von Dix, Grosz, Beckmann, Chagall und anderen. In Mannheim — der Direktor der Kunsthalle, Dr. Gustav F. Hartlaub, war bereits ‹beurlaubt› worden — verwandelten die Wortführer der ‹Deutsch-Schaffenden› die Kunsthalle in einen Jahrmarkt. Werke, die niemals öffentlich gezeigt worden waren, wurden aus den Tresors geholt, übel gehängt und noch übler kommentiert, darunter auch die Serie ‹Ecce homo› von George Grosz. In Hamburg wurde eine Ausstellung der dortigen Sezession kurzerhand wegen ‹kunstbolschewistischen Charakters› geschlossen. In Dessau und Nürnberg wurden ‹Schreckenskammern der Kunst› eingerichtet, in Chemnitz im Juni 1933 eine Ausstellung ‹Kunst, die nicht aus unserer Seele kam› (Hitler) eröffnet und in Dresden unter der Leitung des besonders rührigen Kunstkommissars Walter Gasch im Oktober 1933 eine Schau ‹Spiegelbilder des Verfalls› (*D 13*) zusammengestellt. Als sogenannte Antikomintern-Ausstellung war sie im März 1936 noch in München zu sehen[4].

Dieselben völkischen Kreise arrangierten dann, wiederum von Bühler geleitet, eine Wanderausstellung, die ‹das Beste› und ‹das Besondere› der ‹Deutsch-Schaffenden› zeigen sollte. Die Musterschau war noch während der ersten Amtszeit des nationalsozialistischen Ministers für Kultus und Volksbildung in Braunschweig vorbereitet worden. Das Ministerium hatte 1932 die Ausstellung finanziert und ihren Schutz übernommen. ‹Zu Osters›, am 30. April 1933, wurde sie dann in der Burg Dankwarderode von Klagges, inzwischen Minsterpräsident des Landes, feierlich eröffnet. Als ‹I. Wanderausstellung rein Deutscher Kunst› zog sie durch die Städte Kassel, Karlsruhe, Mannheim und Frankfurt am Main[5].

Im Frühjahr und Sommer des Jahres erreichten diese Aktionen ihren Höhepunkt. Sprunghaft entstehende neue Verbände, darunter, von Schmitthenner geführt, der ‚Deutsche Künstlerbund 1933', schürten die Stimmung (‹Nolde ... ein formzersetzender Bolschewist›). Die ‚General-Anzeiger'-Presse schwenkte ein und berichtete von ‹Überspitzungen›,

die nun ‹korrigiert› würden. Vereinzelte Warnungen der bürgerlich-liberalen Blätter erreichten die so mobilisierte Öffentlichkeit nicht mehr. Die politische Linke war bereits ‹ausgeschaltet›. Ungehindert marschierte die künstlerische Gegenrevolution. Selbst das Hausblatt der ‹Deutsch-Schaffenden› stellte endlich bedenklich fest, es sei dies ein ‹Kunstsommer› in Deutschland, der mehr mit dem Anblick eines Schlachtfeldes als dem reifender Saaten zu vergleichen wäre[6]. Mit nicht geringerem Aufsehen hatte die öffentliche Bücherverbrennung am 10. Mai dasselbe Exempel für den Bereich der Literatur statuiert (S. 46 f). Ähnliche Versuche waren unternommen worden, ‹musikalische Schauerkabinetts› einzurichten[7].

Revirement

Während ein irregeführtes Publikum noch die ‹Ungeheuerlichkeit› erörterte, daß ein Mangelknopf plus Sicherheitsnadel, in einen Goldrahmen gesteckt, der ‹Systemzeit› als Kunst gegolten habe — und wer hat DADA jemals wörtlich genommen außer den Bürgern, zu deren Schreck er inszeniert war! —, betrieb der ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' eine energische Personalpolitik. Die ‹Kampfzeit›-Agitation hatte hinreichend für die Freund-Feind-Scheidung gesorgt. Die Namen derer, die seit Monaten und Jahren auf den Abberufungslisten des Bundes geführt worden waren, galten nun als ‹öffentlich untragbar›. Arbeiten unerwünschter Künstler und Kunstbeamter wurden in den Schaufenstern der Städte angeprangert. Gefälschte Statistiken[8], Pressekampagnen — ‹Generalintendant Tietjen für die Deutsche Kultur absolut unmöglich!› —, Agitationstrupps und Rufmord halfen nach, wenn jemand dem Druck nicht freiwillig wich. Die Landesleiter des Kampfbundes ‹reinigten›, meist auf dem Verhandlungsweg, die örtlichen Spielpläne, Musikprogramme, die kommunalen Kunstinstitute. Die politischen Leitstellen — die Posten der Ersten Dramaturgen in den Theatern, der Programmdirektoren, Cheflektoren in den Verlagen — wurden mit verläßlichen Nationalsozialisten besetzt. Bei den Ministerien häuften sich die Eingaben. So forderte die Berliner Landesleitung des KfDK, die Sektion Dichtung der Preußischen Akademie der Künste aufzulösen. (*D 10*)

Bereits im Februar hatte der Präsident dieses deutschen Parnaß, Heinrich Mann, sein Amt zur Verfügung gestellt. Käthe Kollwitz und Martin Wagner folgten ihm unter Protest. Im März schieden dann unter politischem Druck aus: Alfred Döblin, Leonhard Frank, Ludwig Fulda, Georg Kaiser, Bernhard Kellermann, Thomas Mann, Alfred Mombert, Alfons Paquet, Rudolf Pannwitz, René Schickele, Fritz von Unruh, Jakob Wassermann und Franz Werfel. Der ‹Blitzschlag des Volksgerichtes› sei ihnen ‹in die Knochen gefahren›, rühmte Will Vesper in der ‚Neuen Literatur' das Ereignis. Endlich sei man sie los, ‹die mit der Jau-

che ihrer Literatur seit einem Jahrzehnt unser Volkstum vergifteten, mit ihrer Verhöhnung alles dessen, was einem Volk heilig sein muß, mit ihrer Zersetzung aller Bindungen und Gesetze, mit ihrer alle Lebenswerte pervertierenden Schnoddrigkeit, ihrer Lustmord- und Bordellatmosphäre, ihren homosexuellen Widerlichkeiten, mit ihrem bolschewistischen, nihilistischen Snobismus? Zwar wurde die Akademie nicht aufgelöst. Die Literatur, unter Regie der Johst & Blunck endlich ‹an der Börse des deutschen Geistes wahrhaft notiert›, aber repräsentierte bald nur noch den — wie Döblin ihn nannte — Geist des total platten Landes[10].

Die Zahl der ‹Beurlaubungen›, Entlassungen, Relegierungen nahm beängstigenden Umfang an. Das ‹Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums› vom 7. April 1933 mußte bereits in vielen Fällen nachträglich eine Begründung liefern für die Entlassungen nicht nur ‹nichtarischer›, sondern überhaupt aller Beamter, die ‹nach ihrer bisherigen politischen Tätigkeit nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten›. Praktisch war jede willkürliche Personalpolitik damit gedeckt. (*D 15—17*)

Die führenden Vertreter des deutschen Kunstlebens waren unter den Entlassenen. So die Museumsdirektoren Hartlaub, Sauerlandt, Schreiber-Wiegand, Justi, Reichskunstwart Redslob, die Akademielehrer Willi Baumeister, Karl Hofer, Heinrich Campendonk, Max Beckmann, Paul Klee, Otto Dix, der gesamte Bauhaus-Stab. Viele, so ihrer Arbeitsmöglichkeit beraubt, verließen Deutschland. Weitere folgten, als die Hoffnung auf eine Beruhigung der Lage schwand. Arnold Schönberg, Kurt Weill, Franz Schreker, Hanns Eisler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Fritz Busch, die Solisten Arthur Schnabel, Bruno Eisner, Emil Feuermann gingen. Carl von Ossietzky, Erich Mühsam, Paul Meller, Friedl Dicker wurden in Konzentrationslagern inhaftiert. Sie sollten sie lebend nicht mehr verlassen. Hasenclever, Brecht, Heinrich und Klaus Mann entzogen sich solchem Schicksal durch die Flucht über die Grenzen. Es flohen Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, Fritz Kortner, Max Pallenberg, die Massary, Bergner und Giehse, Alfred Kerr. ‹Wir sehen›, schrieb der nachmalige Präsident der Reichstheaterkammer, Otto Laubinger, an die Kampfbund-Leitung, ‹daß fast sämtliche Theater Deutschlands in den leitenden Stellungen, sei es regielich, sei es direktorial, frei geworden sind›[11].

‹Brüder, ein SA-Stück›

‹Umschwung› nannte man damals in Deutschland diese frühe Phase der ‹Gleichschaltungs›-Politik. Etwa ab Sommer 1933 führte dann die teils willentliche, teils abgenötigte Anpassung zu einer ersten Konjunkturwelle. Die ‹Deutsch-Schaffenden› kamen ins Geschäft, und Weltanschauung wurde feilgeboten. Schwarz-weiß-rot waren die Werbefarben, ohne

den Zusatz ‹national› ließ sich schwerlich etwas verkaufen. Es war die Zeit der ‹Front-Creme-Schuhputz›, Mopdosen mit Namen ‹Der gute Adolf›, Sparbüchsen hatten die Form von SA-Mützen, und Glaubersalz empfahl sich als ‹Mein Kampf gegen Blähungen› [12]. Eine Flut von SA-Romanen und SA-Bühnenstücken überschwemmte den Markt: ‹Brüder, ein SA-Stück›, ‹Deutsche Treue›, ‹Braune Helden›, ‹Schlageter, ein deutscher Held›, ‹Deutschland, erwache!› ‹Schiller im Braunhemd›, ‹Schiller, der Kampfgenosse Hitlers› hießen die ersten Versuche, auch die Vergangenheit zu annektieren. Der braune Soldat und der Bauer waren die literarischen Helden des neuen Deutschland. ‹Bauernballade›, ‹Bauernnot›, ‹Bauernpassion› erschienen in hohen Auflagen und demonstrierten bereits die Marktdevise ‹Einsatz vor Umsatz›. ‹Da dampfen die fetten Furchen, prallen die gelben Roßäpfel, prangen die saftigen Früchte; schwer wiegen sich die Mädchen in ihren geschwungenen Hüften, die Männer schreiten mit unglaublich schweren Schritten über ihren von Ahnen ererbten Boden, das heiße Blut ist wohlfeil. Alle, die in die Stadt ziehen, sind schlecht, kommen entweder sehnsüchtig wieder, um ihr Glück im Siedeln zu finden und damit selbstverständlich immer ganz von vorn, vom Roden, Entwässern und mit der für die ersten Groschen erworbenen, ach so guten, genügsamen und fruchtbaren Kuh anzufangen, oder sie gehen auf dem Asphalt zugrunde, verdorben, gestorben›, faßte ein nationalsozialistischer Kritiker diese Braunflut zusammen [13].

Führungswechsel

Die kunstpolitische Bilanz des Frühherbstes 1933 sah in der Tat nicht so günstig aus, wie ihr auf der Straße der Anschein verliehen wurde. Wohl hatten die nationalsozialistisch-völkischen Aktionen, von Rosenbergs Kampfbund geführt, nach thüringischem Vorbild die Schau- und Sensationslust eines breiten Publikums weidlich genutzt. Die Mobilisierung war gelungen. Der ‹Treuegelöbnisse an den Führer› waren — auch unter Künstlern und Kunstgemeinden — Legion. Gesundheit, Kraft und Wehrhaftigkeit zeichneten sich als neue Leitmotive eines ‹nationalbewußten› Kunstlebens ab. Die unerwünschten und ‹gefährlichsten Repräsentanten des Verfalls› waren aus dem öffentlichen Leben entfernt worden. Geblieben aber waren vorerst leere Stellen und — Versprechungen. Ernsthafte Störungen machten sich bemerkbar. Die Buchproduktion ging bis zu 30 % gegenüber den entsprechenden Monaten des Vorjahres zurück [14]. Die Zahl der deutschen Zeitungen sank von 4700 im Jahr 1932 auf 3100 im Jahre 1934. Von über 10 000 Zeitschriftentiteln erschienen innerhalb von 5 Jahren weit mehr als die Hälfte nicht mehr [15]. Es fehlten fähige und erfahrene Fachleute, die den öffentlichen Kunstbetrieb weiterführen konnten. Die Verlegenheit war so groß, daß zeitweilig selbst

Gegner des neuen Regimes wieder umworben, ihnen politischer Schutz und sogar leitende Stellungen versprochen wurden, nur um des drohenden Chaos Herr zu werden[16].

Innerhalb der NSDAP wurden kritische Stimmen laut. Rosenbergs rein negatives Ausleseprinzip habe die ‹Gefahr eines geistigen Primitivismus› heraufbeschworen. Die bürgerlich-liberale Presse stimmte ein. Eine ‹Reaktion der Samtkragen und Vollbärte› habe sich breitgemacht, die unweigerlich Mittelmaß und Epigonentum nach sich ziehe. Görings Wort lief um: ‹Es ist immer noch leichter, aus einem großen Künstler mit der Zeit einen anständigen Nationalsozialisten zu machen als aus einem kleinen Pg. einen großen Künstler.› Der ‚Angriff', Organ der Berliner – weiterhin von Goebbels geführten – Gauleitung der NSDAP, machte sich zum Sprecher dieser Kritik. Ungeachtet, daß auch Goebbels sich in diesen Strudel der öffentlichen Diffamierungen hatte ziehen lassen: die Stunde seines Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda war gekommen. Sie war um so günstiger, als die beanstandeten Erscheinungen einen Konkurrenten belasteten, der auf Grund seiner Verdienste während der ‹Kampfzeit› darauf wartete, die kunstpolitische Führung auch offiziell und im Namen der NSDAP zu übernehmen.

Über die internen Vorgänge, nämlich wie es Goebbels gelang, das Einverständnis von Hitler zum Aufbau eines zentralen Machtapparates wie die Reichskulturkammer zu gewinnen, darüber ist bis heute nichts Genaues bekannt. In einer Verordnung vom 30. Juni 1933 hatte Hitler seinen kaum 36jährigen Minister zuständig erklärt ‹für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen›. Das neue Ministerium, das seine Aufgaben so peinlich unverhüllt im Firmenschild zur Schau tragen mußte, übernahm aus dem Reichsministerium des Innern die Ressorts allgemeine innenpolitische Aufklärung, Gestaltung nationaler Festtage und Feiern, Rundfunk, Hochschule für Politik und Deutsche Bücherei, die Abteilungen Kunst, Musikpflege, Theater- und Lichtspielwesen sowie die Bekämpfung von ‹Schmutz und Schund›. Das Auswärtige Amt trat Nachrichtenwesen, Aufklärung, Kunst, Film- und Sportwesen ab; das Wirtschafts- und Ernährungsministerium Messe- und Werbungswesen; das Post- und Verkehrsministerium u. a. wichtige Rundfunkkompetenzen und das Reichserziehungsministerium seine Hauptabteilung Kunst. So umfaßte schließlich das Ministerium Goebbels nicht nur den im Namen enthaltenen Propagandabereich, sondern darüber hinaus – abzüglich der Gebiete Wissenschaft und Erziehung – sämtliche Kompetenzen eines Reichskulturministeriums.

Reichsschriftleiter- und Reichskulturkammergesetz (S. 53 ff) machten Goebbels dann im Herbst des Jahres 1933 zum Favoriten der national-

sozialistischen Kultur- und Kunstpolitik. Seine Sache war es nun, diese Politik festzulegen. Die ‹Gleichschaltung› änderte ihre Methoden. Goebbels schlug den Weg eines ‹störungsfreien› Um- und Aufbaues ein. Die plebiszitären Maßnahmen wurden von administrativen abgelöst.

b) Bücheraktion ‹Schwarze Listen›

Die institutionelle Machtergreifung war kaum eingeleitet, als, der publizistischen Rangordnung folgend, nach Presse- und Rundfunk-Novelle der erste Kunstsektor, die *Literatur*, einer durchgreifenden ‹Neuordnung der Werte im Sinne der nationalen Erhebung› unterzogen wurde.

Bekannt geworden ist diese Aktion innerhalb der Grenzen Deutschlands und vielleicht mehr noch in der Weltöffentlichkeit durch das ‹Skandalon der Barbarei›, die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933.

Der zeitgeschichtlichen Forschung sind inzwischen Unterlagen und Dokumente zugänglich, die die Bedeutung der Bücherverbrennung im Rahmen der nationalsozialistischen Literaturpolitik zurücktreten lassen. Als typisch propagandistische Überhöhung begleitete sie die entscheidenden literaturpolitischen Maßnahmen.

Das eigentliche und eines der wirksamsten Herrschaftsinstrumente waren indessen die sogenannten Schwarzen Listen. Entstehung, Aufbau und Funktion dieses Kontrollapparates lassen sich heute auf Grund der erhaltenen Quellen lückenlos rekonstruieren.

Die Vorläufer

Der früheste in die Akten des Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVAP) aufgenommene Beleg zur Entstehung der ‹Schwarzen Listen› ist ein schmales Bündel von Manuskripten, dort unter ‹Aktion Dr. Herrmann› geführt. In ihm findet sich eine undatierte maschinengeschriebene Erklärung ‹Prinzipielles zur Säuberung der öffentlichen Büchereien›. Als Verfasser zeichnet ein Dr. Wolfgang Herrmann.

‹Die Maßstäbe für die Anfertigung von Schwarzen Listen sind *literaturpolitischer* Natur›, beginnt die Erklärung. ‹Für sie gilt die fundamentale, für jede politische Entscheidung notwendige Vorfrage: Wer ist der eigentliche Feind? Gegen wen richtet sich der Kampf?› An den bekannten Schlagworten ‹Asphaltliteratur› und ‹Kulturbolschewismus› (S. 11 f) orientiert, wird dann erklärt, wie die Säuberung ‹technisch› durchzuführen sei. ‹Die... gesperrten Bücher sind am praktischsten in drei Gruppen einzuteilen: Gruppe 1 fällt der Vernichtung (Autodafé) anheim, z. B. Remarque. Gruppe 2 kommt in den Giftschrank (z. B. Lenin).

Gruppe 3 enthält die zweifelhaften Fälle, die eingehend zu prüfen sind, ob später zu Gruppe 1 oder 2 gehörig (z. B. Traven)›[1].

Als ‹Anlage› enthält dieses Manuskript eine Liste ‹Schöne Literatur›, die 131 Autoren und 4 Anthologien nennt.

Text und ‹Anlage› wurden in den Tagen nach der Bücherverbrennung als ‹Richtlinien zur Säuberung der Volksbüchereien› und ‹erste amtliche Liste› des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung veröffentlicht.

Neben diesem Manuskript ist eine hektographierte dreiteilige Liste aufbewahrt, die unter der Rubrik ‹Schöne Literatur› nur 71 Autoren aus der Reihe der oben genannten aufführt. Am oberen Rand der ersten Seite ist mit Bleistift notiert: ‹Vorläufige Liste der Deutschen Studentenschaft. Ergänzung am 5. 5.›[2] Die gleiche Liste findet sich in den Akten der Reichsstudentenführung, dort als ‹Schwarze Liste I› bezeichnet. Die ebenfalls vorliegenden Quellen, aus denen die Ergänzungen nachgetragen wurden, lassen in dieser hektographierten Liste den ersten Entwurf zur Durchführung der gesamten Bücheraktion ‹Schwarze Listen› und als ihren Autor Dr. Herrmann erkennen. (*D 25*)

In einem Parteigerichtsverfahren, das ihn nachträglich als Anhänger der Gregor Strasser-Gruppe zu überführen suchte, erklärte Dr. Herrmann später, daß er schon ‹im März› mit seiner Aktion betraut gewesen sei. ‹Da ich ... als nationalsozialistischer Bibliothekar bekannt war, erhielt ich ... den Auftrag, die ersten Schwarzen Listen anzufertigen und die Verbrennung der marxistischen und jüdischen ... Bücher einzuleiten›[3]. Die Aussage bestätigt, was der Aktenfund bereits bewies: daß nämlich die Bücheraktion ‹Schwarze Listen› durch die sogenannte Aktion Dr. Herrmann eingeleitet wurde, daß das Zentrum der ‹Aktion Dr. Herrmann› im RMVAP lag und daß der Auftrag dazu wahrscheinlich kurz nach der Gründung des Ministeriums erging.

Wer waren nun jene Autoren, die ein 29jähriger ehrgeiziger Bibliothekar zu einer ‹Liste› fügte, die ihrerseits eine Welle der Diskriminierung, Existenzbedrohung und -vernichtung auslöste und zugleich einen Beaufsichtigungsapparat nach sich zog, der schließlich einen Stab von nahezu tausend Mitarbeitern, verteilt auf drei Reichsstellen, beschäftigte?

In der Reihe der 71 Autoren zur Abteilung ‹Schöne Literatur› finden sich der Franzose Henri Barbusse neben dem Wiener Neuromantiker Beer-Hofmann und dem Führer des Roten Studentenbundes Günther Birkenfeld aufgeführt; Erich Kästner mit der Bemerkung ‹alles außer: Emil› neben Josef Kallinikow; ein inzwischen vergessener Karl Schroeder neben Anna Seghers und Upton Sinclair; der Literaturkritiker der ‚Frankfurter Zeitung' Rudolf Geist neben Fjodor Gladkow und Ernst Glaeser. Sucht man nach den Akzenten, die, neben manchem Zufälligen, diese Auswahl bestimmt haben mögen, so lassen sich die indizierten Werke

um drei Themen gruppieren: Weltkriegsliteratur, die aus dem desillusionierend vermittelten Erlebnis der flandrischen Schlachten pazifistischen Gedanken zuneigt (Remarque, Renn, A. Zweig); sozial anklägerische Literatur (H. Mann, Toller, Jack London); und eine Literatur, die soziale Anklage mit reformerischen bzw. revolutionären Tendenzen verbindet (Brecht, Tucholsky, Rubiner, Ottwalt, zeitgenössische Russen).

In einer weiteren Abteilung ‹Politik und Staatswissenschaften› folgen 82 Autoren. Unter ihnen einige (Max Adler, Karl Marx, Coudenhove-Kalergi), deren Gesamtwerk, kurz ‹alles› genannt, dem Verbot ausgeliefert ist. Durchweg aber finden sich Werke einzeln aufgeführt: Theodor Heuss, ‹Führer aus deutscher Not, Hitlers Weg›, Hilferding, ‹Das Finanzkapital›, Protokolle über die Verhandlungen des Parteitages der SPD, Heinrich Mann ‹Macht und Mensch› und so fort.

Die Gegenprobe der hier (und auch später) Nichtgenannten bestätigt überdies, was die statistische Auswertung der ‹Schwarzen Listen› festhält: weit weniger als die Hälfte der aufgeführten Autoren konnte zu den so bezichtigten ‹Nichtariern› gerechnet werden. Als ‹jüdisch›, ‹kunstbolschewistisch›, ‹Schmutz und Schund› wurde diffamiert, was der ‹geistigen Wehrhaftmachung›, der ‹totalen Mobilmachung des deutschen Menschen› (Dr. Herrmann) im Wege zu stehen schien.

Während sich die ‹Aktion Dr. Herrmann› auf die Vorbereitung des Autodafés und die Revision der Volksbüchereien konzentrierte, hatte inzwischen auch der Kampfbund für Deutsche Kultur begonnen, ‹Schwarze Listen› auszuarbeiten. ‹Im Einvernehmen und mit Kenntnis des Ministeriums› wurden von der Reichsleitung in Berlin besondere Ausschüsse gebildet[4]. Sie bezogen die Berufsorganisationen des Buchsektors in ihre Arbeit ein. Aus diesen ersten Listen des Kampfbundes stammten dann auch die geringfügigen Ergänzungen zur inzwischen erweiterten ‹Liste Dr. Herrmann›, mit der schließlich am Morgen des 6. Mai die Studenten auf ihren unrühmlichen Weg geschickt wurden.

Aktion ‹Wider den undeutschen Geist›

Der Plan, unerwünschte Bücher, ja ganze Bibliothekbestände zu verbrennen, war also in Kreisen des Ministeriums bereits im März 1933 gefaßt. Darüber hinaus diese Aktion ‹Wider den undeutschen Geist› von den Sachwaltern dieses Geistes selbst, den Studenten und Professoren der deutschen Universitäten, ausführen zu lassen, und zwar als ‹symbolische Handlung› etikettiert – dieser Gedanke verrät das Kalkul des Demagogen. Goebbels, dem von Hitler aufgetragen war, in seinem neugegründeten Ministerium ‹alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation zusammenzufassen›, betrat mit ihr das Forum der Kunstpolitik.

Seit dem 23. April veröffentlichte die Tagespresse erste Namen von Autoren, deren Werke für den nationalen Aufbau, wie ihn die Regierung Hitler begonnen habe, ‹nicht tragbar› seien. Ein Aufruf der Deutschen Studentenschaft kündete dann die Aktion ‹Wider den undeutschen Geist›[5] an und nannte die Sammelplätze, wo ‹ein nächtliches Autodafé› die Werke symbolisch vernichten werde. Am Morgen des 6. Mai brachte der ‚Berliner Lokalanzeiger' die Nachricht, daß die ‹Säuberung› der Berliner Bibliotheken am Vormittag dieses Tages beginnen würde und daß die Studenten der Hochschule für Leibesübungen die Aktion im Institut für Sexualwissenschaft einleiten wollten. Und so geschah es.

Vier Tage lang brachten ‹Einsatzwagen› mit Transparenten ‹Wider den undeutschen Geist› Trupps von Studenten zu den öffentlichen, nichtöffentlichen, ja sogar privaten Bibliotheken (*Ab. 8, 9*). Unterstützt von SA und Polizei, räumten sie eigenhändig aus, was die Listen befahlen und ihrem Spürsinn darüber hinaus ‹verdächtig› erschien.

Blieben wissenschaftliche Büchereien im allgemeinen von dieser noch sporadischen Aktion ausgenommen, so fielen in den Volksbüchereien bereits umfangreiche Bestände der ‹Säuberung› zum Opfer. Die Aktion zog sich bis Ende Juni hin. Ein Zwischenbericht des VB vom 21./22. Mai zeigt, wie gründlich man dabei zu Werke ging: ‹In Berlin hat die politische Polizei schätzungsweise etwa 10 000 Zentner Bücher und Zeitschriften beschlagnahmt und in die Ställe der ehemaligen berittenen Schutzpolizei geschafft... Die Durchführung der Beschlagnahme ging nicht immer reibungslos vonstatten. Bald nach dem Bekanntwerden der Aktion schafften viele Büchereien ihre Bücher in Schlupfwinkel, um sie dem Zugriff der Polizei zu entziehen. Die meisten Verstecke wurden jedoch ausfindig gemacht. Viele Büchereien wurden in Remisen, Kellern, Gartenlauben, Böden und in Privatwohnungen verteilt, vorgefunden.›

Das Autodafé

In der Nacht des 10. Mai brannten auf den öffentlichen Plätzen der Haupt- und Universitätsstädte des Reiches die Scheiterhaufen. (*Abb. 7, 10*)

Die Berliner Aktion leitete Reichsminister Goebbels persönlich. Schon am Nachmittag waren auf dem Großen Platz zwischen der neuen Aula der Universität und der Staatsoper Unter den Linden massive Holzgerüste errichtet worden. Sie trugen am Abend die Scheinwerfer der UFA, den Stab der Kameraleute. Die Aufnahmewagen des Reichs-Rundfunks standen bereit, Fackeln und Fahnen waren verteilt. Studenten, Formationen der HJ und SA umstanden in weitem Kreis den brennenden Bücherstoß. Durch den Lautsprecher tönten Anweisungen und Feuersprüche. (*D 24*) die Namen der ‹eigentlichen Schädlinge› — sie waren auf der ‹Schwarzen Liste› mit einem Kreuz versehen — wurden aufgerufen,

während Studenten, von Heilrufen und Beifall begleitet, die Bücher der Verfemten ins Feuer warfen.

Es waren die Autoren:

Georg Bernhard
Lion Feuchtwanger
Friedrich Wilhelm Foerster
Sigmund Freud
Ernst Glaeser
Werner Hegemann
Arthur Holitscher
Erich Kästner
Karl Kautsky
Alfred Kerr
Egon Erwin Kisch
Emil Ludwig
Heinrich Mann
Karl Marx
Carl von Ossietsky
Ernst Ottwalt
Theodor Plivier
Erich Maria Remarque
Kurt Tucholsky
Theodor Wolff
Arnold Zweig.

Unter den Diplomaten und Korrespondenten, die von Goebbels geladen waren, befand sich Louis P. Lochner, der damalige Leiter des Berliner Büros von ‚Associated Press'. ‹Ich war Augenzeuge dieses Ereignisses›, berichtet er. ‹Den ganzen Nachmittag über waren Beutezüge in öffentliche und private Bibliotheken unternommen worden, und man hatte die Bücher, die Dr. Goebbels in seiner erleuchteten Weisheit als ungeeignet für Nazideutschland hielt, auf die Straße geworfen. Wieder andere Kolonnen von Bierhallekämpfern waren unterwegs gewesen, um die Bücher in den Straßen zu sammeln und sie auf den erwähnten Platz zu bringen. Der Stoß dort wurde höher und höher; alle paar Minuten langte eine neue heulende Horde an und warf weitere Bücher auf den Scheiterhaufen. Bei Einbruch der Dunkelheit vollführten Studenten der Universität, auch sie vom kleinen Doktor aufgeboten, wahre Indianertänze und Beschwörungsriten, während die Flammen aus den Blättern hervorzüngelten.

Als die Orgie auf ihrem Höhepunkt angelangt war, kam eine Autokolonne in Sicht. Es war der Propagandaminister persönlich, begleitet von seiner Leibwache und einer Anzahl anderer Fackelträger der neuen Nazi-Kultur.

‚Meine Kommilitonen! Deutsche Männer und Frauen! Das Zeitalter eines überspitzten jüdischen Intellektualismus ist nun zu Ende, und der Durchbruch der deutschen Revolution hat auch dem deutschen Wesen wieder die Gasse freigegeben... Ihr tut gut daran, um diese mitternächtliche Stunde den Ungeist der Vergangenheit den Flammen anzuvertrauen. Es ist eine starke, große und *symbolische* Handlung, eine Handlung, die vor aller Welt dokumentieren soll: hier sinkt die geistige Grundlage der Novemberrepublik zu Boden. Aus diesen Trüm-

mern wird sich siegreich erheben der Phönix eines neuen Geistes... Das Alte liegt in den Flammen. Das Neue wird aus der Flamme unseres eigenen Herzens wieder emporsteigen... Umleuchtet von diesen Flammen *ein* Schwur soll sein: Das Reich und die Nation und unser Führer Adolf Hitler Heil! Heil! Heil!'›[6] — Ein Blasorchester intonierte ‚Volk ans Gewehr!'

‹Die wenigen fremden Korrespondenten›, berichtet Lochner weiter, ‹die sich die Mühe genommen hatten, dieser ‚symbolischen Handlung' beizuwohnen, waren wie vor den Kopf geschlagen.› ‹Die ganze zivilisierte Welt war entsetzt...›

In den übrigen Universitätsstädten des Reiches arrangierten Deutsche Studentenschaft und NSD-Studentenbund mit Vertretern der Universitäten die Aktion nach demselben Schema: Veröffentlichung des detaillierten ‹Programms› in der Lokalpresse tags zuvor — Sammlung der Studentenschaft — Übernahme der Fackeln und Fahnen — Abmarsch zu einem historisch bedeutsamen Ort innerhalb der Stadt bzw. zur Universität — ‹Festakt› mit Ansprache eines oder mehrerer Universitätslehrer — Autodafé um Mitternacht.

Die ‚Telegrafen-Union' meldete: ‹10. Mai. In *München* fand im Lichthof der Universität eine Feier statt, bei der der Rektor, Geheimrat von Zumbusch, das neue Studentenrecht übergab. Die Festrede hielt der Bayerische Kulturminister Schemm, der über die nationale Revolution und die Aufgaben der Universität sprach. Den Abschluß bildete ein Fackelzug zum Königsplatz, wo die Verbrennung undeutscher Bücher stattfand. In *Dresden* sprach auf der Kundgebung der Studentenschaft der Dichter Wilhelm Vesper, auch dort bildete sich nach dem Festakt ein großer Fackelzug, der zur Bismarck-Säule führte, wo nach einer Ansprache des Ältesten der Dresdener Studentenschaft die gesamte Schund- und Schmutzliteratur verbrannt wurde. In *Breslau* fand die Kundgebung der Studentenschaft auf dem Schloßplatz statt. Nach der Festrede des Universitätsprofessors Bornhausen wurden etwa 40 Zentner Schund- und Schmutzliteratur verbrannt. In *Frankfurt a. M.* leitete Universitätsprofessor Fricke den Akt ein, der auf dem historischen Römerberg vollzogen wurde. Ein Wagen mit der Büchertracht, die symbolisch verbrannt werden sollte, wurde von zwei Ochsen auf den Verbrennungsplatz gezogen. Die Verbrennung schloß mit der Absingung des ‚Horst-Wessel-Liedes'.›

Derartig wurden Autodafés in sämtlichen deutschen Universitäts- und Hochschulstädten vollzogen. Namhafte Vertreter deutscher Universitäten übernahmen bereitwillig die Rolle, die Goebbels ihnen dabei zugedacht hatte. (*D 26—29*) Das verfehlte seine Wirkung nicht. Die geistige ‹Gleichschaltung› war zu einem öffentlichen Programm erhoben worden. Was bis dahin ein kleiner Kreis von Beauftragten unter sorgsamem Ausschluß der Öffentlichkeit vorbereitet hatte, was in den Tagen

vor dem 10. Mai allenfalls als ‹irregeleitete Aktionen Halbwüchsiger› ausgelegt werden konnte, das hatte nun seine Sanktion erhalten durch Repräsentanten, die den Vorstellungen eines Publikums entsprachen, dessen Bildungsbegriff noch stets und unrevidiert mit dem der elitären Hierarchie verbunden war. Hier vermutete Goebbels zu Recht ‹Gefolgschaft›.

Das nächtliche ‹Symbol› des Scheiterhaufens mit seinem Kotau der ‹national denkenden› Bildungselite setzte eine Zäsur in die äußere Entwicklung der deutschen Künste, die in ihrer Tragweite von den politischen Initiatoren nicht oder zu spät erkannt wurde. Die dritte Emigrationswelle setzte ein. Mit ihr verlor Deutschland wesentliche Teile seiner Intellektuellenschicht. Neueste Untersuchungen führen übereinstimmend allein weit über tausend namentlich bekannte Schriftsteller (im weitesten Sinne verstanden) auf und nehmen eine Gesamtzahl von mehreren tausend Emigranten der kulturschaffenden Schicht an[7].

Nie zuvor hatte es in der deutschen Geschichte eine so umfangreiche Intellektuellen-Emigration gegeben. Sie sollte die nationalsozialistische Kunstpolitik in doppelter Weise belasten: der Substanzverlust im Innern war in absehbarer Zeit trotz großzügiger Investitionen nicht aufzuholen. Zunehmend verlagerte sich das internationale Ansehen deutscher Künste in die Emigrationszentren Prag, Wien, Zürich, Paris, London, Stockholm, Moskau, Palästina und, nach 1939, Süd-, Mittel- und Nordamerika.

Die Bezeichnungen ‹national› und ‹international›, ‹innen› und ‹außen›, ‹deutsch› und ‹undeutsch› erhielten damit für den inländischen Gebrauch eine zusätzliche, propagandistisch weidlich genutzte Evidenz. Gleich dem politischen Freund-Feind-Schema stellten sie nunmehr auch in den Künsten leicht zu handhabende Ordnungskategorien auf.

Weitere Verbote und Beschlagnahmen

Die Revision der Volksbüchereien wurde nunmehr systematisch durchgeführt und abgeschlossen. Konnte dieser, wie es offiziell hieß, ‹allerorts spontan eingeleitete Versuch, die Arbeitsmittel und Buchbestände der Büchereien auf das Wesentliche zu konzentrieren›[8], seine ‹Ergebnisse› allenfalls noch in ‹Zentnern› notieren, so fanden sich für die nun folgenden Aktionen keinerlei Maßeinheiten mehr.

Die nächste Welle der ‹Säuberung› galt Verlag, Sortiment und Buchhandel. Die erste Verbotsliste ‹Schöne Literatur› erschien im ‚Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel' vom 16. Mai, und zwar als ‹erste amtliche Schwarze Liste› des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Allerdings wurde eingeschränkt:

diese für die Kommissare der Volksbüchereien aufgestellte Liste offenbare ein ‹so außerordentliches Maß von Rigorosität und Konsequenz›, daß sie ‹nur sehr bedingt› für den freien Buchhandel gelten könne. Doch sollten schon bald nachfolgende Listen die Zahl der hier genannten 131 Autoren und 4 Anthologien um ein Vielfaches übertreffen.

Unter der Kontrolle des RMVAP hatte der Kampfbund für Deutsche Kultur inzwischen ‹Schwarze Grundlisten› ausgearbeitet. Die Ausschüsse waren aufgegliedert und weitere Sachgebiete einbezogen worden. So arbeitete bereits ein Gremium unter der Leitung von Professor Baeumler die Verbotslisten für wissenschaftliche Literatur aus. Daneben gab es Gremien für Sexualliteratur, Jugendschriften, Weltanschauung, Recht, Politik und Staatswissenschaften, Geschichte, Bildende Kunst, Theatergeschichte, Pädagogik und Jugendbewegung. Die Listen wurden getrennt nach Autoren und Verlagen dem Ministerium eingereicht. Der Geheimen Staatspolizei sollte in den nachfolgenden Jahren vorbehalten sein, in dieses System der ‹Schwarzen Listen› auch die einzelnen Buchhandlungen einzubeziehen. Goebbels, um eine Distanz zum rivalisierenden Kampfbund stets bemüht, ließ zusätzlich ‹vertrauliche› Gutachten zu den ‹Schwarzen Listen› einholen; beispielsweise für die Schöne Literatur bei Hanns Johst, Professor Paul Kluckhohn, Dr. Bruno E. Werner, Dr. Wilhelm Stapel u. a.[9]

‹Schlagkräftig› im Sinne ihrer Initiatoren griff die Bücheraktion nunmehr um sich.

Im ‚Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel' erschienen die Schwarzen Listen II bis IV zu Politik und Staatswissenschaften, Geschichte, allgemein belehrender Literatur. Dem fügte das Thüringische Staatsministerium das Verbot von weiteren 219 Werken der Schönen Literatur für den Buchhandel hinzu. Die Zentralstelle für das deutsche Bibliothekswesen, der NS-Lehrerbund, die Reichsführung der HJ und, nach ihrem Beispiel, zahlreiche Organisationen, ließen eigene Listen folgen.

Verbote, Beschlagnahmen, neue Verbote, neue Beschlagnahmen überstürzten sich. Am 6. Dezember 1933 waren insgesamt über 1000 Bücher bzw. Gesamtwerke zumeist namhafter Autoren von nicht weniger als 21 Stellen im neuen NS-Staat verboten worden. Verantwortlich für diese Verbote zeichneten: die Geheime Staatspolizei, die deutsche Zentralstelle zur Bekämpfung unzüchtiger Bilder, Schriften und Inserate, das Reichsministerium des Innern auf Grund der ‹Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat vom 28. 11. 1933› bzw. nach § 14 PVG, ferner Strafgerichte auf Grund des § 41 Abs. 2 des Strafgesetzbuches, der Polizeipräsident von Berlin, Landesschöffengerichte u. a. Außerdem wurden ca. 100 Verbote durch die Überprüfstelle für Schund- und Schmutzliteratur in Leipzig wirksam sowie durch die entsprechenden Prüfstellen in München und Berlin.

Noch nicht drei Monate später, Ende Februar 1934, waren weitere 731 Verbote von verschiedenen Stellen im Reich ausgesprochen worden. Das Thüringische Staatsministerium veröffentlichte außerdem eine Verbotsliste von 259 Autoren mit durchschnittlich je zwei Werken. Im Laufe des Jahres führte der Kampfbund für Deutsche Kultur, zusammen mit dem Börsenverein Deutscher Buchhändler in Leipzig, eine ‹Säuberung› durch. Sie untersagte ‹vertraulich› allen deutschen Verlagen die Verbreitung einer weiteren Anzahl von annähernd 2000 Werken.

Die Verbotsbilanz allein für das Jahr 1934 nennt 4100 Druckschriften, die von rund 40 Stellen verboten wurden[10].

Auf dem Weg zu ‹geordneten› Maßnahmen

Im RMVAP machte man sich Gedanken ob dieser kaum mehr übersehbaren Initiative. War es doch so weit gekommen, daß untergeordnete Parteidienststellen ihre ‹Ausschüsse› bildeten und, allzu bereitwillig Hinweisen aus der Öffentlichkeit folgend, durch die Polizei Verbote aussprechen ließen, die den neuen Staat in den Augen der Weltöffentlichkeit vollends lächerlich zu machen drohten. So hatte die Bayerische Politische Polizei bereits Boccaccio, Casanova, Balzac, Hugo, Zola und Shaw zur Strecke gebracht. Des weiteren widersprachen die Verbote sich teilweise, weil die meisten jeweils nur regionale Verbindlichkeit erreichten.

Diese Argumente, wie sie seit Mitte 1933 im innerministeriellen Schriftwechsel auftauchen, befürworteten eine Buchverbotsreform, die eine zentrale Verfügungsgewalt im Ministerium Goebbels vorsah[11].

Um die noch fehlende Reichsverbindlichkeit in seinem Sinne zu lancieren, schickte Goebbels am 11. November 1933 bereits ein vorbeugendes Rundschreiben an alle Länderregierungen mit der Bitte, ‹die zuständigen Behörden anzuweisen, Buchverbote... nur noch in vorläufiger Form auszusprechen und vor einer endgültigen Entschließung... die Stellungnahme der Reichsschrifttumskammer herbeizuführen›[12]. Dahinter stand damals schon der Gedanke an eine alleinverbindliche Reichsliste verbotener Literatur. Sie war das Kernstück der in weiteren Etappen zäh verfolgten Reformpläne des RMVAP. Damit verknüpfte machtpolitische Absichten finden sich in den Ministeriumsberichten offen ausgesprochen. Zum einen sollte den rivalisierenden Ansprüchen des Amtes Rosenberg rechtzeitig begegnet werden. Zum anderen sollte die bereits bewährte Kontrollfunktion der Bücheraktion ‹Schwarze Listen› weiter ausgebaut werden. (*D 30 f*) Denn ‹über die Vereinheitlichung der Buchverbotspraxis hinaus› würde diese Reichsliste ‹der Kontrolle und Überwachung ganz neue Möglichkeiten eröffnen›, heißt es in einem Schreiben der

Reichsschrifttumsstelle. ‹... insbesondere die Geheime Staatspolizei würde ... das Erscheinen einer solchen Liste lebhaft begrüßen. Die Geheime Staatspolizei wartet förmlich auf das Erscheinen dieser Liste, um dann sofort die Antiquariate zu säubern, die als die letzten von der Reinigung noch nicht erfaßten Schlupfwinkel unerwünschter Literatur anzusprechen sind›[13].

Die langwierigen Kompetenzstreitigkeiten mit dem Amt Rosenberg während des Jahres 1934 (S. 63 ff) zeigen aber, daß der erstrebten Zentralisierung der gesamten Schrifttumspolitik in den Händen des RMVAP Grenzen gezogen wurden. Die Anordnung der Reichsschrifttumskammer vom 16. April 1935 mußte diese Grenzen anerkennen. Sie verbot die Verbreitung der von der Parteiamtlichen Prüfungskommission beanstandeten Schriften ihren Mitgliedern bei Strafe des Ausschlusses aus der Kammer, was praktisch dem Berufsverbot gleichkam.

Nach dieser Konzession, die machtpolitische Verhältnisse innerhalb der Parteiführung widerspiegelt, ging nun Goebbels energisch daran, seinerseits die schrifttumspolitische Machtposition auszubauen. Rahmengesetze der Reichskultur- bzw. Reichsschrifttumskammer gaben ihm die Handhabe. Die ‹Anordnung über schädliches und unerwünschtes Schrifttum› vom 25. 4. 1935 (*D 37*) setzte das Jugendschutzgesetz der Weimarer Republik außer Kraft und machte statt dessen zwei kammerinterne Listen gesetzeskräftig. ‹Bücher und Schriften, die das nationalsozialistische Kulturwollen gefährden›, wurden hier indiziert und ihre Verbreitung durch Büchereien und Buchhandel ‹in jeder Form› untersagt; ferner wurden bestimmte Schriften für Jugendliche aus dem üblichen Angebot herausgezogen. Damit war nunmehr die Rechtsgrundlage geschaffen, die die Auslegung des ‹nationalsozialistischen Kulturwollens› in den Dienst politischer Zweckmäßigkeit zu stellen erlaubte, über die in letzter Instanz Goebbels als Präsident der Reichsschrifttumskammer, dem nationalsozialistischen Führungsprinzip gemäß (*D 32*), allein entschied. Ein Buchhändler, eine Leihbücherei setzten nunmehr ihre wirtschaftliche Existenz aufs Spiel, wenn sie etwa Werke von Jakob Wassermann, Stefan Zweig, Romain Rolland oder Hemingways ‹In einem anderen Land› anboten.

Für den dritten Partner des kommerziellen Buchsektors, den Verleger, wurde eine Art Abfangsystem eingerichtet. Anfang 1935 nahm eine besondere ‹Beratungsstelle der Verleger für Volksliteratur› unter Aufsicht der Reichsschrifttumskammer ihre Tätigkeit auf. Die Buchproduzenten waren gezwungen, ihre gesamte Produktion dort anzumelden bzw. vorzulegen. Da auch für sie die Kammermitgliedschaft Bedingung ihrer Berufsausübung war, schien die Wirksamkeit dieser ‹Beratungsstelle› hinreichend gesichert.

Ende des Jahres 1935 lag dann endlich die erste Reichs-‹Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums› in einer Auflage von

13 000 Exemplaren vor. Sie wurde vom Reichsministerium des Innern als verbindlich übernommen und ‹streng vertraulich› lediglich an Polizeidienststellen, Zollbehörden und Bibliotheken ausgegeben und erst im Mai 1936 einigen Verlagen zugänglich gemacht. Der Buchhandel blieb davon ausgeschlossen. Trotz der damit verbundenen Nachteile erschien es dem RMVAP ‹nicht ratsam, ihm diese Liste bekanntzugeben, weil dann offenbar würde, daß es doch in Deutschland ‹Schwarze Listen› gibt, die bisher, besonders dem Ausland gegenüber, amtlich geleugnet wurden›[14].

Die Bücheraktion ‹Schwarze Listen›, Anfang 1933 noch mit dem Anschein privater Initiative versehen, war somit zu einem Instrument geworden, das ein Höchstmaß an Steuerungsgewalt verband mit einer in die Breite gerichteten Wirksamkeit. Berufsständisch gegliederte Ausführungsorgane gewährleisteten einen möglichst reibungslosen Ablauf dieser Verbotspraxis. Die öffentlichen Büchereien, Buchproduktion, Import, Vertrieb und Konsum bewegten sich innerhalb des durch die Verbote festgelegten Rahmens. Es war Aufgabe der Geheimen Staatspolizei, über die Einhaltung der Verbote zu wachen und der Reichsschrifttumskammer darüber zu berichten. (*D 33–36*) Verstöße wurden geahndet. ‹Verwarnung›, ‹Streichung aus der Berufsliste› und ‹Einweisung ins KZ› machten öffentliche Vorzensur überflüssig.

Diese negierende bzw. abschirmende Institution ‹Schwarze Listen› der Reichsschrifttumskammer war das eigentliche Regulativ der sogenannten Reichsschrifttumsstelle beim RMVAP. Wie auch bei den beiden anderen literaturpolitischen Überwachungsstellen (S. 111) wirkte sich das ‹Verbot› neben ‹Prüfung› und ‹Förderung› am nachhaltigsten aus. Das Verbotssystem konnte Gegenkräfte, vor allem die für totalitäre Herrschaftssysteme typische Initiative privater kleiner Gruppen, zwar nicht verhindern. Es sicherte aber, daß derartige Initiativen unterhalb der Schwelle des öffentlichen Bewußtseins blieben. Der Verbotsrahmen prägte die Atmosphäre, den geistigen Raum, worin allein sozio-kulturelle Leitbilder entstehen und wirksam werden können.

c) Reichskulturkammer

Über das institutionelle Zentrum der formalen Kontrollen, die Reichskulturkammer, wird so lange nur Vordergründiges zu sagen bleiben, bis die wirtschaftlichen Vorgänge dieser sektoralen Strukturveränderung offengelegt sind. Kapitalverschiebung und -konzentration in Industrie und Gewerbe — bis zur gewaltsamen ‹Arisierung› des direktverkaufenden Einzelunternehmens — spielten in diesem politischen Stabilisierungsprozeß eine nicht geringe Rolle. Goebbels sollte später einen ‹störungsfreien Aufbau› nennen, was er, wenn auch einfallsreich

koordiniert, zu einem wesentlichen Teil diesem Rückhalt an bestimmten Produzentengruppen verdankte.

Da eine solche Untersuchung bislang fehlt, sollen hier nur einige Aktenfunde herangezogen werden. Und sie geben Auskunft über die erstrebte politisch-publizistische Wirkung dieses durchaus neuartigen Machtapparates, vor allem über den Blick- und damit Funktionswechsel, der er für die Praxis von Kunstverwaltung und öffentlichem Kunstleben bedeutete.

Festakt in der Krolloper

In der Berliner Krolloper feierte Reichsminister Dr. Joseph Goebbels am 15. November 1933 seinen ersten großen Ressortsieg. Eine neue Standesorganisation für die Künstler, die Reichskulturkammer, wurde proklamiert. Hitler war anwesend.

‹Wenn der ständische Gedanke wirklich der große soziologische Gedanke des 20. Jahrhunderts ist›, rechtfertigte Goebbels dieses ‹Ereignis ohnegleichen› wenig später, ‹sind wir auf diesem Gebiete in Deutschland bahnbrechend. Die Kulturberufe sind der erste Stand, der von Reichs wegen organisiert worden ist. Gelingt dieser Versuch — und er wird gelingen! — dann wird die ständische Gliederung des übrigen Teiles des deutschen Volkes nur eine Frage der Zeit sein›[1].

Als ob indessen Goebbels dieser konservativen Begründung nicht recht vertraute: Seine Festrede[2] schwankte auffallend zwischen emphatischen Ausblicken auf die ‹große Zukunft der Künste in Deutschland› und dem Bemühen, gewisse Vorurteile und Befürchtungen unter den Künstlern auszuräumen. ‹Nicht einengen wollen wir die künstlerisch-kulturelle Entwicklung, sondern fördern... Niemand fürchte, daß hier die Gesinnungsriecherei eine Heimstatt finden könnte... Niemand befiehlt... Wir wollen nur die guten Schutzpatrone der deutschen Kunst und Kultur auf allen Gebieten sein.› In diesem Sinne versprach Goebbels, die ‹alten Organisationsübel› zu beseitigen. ‹Banausentum› und ‹reaktionärer Rückschritt›, die der Jugend den Weg nach oben versperrten, sollten nunmehr endgültig der Vergangenheit angehören. Den gesinnungs- und geschäftstüchtigen Nichtskönnern sei Einhalt geboten. ‹Niemand von uns ist der Meinung, daß Gesinnung Kunst ersetzen könnte. Auch bei der Kunst kommt es nicht darauf an, was man will, sondern vielmehr darauf, was man kann... Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altare der Kunst zu dienen.›

Wiederum sicherte Goebbels zu, daß es künftig nur eine Grenze für das künstlerische Schaffen geben könne, und diese sei durch den ‹nationalen› bzw. ‹völkischen› Freiheitsbegriff gezogen. ‹Je freier ein Volk ist, desto freier können sich seine Glieder bewegen... Wir haben die schöpferischen Kräfte der deutschen Nation wieder freigelegt; sie mögen sich

ungehindert entfalten und reiche Früchte tragen am Baum eines neuerstandenen Volkstums. Das ist der Sinn der Reichskulturkammer . . .›[3]

Von der wirtschaftlichen Interessenvertretung zur kulturellen ‹Arbeitsfront›

Was Goebbels diesen Ressortsieg eingetragen hatte, war nicht zuletzt die von seinen Kollegen vielbeneidete Geschicklichkeit des Usurpators.

Der Gedanke der Künstler-Kammern, an sich älter als der Nationalsozialismus, war als Organisationsprinzip vom Rosenbergschen Kulturbund nachweislich schon seit 1929 aufgegriffen und entwickelt worden[4]. Die einzelnen Fachgruppen des Kampfbundes hatten ihn diskutiert, und am 1. April 1933 hatte die Gruppe Architektur und Technik einen ausgearbeiteten Gesetzesentwurf zur Gründung einer ‹Deutschen Architekten- und Ingenieur-Kammer› über Staatskommissar Hinkel im RMVAP an die Reichsleitung geschickt[5]. Der Entwurf vertrat eine stark berufsgruppenschützende Tendenz, deren wirtschaftliche Motive offenkundig waren. Die Initiatoren plädierten auf Titel- und Auftragsschutz für Ingenieure und Architekten gegenüber der ‹schrankenlosen Gewerbefreiheit›, wollten jüdische Kollegen generell ausgeschlossen wissen und empfahlen den zukünftigen Kammermitgliedern die ‹Grundsätze des ehrsamen Kaufmanns›. In diesem ‹Reichszweckverband› war eine sogenannte Stammrolle vorgesehen, und zur Berufsausübung sollte nur zugelassen sein, wer in diese Stammrolle eingetragen war.

Ob und wann Goebbels diese Grundgedanken übernommen hat, darüber geben die heute vorliegenden Akten keine sichere Auskunft. Die Ministeriumsakten halten indessen einen anderen Vorgang fest. Sie zeigen Mitte Juli 1933 den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda in eine Kontroverse mit dem Leiter der Deutschen Arbeitsfront, Dr. Robert Ley, verwickelt, der, um sein Ressort auszubauen, eigene Pläne ausgearbeitet hatte. Ley erwog nämlich, die bestehenden Künstler-Sonderverbände in eine allgemeine Berufsgruppenorganisation innerhalb der ‚Deutschen Arbeitsfront' zu überführen. Als eine Art paritätischer Arbeitsgemeinschaft der Sozialpartner sollte die Organisation den Gedanken wirtschaftlicher und sozialer Interessenvertretung, zumindest formell, beibehalten.

In der Blöße, die sich Ley damit gab, ergriff Goebbels seine Chance. Ley sei ein Anhänger des Gewerkschaftsgedankens, offensichtlich noch dem marxistischen Klassendenken verhaftet, meldete er der Reichskanzlei und rief Hitler um Hilfe an. Goebbels' eigenes Vorhaben hatte zu der Zeit schon so weit Gestalt angenommen, daß die Pläne Leys es tatsächlich zu durchkreuzen drohten. Streitobjekt waren vier wirtschaftlich und organisatorisch starke Berufsverbände: die Genossenschaft

deutscher Bühnenangehöriger mit ihrem Präsidenten Otto Laubinger, der Deutsche Chorsänger-Verband und Tänzer-Bund, das Reichskartell der deutschen Musikerschaft und das der bildenden Künstler. ‹Ich muß auf die Erhaltung und die ungestörte Entwicklung der Verbände größten Wert legen›, schrieb Goebbels. ‹Ich beabsichtigte, Vorschläge zur Errichtung einer Reichskulturkammer zu machen, die sich aus den Organisationen für die Einzelgebiete meines Aufgabenkreises zusammensetzen soll. Für das Künstlertum würden die oben bezeichneten Verbände die Grundlage für die Neugestaltung bilden... Ich bitte deshalb, möglichst umgehend die Entscheidung des Herrn Reichskanzlers in dieser Frage herbeizuführen. Ich bitte ergebenst, der Arbeitsfront auf dem Gebiete der Kunst die Richtlinien zu geben, daß der Fortbestand der bestehenden, mit mir zusammenarbeitenden Berufsverbände nicht angetastet werden darf›[6].

Nicht daß ein Auftrag dazu ergangen wäre, in der Überlegenheit vielmehr, mit der er die berufsgruppenschützenden Tendenzen innerhalb des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' sowie den Ruf nach sozialer Sicherheit der gewerkschaftlich organisierten Verbände aufgriff und in neue politisch wirksame Formen überführte, lag die entscheidende Initiative Goebbels' zur Reichskulturkammer. Der ständische Kulturaufbau sollte die sozialen Fronten, ihre Organisationen und den Gedanken der wirtschaftlichen Interessenvertretung sprengen und durch eine neue ‹Sinngebung› die erstrebte Einheitsfront herstellen. Dieses politische Konzept einer kulturellen ‹Arbeitsfront› wurde noch deutlicher, nachdem Hitler dem Ansinnen von Goebbels stattgegeben hatte und dieser seine ‹Grundgedanken für die Errichtung der Reichskulturkammer›[7] der Reichskanzlei schriftlich darlegte. Zweck des ständischen Aufbaues sei es, so schrieb Goebbels, daß der neue Staat den einzelnen Künstler ‹*erfaßt* in seinem Schaffen, seinem Lebensinhalt und Lebenssinn, als wirkende Persönlichkeit... Mit anderen Worten, der Staat verwandelt sich allmählich aus dem Rechtsstaat... in den Staat als Schaffensgemeinschaft...; kurz gesagt, den Staat *der* Nation... Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda braucht für die Erledigung seiner Aufgaben [deshalb] Verbände ‚der Presse', ‚des Rundfunks', ‚des Schrifttums', ‚des Theaters', ‚des Films', ‚der Musik' und ‚der bildenden Kunst', und nicht Verbände von Arbeitnehmern und Arbeitgebern, in denen so stark wie möglich die Gleichmäßigkeit des wirtschaftlichen Interesses betont und die Verschiedenheit der Verhältnisse der Berufszweige zurückgedrängt wird›[8].

Künstler als öffentliche Amtsträger

Wo der Staat zum kulturellen Hoheitsträger, ja zum ‹höchsten *Selbstträger* der Kultur seiner Nation›[9] erklärt wird, da verändert sich auch die Stellung des einzelnen Künstlers. Das Schriftleitergesetz legte, stellvertretend für alle ‹Kulturschaffenden›, deren veränderte Rolle fest. In seinem Schreiben an die Reichskanzlei umriß Goebbels den Funktionswandel, wie ihn das Gesetz herbeiführen sollte:

‹Hier handelt es sich um eine echte Aufgabe der politischen Erziehung der Nation. Das bestehende Recht, das die Zeitung als Sache, die Handlungsweise als Delikt, die Meinungsäußerung durch den Druck als private Betätigung und die Befugnis zu ihr als ein Grundrecht individueller Freiheit gegenüber dem Staat behandelt, wird in dem Entwurf, der in Kürze dem Kabinett vorgelegt werden soll, in sein Gegenteil verwandelt: An der Person des Schriftleiters, also des geistig Schaffenden, setzt die Neuregelung an, sie ist personenrechtlich nicht polizeirechtlich, ihr Grundgedanke ist die Umwandlung der Presse in ein öffentliches Organ und ihre rechtliche und geistige Eingliederung in den Staat. Die Tätigkeit des Schriftleiters wird, entsprechend ihrer Natur als eine der wichtigsten und höchsten Lehr- und Erziehungsaufgaben zum *öffentlichen Amt* gemacht›[10].

Die geforderte Neuregelung erstrebte also genau das, was einen großen Teil der um ‹kulturelle Gesundung› bemühten deutsch-nationalen und deutsch-völkischen Kreise zum Rosenbergschen Kampfbund gezogen hatte. Nämlich die Forderung, dem Staat wieder seine ‹historische Aufgabe› der kulturellen ‹Führerbestellung› zu übertragen. (S. 7)

‹Zurückverwandeln› nannte es Goebbels und bekräftigte noch einmal: ‹Denn es ist nur eine Zurückverwandlung. Es ist die Beseitigung des Zustandes, der erst durch die Aufklärung und die französische Revolution eingesetzt hat. Der natürliche Charakter des Staates ist der der Verbindung zwischen Staat und Idee (Weltanschauung, Religion). So war es nicht nur im christlichen Staate katholischer und evangelischer Prägung, sondern das ist auch die Staatsidee der Antike und aller Staaten außerhalb der europäischen Kulturbeeinflussung›[11].

Die Kammern

Nach überhasteten, kontroversenreichen Vorbereitungen hatte das Kabinett dann am 22. September 1933 das Gesetz zur Errichtung einer Reichskulturkammer verabschiedet. Es beauftragte und ermächtigte den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, ‹die Angehörigen der Tätigkeitszweige, die seinen Aufgabenkreis betreffen, in Körperschaften des öffentlichen Rechts zusammenzufassen› (§ 1) und folgende

Fachkammern zu errichten: eine Reichsschrifttumskammer, eine Reichspressekammer, eine Reichsrundfunkkammer, eine Reichstheaterkammer, eine Reichsmusikkammer, eine Reichskammer der bildenden Künste (§ 2). Eine vorläufige Filmkammer war schon am 14. Juli reichsgesetzlich beschlossen und daraufhin aus der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie gebildet worden. Ihr Aufbau sollte den neu zu errichtenden Kammern als Modell dienen (§ 3). Im Rahmen der allgemein vorgesehenen berufsständischen Neuordnung des Reiches erhielt der Reichsminister die Befugnis, ‹zur Durchführung dieses Gesetzes Rechtsverordnungen und allgemeine Verwaltungsvorschriften, auch ergänzender Art, zu erlassen› (§§ 4–7).

Diese sieben unauffälligen Paragraphen stellten das eigentliche Ermächtigungsgesetz für Goebbels im Bereich der Kultur dar. Der Gedanke der ‹staatstragenden Kammern› war verwirklicht worden. Das RMVAP hatte eine kunstpolitische Befehlsgewalt an sich gezogen, deren Tragweite unter den Außenstehenden vorerst mit einiger Sicherheit nur der überflügelte Kulturbund-Führer Alfred Rosenberg richtig einzuschätzen wußte. Er sollte denn auch zum meist gefürchteten Kritiker der Reichskulturkammer werden. Rosenberg nahm die erneute Herausforderung an und drängte Hitler zu einer Entscheidung der kunstpolitischen Rivalitätskämpfe (S. 63 ff). Währenddessen suchte das RMVAP seine errungene Machtposition auszubauen und bei Künstlern und Kunstpublikum für die neue Lenkungspolitik zu werben.

Die sieben Gesetzesparagraphen bildeten den Rahmen, den auszufüllen nach der grundlegenden Ersten Durchführungsverordnung vom 1. November eine schier unübersehbare Anzahl von Verordnungen und Vorschriften folgen sollte. Goebbels ernannte sich selbst zum Präsidenten der Reichskulturkammer. Zu Präsidenten der einzelnen Fachkammern berief er politisch nicht sonderlich exponierte, wohl aber fachlich qualifizierte Künstler, so Richard Strauß und Otto Laubinger. Wilhelm Furtwängler, Heinz Hilpert, Werner Krauß, Hans Grimm, Franz Lenk waren unter den Präsidialräten. Ihre repräsentativen Namen hielten erfolgreich Vorstellungen an einen künftigen Funktionärsapparat fern und verliehen dem Gedanken, die Künste ‹erstmalig› durch Künstler verwalten zu lassen, Ansehen.

Suggestion der Konsolidierung

Die neuernannten Fachkammerpräsidenten gaben die Goebbelssche Parole von den Kammern als den ‹guten Schutzpatronen der deutschen Kunst› weiter, ‹Ordnung› und ‹überkommene Bindungen› fungierten als Fetischbegriffe in ihren Vorstellungen. Der offenkundigen Entfremdung von hoher Kunst und breitem Publikum zu Leibe zu rücken, hielten sie

staatliche Zentralgewalt und Zwangsorganisation für tauglich. Die Schlieffen-Bücherei ‹Geist von Potsdam› druckte ihre Erklärungen zur Amtsübernahme: ‹Das deutsche Volk und seine Musik wiederum so innig miteinander zu verbinden, wie das früher – ich denke z. B. an das 16. Jahrhundert – schon einmal... verwirklicht war›[12], setzte Richard Strauß seiner Arbeit zum Ziel. Und der Münchner Architekt Eugen Hönig, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, empfahl, zu diesem Zweck die ‹alten einfachen und sympathischen Stilformen› wieder aufzunehmen und durch sie ‹aller Kunst die Bindungen zurückzugewinnen, die in großem Maße verlorengegangen› seien. Er pries die Neuromantik und in ihr die ‹Gebundenheit des heimischen Bauwillens›. ‹Aufgaben müssen der Kunst gestellt werden› wie im alten ‹Ägypten›, in ‹Griechenland›, im ‹Rom Hadrians›[13].

Die Geleitworte der Kammerpräsidenten, ihr Ruf nach dem Staat als dem Garanten beruflicher Sicherstellung zeigen, wie tief die allgemeine wirtschaftliche, politische und soziale Krise auch den Künstlerstand erfaßt hatte. Wo immer die Ausführungen an Übel und Notstände knüpften, gaben sie einer auch unter den Künstlern zweifellos echten ‹antikapitalistischen Sehnsucht› Ausdruck. Die Mehrzahl der Maler, Schriftsteller, Musiker, Schauspieler mochte sich befreit wünschen von den kommerzialisierten Arbeitsbedingungen und dem anonymen Markt der Industriegesellschaft, die ihnen zudem einen niegekannten wirtschaftlichen Existenzkampf aufgezwungen hatten. (Annähernd die Hälfte aller Bühnenkünstler war arbeitslos.)

Der Ausweg, den der Nationalsozialismus zu bieten schien, wurde von den Kammerpräsidenten in einer Weise ergriffen, der man allerdings die ‹Einfalt im kindlichen Gemüt›, die sie ihrer Gefolgschaft so dringend empfahlen, um den Weg zum ‹Volk› wiederzufinden[14], schwerlich zubilligen kann. Schandausstellungen und Bücherverbrennung hatten inzwischen weithin sichtbare Zeichen gesetzt. Lion Feuchtwanger, F. W. Foerster, Emil Gumbel, Alfred Kerr, Heinrich Mann, Toller und Tucholsky waren am 23. August 1933 bereits öffentlich ausgebürgert worden. Eine weitere, nicht geringe Zahl von Künstlern saß als politische Häftlinge in den Konzentrationslagern, und der Strom der im Ausland Schutz und Arbeit Suchenden riß nicht ab. Davon unberührt, aber sendungsbewußt schwärmte der Präsident der Reichsschrifttumskammer und Gutachter der ‹schwarzen› Künstlerlisten, Hans Friedrich Blunck: ‹große Gezeiten der Gläubigkeit der Völker sind wieder angebrochen, ...Hochzeiten für die Dichter...› – und warb für seine Kammer: Jeder Künstler sei ‹gehalten›, sich in die Rolle seiner Kammer einzutragen. ‹Irgendein politischer Zwang wird dabei selbstverständlich nicht ausgeübt›, versicherte er. ‹Die Kunst soll sich im Gegenteil gerade durch die Selbstkontrolle der Kammern so frei wie möglich bewegen können›[15]. (*D 42–44*)

Die Praxis der Reichskulturkammer jedoch strafte solche Zusicherungen Schritt um Schritt Lügen. Dem ‹Recht der Sachwalterschaft bei der kulturellen Willensbildung› wurde nun die ‹Pflicht zu erhöhter verantwortungsbewußter Einsatzbereitschaft› abverlangt.

Sehr bald wurde spürbar, was es bedeutete, daß es eine gesonderte soziale bzw. wirtschaftliche Interessenvertretung für die Künstler nicht mehr gab. Wohl richtete Goebbels in der Spende ‹Künstlerdank› eine Art Altershilfe ein. Darlehnskassen wie die der Schillerstiftung innerhalb der Reichsschrifttumskammer vergaben Nothilfen. Diese jedoch waren gebunden an die Mitgliedschaft in den Kammern, und die honorierten Leistungen unterlagen ihrer Kontrolle. Die wirtschaftliche Existenz war bis zur Krankenkassenversorgung an die politische Befehlsstelle gekoppelt worden, und allein die Tatsache, daß diese Abhängigkeit jederzeit als Repressalie genutzt werden konnte, genügte, um den indirekten Zwang wirksam zu halten.

Die Eintragung in die Stammrollen der einzelnen Fachkammern wurde schlechthin zur Existenzfrage.

Schon die bewegte Diskussion um ihren Zuständigkeitsbereich machte deutlich, daß die Reichskulturkammer in Wirklichkeit keineswegs nur als Standesvertretung der Künstler gedacht war. ‹Ausgangspunkt ist die Erwägung, daß es für eine erfolgreiche Kulturpolitik nicht genügen würde, wenn nur die schöpferisch tätigen Personen ... erfaßt würden›[16]. Nicht das Kunstwerk in seinem Entstehungsprozeß zu fördern, war die Absicht der nationalsozialistischen Kunstverwalter, ihr Interesse begann da, wo das Kunstwerk die Schwelle der Öffentlichkeit überschritt und politische ‹Energie› wurde. Auf diese soziale Wirksamkeit ausgerichtet, wurde der beteiligte Personenkreis definiert: es ‹sind in der Reichskulturkammer die Schöpfer des Kulturgutes vereinigt mit seinen Bearbeitern, mit Händlern und Vermittlern›. Der Restaurator wie der Städteplaner, der Bildpostkartenverkäufer wie der Bühnenbildner, der Angestellte eines Kunstauktionators, ja der Zeitungsstraßenhändler durften nach dem 15. Dezember 1933 ihren Beruf nurmehr ausüben unter der Voraussetzung, daß ihr Aufnahmeantrag in die Reichskulturkammer genehmigt worden war. Wem die Aufnahme verweigert wurde – und die letzte Berufungsinstanz war Goebbels in seiner Eigenschaft als Präsident –, der verlor damit das Recht, einen kulturellen Beruf auszuüben, durfte mit Polizeigewalt daran gehindert werden und wurde es auch.

So enthielt der Gedanke vom Künstler als dem Träger eines Amtes, einer öffentlichen Aufgabe zugleich die Forderung nach Sanktionen gegen alle ‹unerwünschten Elemente›. Die offizielle Argumentation scheute sich nicht, dabei den Staatsbürger generell als unmündig zu erklären: ‹Wenn ... die Kultur im weltanschaulich gebundenen Staat ... eine na-

tionalpolitische Führungs- und Erziehungsaufgabe [ist], dann wird der einzelne Kulturschaffende ... vergleichbar mit dem Erzieher an einer öffentlichen Schule, der ja früher schon unter staatliche Aufsicht gestellt worden ist und sogar in der Regel Beamter und damit unmittelbarer Staatsdiener ist ... Ebenso wie der Staat einen ungeeigneten Jugenderzieher entfernen kann, muß er auch die Möglichkeit haben, aus dem Kulturleben ungeeignete und unzuverlässige Elemente auszuscheiden. Diese Möglichkeit hat die Reichskulturkammer auf die einfachste Weise geschaffen›[17]. Mit solchen ‹ungeeigneten und unzuverlässigen Elementen› waren alle Nicht-Anpassungswilligen gemeint. Sie wurden zu ‹Volksfeinden› erklärt. Von anfänglichen zweckdienlichen Ausnahmen, vor allem im Theatersektor, abgesehen, traf diese Regelung ferner schematisch sämtliche jüdischen Künstler bzw. Künstler mit jüdischen Ehepartnern sowie alle Ausländer. ‹Der ungeheure Wert, der in einer unbedingten Reinhaltung der Kulturberufe liegt, verlangt, daß auch schon bei geringfügiger Unzuverlässigkeit der Ausschluß verfügt werden kann›, kommentierte der juristische Referent der Reichskulturkammer, Karl-Friedrich Schrieber, das Gesetz[18].

Von diesem Recht, Mitglieder auszuschließen oder ihnen Arbeitsverbot zu erteilen, machten die Kammern reichlichen Gebrauch. (*D 41, 54*) Die Geheime Staatspolizei ging Denunziationen nach, spürte systematisch noch vorhandene Arbeiten verfemter oder exilierter Künstler, auch in privatem Besitz, auf und kontrollierte, ob die Arbeitsverbote eingehalten wurden. (*D 33–36*)

Expandierende Kompetenzen

Wie weit das Gesetz der Reichskulturkammer und ihre Institution in das allgemeine Kunst- und Kulturleben eingriffen, zeigen in vollem Umfang erst die allgemeineren juristischen Konsequenzen. Die Anordnungen der Kammern hatten die Bedeutung mittelbaren Reichsrechts. Sie gingen dem Landesrecht voran, das für das föderalistische Kulturleben der Weimarer Republik ausschlaggebend gewesen war. Rechtsrevisionen, Rechtsschöpfung und Rechtsfortbildung auf dem Gebiet der Kultur waren damit den Kammern in die Hand gegeben. Goebbels selbst hatte die Rechtshoheit inne[19]. ‹Damit haben sie [die Kammern] die Möglichkeit›, kommentierte der Rechtsberater der Reichskulturkammer, Dr. Peter Gast, das Gesetzeswerk, ‹nunmehr Dinge auf einfachste Weise zu ordnen, zu deren Regelung es früher des umständlichen und schwierigen Weges eines Gesetzes bedurfte›[20].

Mit solcher Machtvollkommenheit ausgestattet, beschränkte sich die Reichskulturkammer nicht nur auf die personelle Reglementierung des Kunst- und Kulturbereichs. Sie behielt sich ebenso vor, kulturelle Unter-

nehmungen zu schließen, Aufführungen von Theaterstücken zu verbieten oder sogar zu gebieten. Sämtliche öffentlichen Kulturveranstaltungen mußten schließlich von ihr vorher schriftlich genehmigt sein. Sie kontrollierte den künstlerischen Lehrbetrieb, gewährte Stipendien, genehmigte Wettbewerbe, bestätigte Intendanten etc.

Daß eine derart sich ausbreitende Aktivität die Kompetenzbereiche der sachlich angrenzenden Ministerien, parteiamtlichen und privaten Institutionen zu überschreiten drohte, lag durchaus im Sinne der Goebbelsschen Kulturpolitik. Die Aktenbestände der jeweiligen Rechtsabteilungen halten fest, wie Goebbels und seine Mitarbeiter in bewußt offensiver Taktik ihren Einflußbereich, und sei es unter gelegentlichen Kompromissen, ständig erweiterten.

Die Institution der Reichskulturkammer selbst zeigt eine auffallende Stabilität. Ende Mai 1934 war ihr gesetzlicher Aufbau im wesentlichen abgeschlossen. Nur einmal scheint Goebbels zu einer tiefergreifenden Reform gedrängt worden zu sein, was aber nicht ausschließt, daß seine eigenen Absichten ebenfalls in diese Richtung gingen: Die unablässige Kritik Rosenbergs an der anfänglich ‹zu nachsichtigen› Personalpolitik der Kammern fand bei Hitler Gehör. 1935 wurde die erste Präsidenten- und Präsidialratsgeneration abgelöst. In die Stellen der Garanten ‹nationaler Kunstgesinnung› rückten nun bewährte Nationalsozialisten. Die Zeit der Schonung einzelner jüdischer Mitglieder war damit vorbei. Diskussionen wie die zwischen Furtwängler und Goebbels (*D 14*) wurden nicht mehr geführt. Von der ‹Selbstverwaltung der Kunst durch berufene Künstler› sprach niemand mehr. Die innenpolitische Konsolidierung des Nationalsozialismus machte derartige Rücksichten überflüssig.

Die politischen Leitstellen

Längst bevor 1936 der Übergang zur ‹aktiven Kulturpolitik› verkündet wurde, war diese in der Reichskulturkammer nach ihrer institutionellen Seite festgelegt und erprobt. Um die Herrschaftsausübung von vornherein im nationalsozialistischen Sinne zu sichern, hatte Goebbels den einzelnen Kammern Sonderbefehlsstellen übergeordnet. Als eine Art kunstpolitischer Leitstellen unterstanden sie ihm, dem Minister für Volksaufklärung und Propaganda, unmittelbar. So war schon im Herbst 1933 das Amt eines Reichsdramaturgen geschaffen und der Theaterberichterstatter des ‚Völkischen Beobachters', Dr. Rainer Schlösser, zu seinem Leiter berufen worden. Er entschied über die Spielplanpolitik, und seine Mitarbeiter Eberhard Wolfgang Möller und Sigmund Graff zensierten mit einem Stab von Lektoren die eingereichten Bühnenmanuskripte. Entsprechend gab es das Amt eines Reichsfilmdramaturgen. Der Reichskammer der bildenden Künste erteilte der ehemalige SA-Grafiker Hans Schweitzer (mit dem nordischen Pseudonym ‚Mjölnir',

der Hammer) als sogenannter Reichsbeauftragter für künstlerische Formgebung ihre Richtlinien. Eine Reichsschrifttumsstelle lancierte die ‹Schwarzen Listen›. Ihre Vertrauensleute, meist Hochschuldozenten und Literaturkritiker, ließen ihr ‹ehrenamtlich› Nachrichten zukommen, welche Bücher und Schriften zu ‹fördern› und welche ‹auszumerzen› seien[21].

Da diese institutionelle Koppelung politischer Kontroll- und Leitstellen mit den berufsständischen Organisationen eine nach dem nationalsozialistischen Führungsprinzip weisungsgebundene Hierarchie darstellte, ersparte sie offene polizeiliche Maßnahmen. (*D 38–40*)

So stellt die Reichskulturkammer bereits Ende 1933, nach außen mit dem Anschein der künstlerischen Selbstdisziplin versehen, ein erstes wirksames Modell zentral gesteuerter Reglementierung des Kunstsektors – über die Künstler als Berufsgruppen – dar. Das zeigt, welchen hohen Stand in der Handhabung moderner herrschaftstechnischer Mittel der Nationalsozialismus schon in den Monaten nach seiner Machteroberung erreicht hatte. Der ständische Aufbau – Kernstück der konservativen, insbesondere kirchlichen Gesellschaftslehren – war zum Gerüst der politischen Funktionalisierung geworden: ‹es ist diese Reichskulturkammer ein völlig neuer Versuch, Dinge menschlichen Gemeinwesens und Gemeinschaftslebens zu ordnen›, erläuterte einer ihrer Funktionäre diesen Vorgang. ‹Zum ersten Mal nämlich sollte hier eine ständige Ordnung eingeleitet werden, die ihre Richtlinien nicht gewinnt durch die Beobachtung der Arbeits*form*, sondern der Arbeits*funktion* ... Daraus folgert also ..., daß ... alles ..., was als eine Funktion des *Energie*begriffes ‚Schrifttum' angesehen werden muß, zur Reichsschrifttumskammer gehört ..., daß hiermit das Schrifttum einer Nation nicht gesehen wird als ein zu umgrenzender Kreis bestimmter Sach-, Besitz- und Aufgabengebiete, sondern in seiner Eigenschaft als beständig wirksame und aus sich herausdrängende Kraft, die das Gesamtleben der Nation ‚integriert' und seinerseits eine ‚Integration' dieses nationalen Gesamtlebens als eines beständig *schöpferischen* Prozesses darstellt›[22]. Verschiedene Berufsangehörige, so heißt es weiter, sind in den einzelnen Fachkammern zusammengeführt, aber stets gemeinsam gebunden im funktionellen Dienst innerhalb der ‹Kraft›: Schrifttum, Bildende Kunst, Musik, Film, Theater. ‹Wer seine Arbeit so begreift, kennt keine ‹Interessen›, sondern nur den Dienst.›

4. Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34

Während sich nach außen hin der Ablauf der kunstpolitischen Ereignisse als Stufen der ‹Gleichschaltung› abzeichnet, wurden innerparteilich die bekannten Machtkämpfe ausgetragen. Was von ihnen an die

Öffentlichkeit drang, schlug sich in einer heute kaum mehr auflösbaren Widersprüchlichkeit von Praxis und Ideologie, von Wirklichkeit und Programm, von Schlagworten, Polemiken, Repliken usw. nieder. Hinter diesen Äußerungen, teilweise durch sie, vollzog sich der komplizierte Prozeß der Machtintegration. In ihrem Verlauf erst hatte sich die offizielle nationalsozialistische Kunstpolitik geformt.

Sie war diesen Machtkämpfen um so stärker ausgesetzt gewesen, als das Programm, das sich an die Errichtung einer zweiten kunstpolitischen Befehlsstelle (RMVAP) und die Berufung von Goebbels knüpfte, betont herrschaftsfunktionalen Sinn hatte. Nicht eine kunstpolitische Linie einzuhalten galt es, auch nicht ein nationalsozialistisches Kunstprogramm zu entwickeln oder ideologisch zu festigen. Es ging im Gegenteil darum, jegliche fixierte kunstpolitische Haltung aufzugeben, die Parolen und Praktiken der ‹Kampfzeit› den politischen Bedingungen der eroberten Macht anzupassen, wieder verwendbar zu machen, zu instrumentalisieren.

Eine solche ‹Umstellung› des kulturpolitischen Führungsstils leitete nun auch im Bereich der nationalsozialistischen Kultur- und Kunstpolitik den Bruch mit der völkischen Tradition ein, wie er im politischen Bereich spätestens seit 1928 bereits offenkundig war (S. 25 f). Es war der ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' unter der Führung von Alfred Rosenberg, der diese Positionen innehatte.

In diesem Prozeß gab es einen Gegenstand, der die politischen Interessengruppen mobilisieren und zu einer erregten Auseinandersetzung führen sollte: die künstlerische, vor allem bildnerische Moderne.

Die Rivalitätskämpfe der hohen Parteiführer waren nicht verborgen geblieben. An ihnen entzündeten sich die Hoffnungen der kunstinteressierten Bevölkerungskreise. Sie gaben zu einer Zeit, als das allgemeine Revirement der ersten Monate den Spielraum der öffentlichen Diskussion noch relativ weit hielt, einer oppositionellen Strömung Raum, die — den Vorrang der machtpolitischen Lage verkennend — wähnte, die kunstpolitische Linie der Zukunft noch beeinflussen zu können. Als selbst führende Kreise des NSD-Studentenbundes diese Hoffnungen teilten, zu Wortführern der Opposition wurden und diese in Form einer Revolte in die Öffentlichkeit trugen, waren grundsätzliche Entscheidungen herausgefordert.

Der Kampf um die künstlerische Moderne wurde schließlich autoritativ beendet, als Episode abgetan und offiziell vergessen. Was diese Diskussion um den deutschen Expressionismus und italienischen Futurismus für den Historiker darüber hinaus bedeutsam macht, ist ihre Verflechtung mit dem entscheidenden politischen Interngeschehen. Macht sie doch deutlich, wie ‹Gleichschaltung›, Aufbau der Kontrollen etc. quasi von innen her sich vollzogen, als ein dynamischer Vorgang, voller Widersprüche, zeit- und machtbedingter Rücksichten, taktischer Haltun-

gen. Sie zeigt ferner, wie in den Rivalitätskämpfen der Parteiführer der Umbau des Sektors Kunstpolitik vorgenommen wurde; wie jene Spannungen schließlich zu Bestandteilen der neuen Herrschaftsformen wurden. Gerade die Tatsache, daß die Kunstdiskussion ‹nur› eine Rolle in diesem übergreifenden politischen Klärungsprozeß übernahm, was sie als Ereignis abgrenzt und überschaubar macht, gestattet um so differenzierteren Einblick in die Empirie politisch-totalitärer Machtintegration, wie sie der Schritt von der Eroberung der Macht zu ihrer Ausübung mit sich bringt.

Die kunstpolitische Opposition

Allerdings bleibt ungeklärt, warum eine kunstpolitische Opposition sich gerade auf dem Gebiet der bildenden Kunst formierte und überdies unter den Künsten die einzige blieb, der in jener noch frühen Phase politischer und geistiger ‹Gleichschaltung› ein Durchbruch in die Öffentlichkeit gelang.

Die ersten Vorwürfe waren laut geworden, als nach dem 30. Januar und verstärkt nach den Märzwahlen 1933 die Kampfbund-Truppen Alfred Rosenbergs ihre Initiative breit entfalteten, als die pseudo-plebiszitären Praktiken der thüringisch-nationalsozialistischen Kunstpolitik zum Regulativ der täglich anfallenden Entscheidungen zu werden drohten. Dieser Eindruck hatte sich erneut verschärft, als der im Bereich der Kultur bisher macht- und verdienstlose Dr. Goebbels das Amt eines Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda übertragen erhielt. (S. 42) Rosenberg, dessen langgehegter Anspruch auf das führende Kulturamt übergangen worden war, versuchte nun auf dem Weg einer rigorosen Hausmachtpolitik die kulturellen Schlüsselpositionen in den kommunalen Verbänden und Institutionen zu besetzen. Gestützt auf die Reichsleitung der NSDAP verlegte er schließlich die Zentrale des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' nach Berlin, stieß dort aber in einer Goebbelsfreundlichen Landesleitung erneut auf Schwierigkeiten. Seiner so überstürzten Politik allseitiger *faits accomplis* sollte indessen nur ein Scheinerfolg beschieden sein. In den Metropolen sprach man bereits von ‹reaktionärer Kunstpolitik›, von ‹Ausschreitungen in der Provinz›. Nachrichten waren eingetroffen, daß Politische Kommissare bereits die Bestände der öffentlichen Museen ‹reinigten›. Unerwünschte Lehrer an Hochschulen waren boykottiert, private Aussteller bedroht, moderne Kunstwerke an öffentlichen Gebäuden zerstört und die ersten sogenannten Schreckenskammern eingerichtet worden. (S. 37 f)

Wer waren diejenigen, die eine solche Kunstpolitik offen ‹reaktionär› nannten? Durchweg junge Leute: Maler, Bildhauer, Graphiker, Studenten und junge Dozenten der Kunstwissenschaft, Kunstkritiker. Für sie, die

erste Nachkriegsgeneration, waren die deutschen Expressionisten, die ‚Brücke' und der ‚Blaue Reiter' das entscheidende und noch gegenwärtige Bildungserlebnis gewesen. ‹Qualität› und ‹Wahrheit› verband sich für sie mit den Namen Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Barlach, Nolde. Ihre eigenen Arbeiten standen in dieser Tradition und waren ohne sie nicht denkbar.

Diese so exponierten Gegner der nationalsozialistisch-völkischen Kunstpolitik sammelten sich in und um den NSD-Studentenbund. Das Zentrum ihrer Aktivität lag in Berlin. Ihr Wortführer war der Stellvertretende Studentenbundführer des Kreises X (Berlin), der Maler Otto Andreas Schreiber. Seine politische Laufbahn hatte ihn vom jesuitischen ‚Neu-Deutschland' über die SA zur NSDAP geführt. Er, dem überdies die ‹Eroberung› der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin-Schöneberg [1] zugeschrieben wurde, vertrat im Frühjahr 1933 die vier Berliner Kunstfachschulen im NSD-Studentenbund. Daß diese Jugend in ihrer politischen Überzeugung auf dem Boden des Nationalsozialismus stand, in ihren Diskussionen die politisch-rassischen Dogmen unangetastet ließ, gab ihr die Chance, ihre kunstpolitischen Thesen in die Öffentlichkeit zu tragen — wo man, vor allem in kunstliberalen Kreisen, denn auch nicht geringe Hoffnungen auf sie setzte.

Ihre Opposition formte sich unter dem Schlagwort ‹national›. Sie unterschied sich dabei noch nicht von den in bürgerlich-liberalen Kreisen verbreiteten Rechtfertigungstrends, wie sie allenthalben in Zeitungen und Zeitschriften der ersten Monate auftauchten. Um den Kreis der künftig zulässigen Kunstwerke möglichst weit zu ziehen, wurde bei gefährdeten Werken vorsorglich auf deren ‹nationalen› Charakter, seien es Sujet, Farbqualität oder Kompositionsweise, hingewiesen. Dabei spielte das ‹Fronterlebnis› eine vorrangige Rolle. Um wenigstens die Werke der älteren Expressionisten vor dem drohenden Bann zu bewahren, entstand in diesen ersten Monaten der nationalsozialistischen Herrschaft eine ausgedehnte Literatur um ‹das Nordische in ihnen›. Von diesen verbreiteten defensiven Tendenzen hob sich die studentische Opposition ab, weil sie für sich in Anspruch nahm, die nationalsozialistische *Revolution* auf dem Gebiet der bildenden Künste weiterzuführen.

Diese Verknüpfung des kunstpolitischen Programms mit der politisch-ideologischen Revolutionsthese gab nicht nur der gesamten Aktion einen starken Impuls. Sie läßt diese selbst auch vor einem politischen Hintergrund erscheinen, der parteiintern als ‹Berliner Opposition› gefürchtet war und vor der Öffentlichkeit sorgsam abgeschirmt bleiben sollte. Die politische Demonstration nationalsozialistischer Studenten vor der Berliner Börse, die Kundgebung ‹Arbeiter und Student› auf dem Tempelhofer Feld hatten sich gegen den Hugenberg-von Papen-Kurs Hitlers gewandt [2]. Sprecher dieser ‹Berliner Opposition›, die ihre Herkunft von der politischen Linken nie ganz verleugnen konnte, waren für die Studenten

der Leiter des Berliner NSD-Studentenbundes Dr. Fritz Hippler und sein Schulungsleiter Dr. Johann von Leers[3].

Wenn auch Hippler und von Leers den kunstpolitischen Bestrebungen persönlich fernstanden, so liehen sie doch den Diskussionen ihren Schutz. Auf einer Reihe von Studententagungen und -treffen trug Otto Andreas Schreiber den kunstpolitischen Angriff vor[4]. Er berichtete über die Ausschreitungen des Kampfbundes in der Provinz, über die Existenz ‹schwarzer› Künstlerlisten und kennzeichnete die drohende Entwicklung, wie sie sich damit für die Kunst in Deutschland anbahne: ‹Der Gartenlaubekünstler und der Literaturmaler erleben ihre große Zeit, denn der erstere ahmt die Natur nach und erklärt, das Volk verstehe ihn, der andere malt germanische Inhalte und erklärt, seine Kunst sei ‚völkisch'›. Schreiber zitierte aus der Absage, die Noldes Aufnahmegesuch vom ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' erhalten hatte, und bezeichnete die planmäßige Diffamierung der Barlach, Heckel, Kirchner, Mueller, Schmidt-Rottluff und Nolde als ein ‹Vergehen an deutscher Kultur›. Eine ‹Organisation übellauniger Pinselschwinger› sei der Rosenbergsche Kampfbund, und mit der Resolution ‹Wir lassen uns keine nationalsozialistischen Künstler aufschwätzen!› war der Gegner provoziert.

Die entscheidende, nämlich öffentliche Kundgebung, die ihren Wortführern den gefährlichen Ruhm einer künstlerischen ‹Otto-Strasser-Bewegung› eintragen sollte, fand am 29. Juni im Auditorium maximum der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität statt[5]. Tagelang hatten rote Plakate an den Berliner Litfaßsäulen zu der Kundgebung ‹Jugend kämpft für deutsche Kunst› aufgerufen. Zudem waren persönliche Einladungen ergangen. Fritz Hippler und der NSD-Studentenbund zeichneten als Veranstalter. Vor einem überfüllten Auditorium wandten sich Hippler und von Leers in ihren Reden allgemein gegen Restauration des wilhelminischen Akademismus und gegen jede Reglementierung der Kunst. Einige kunsthistorische Thesen zur Verteidigung der Moderne wurden verlesen[6], und als letzter Redner der Kundgebung ging dann Otto Andreas Schreiber auf aktuelle Probleme der bildenden Kunst ein. ‹Der Versuch der kunsthistorischen Dogmenbildung durch unschöpferische Menschen liegt wie ein Alpdruck auf allen jungen Künstlern unserer Bewegung . . .› ‹Die nationalsozialistischen Studenten kämpfen gegen die Kunstreaktion, weil sie an die lebendige Entwicklungskraft der Kunst glauben und weil sie die Verleugnung der deutschen Kunstgeneration, die der heutigen vorausging und deren Kräfte in die Kunst der Zukunft einmünden, abwehren will. Die nationalsozialistische Jugend . . . glaubt an nichts so fest wie an den *Sieg der Qualität und der Wahrheit*.› ‹Das Lebenselement der Kunst ist die Freiheit . . .›[7] Nolde, Barlach, Heckel, Schmidt-Rottluff wurden zum Programm erhoben. Aus ihrer Tradition sei eine ‹neue deutsche Kunst› zu entwickeln. Abschließend erkärte Schreiber die Rosenbergschen Kampfbund-Gruppen an den Berliner Akademien und

Kunsthochschulen für aufgelöst und kündigte eine Ausstellung moderner deutscher Künstler an, die den besonderen Schutz des NSD-Studentenbundes genießen sollte.

Der Beifall der Anwesenden, unter ihnen Geheimrat Ludwig Justi[8], war so stark, daß die Revolte gelungen erscheinen mußte. Die ersten Solidaritätserklärungen aus anderen Universitätsstädten trafen ein. ‹Die Hallische Nationalsozialistische Studentenschaft erklärt ihr begeistertes Einverständnis mit der Kundgebung der Berliner nationalsozialistischen Studenten gegen Kunstreaktion. Der Kampf des SA-Mannes auf der Straße darf auf kulturellem Gebiet nicht verraten werden. Es lebe die *vollständige nationalsozialistische Revolution*›[9].

Damit hatte sich ein überregionales Forum etabliert. Aus den Reihen einer nationalsozialistischen Organisation und mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die ‹kulturschöpferische Sendung des Nationalsozialismus› war dem nationalsozialistisch-völkischen Flügel der kunstpolitische Führungsanspruch aberkannt worden.

Die bürgerlich-liberale Presse reagierte vorsichtig optimistisch. Solidaritätserklärungen wie die Hallensische wurden im Wortlaut gedruckt[10]. Die ‚Deutsche Allgemeine Zeitung' brachte die Thesen Otto Andreas Schreibers[11]. Professor Karl Hofer veröffentlichte einen Diskussionsbeitrag[12]. In Kunstkreisen wurde die Frage bereits eifrig erörtert, ob dieser Durchbruch in die Öffentlichkeit eine Liberalisierung der bisherigen kunstpolitischen Praxis nach sich ziehen werde. Gerüchte, die sich übrigens als zutreffend herausstellen sollten, liefen um, wonach selbst Hitler das Zerwürfnis mit Barlach bedaure und bereits Verbindungen geknüpft habe, ihn mit dem neuen Regime zu versöhnen[13]; daß Reichsminister Rust, nach einer privaten Äußerung, Nolde für den größten lebenden deutschen Maler halte[14]; daß Goebbels sich sogar mehrere Originale von Nolde aus dem Besitz der Nationalgalerie in seine Wohnung habe hängen lassen[15]; daß der Reichsminister zudem die rigorose Maßnahme der Bücherverbrennung (S. 46 f) bereits als einen ‹Fehler› betrachte u. a. m.

Die z. T. wirren Spekulationen der Sommer- und Herbstmonate 1933 blieben schließlich an Goebbels haften, an seiner Person und seinem Amt. Sie verdichteten sich zu der Annahme, es sei Goebbels, der die oppositionelle kunstpolitische Strömung mit einer gewissen Sympathie verfolge. Diese zwar zutreffende, die Motive dieser Sympathie aber mißdeutende Annahme war derart verbreitet, daß sie sich sogar in der Auslandspresse niederschlug[16].

Die nationalsozialistischen Studenten konnten insbesondere zwei Ereignisse für sich buchen, und diese sollten auch den Fortgang der kunstpolitischen Opposition entscheidend bestimmen: Erstens hatte die öffentliche Kundgebung im Auditorium maximum den Kontakt zu dem ebenso einflußreichen wie tatkräftigen Kreis um das Berliner Kronprinzen-

palais hergestellt. Zweitens war unter dem Zustrom der Sympathisierenden ein künstlerischer Referent des RMVAP, der Maler Hans Weidemann. Er gehörte zu den politisch bewährten[17] und künstlerisch ehrgeizigen jungen Leuten, wie Goebbels sie für den Aufbau seines Ministeriums gesucht hatte. (Seine Karriere sollte ihn bis zum Amt des Vizepräsidenten der Reichskammer Bildende Künste führen, das er indessen schon im November 1933 auf ausdrücklichen Wunsch Hitlers verlassen mußte, weil er u. a. es gewagt hatte, Nolde als Präsidenten vorzuschlagen.) Weidemann galt als *persona grata* bei Goebbels. Seine wenn auch inoffizielle Bereitschaft, den Kampf um die Moderne aktiv zu unterstützen, rückte die Vorstellung nahe, Goebbels die Initiative für einen neuen, nicht-völkischen kunstpolitischen Kurs anzutragen.

Rosenbergs Einkreisungspolitik

Während nun die Führer des Berliner NSD-Studentenbundes zusammen mit dem Maler Hans Weidemann in der Galerie Ferdinand Moeller die angekündigte Ausstellung moderner deutscher Malerei und Plastik vorbereiteten und Professor Alois Schardt, der kommissarische Direktor der Berliner Nationalgalerie, weisungsgemäß[18] das Kronprinzenpalais neu ordnete, sammelte sich der nationalsozialistisch-völkische Flügel zu einer Gegenaktion, die als kunstpolitische Einkreisungspolitik Rosenbergs im Laufe der folgenden Monate deutlich werden sollte und schließlich in den Funktionen des Überwachungsamtes Rosenberg im Januar 1934 offiziell bestätigt wurde.

Dieser Politik kam, zumindest mittelbar, zu Hilfe, daß Hitler die nationalsozialistische Revolution für beendet erklärte (Reden am 1. und 6. Juli). Der studentischen Opposition war damit ihr politisches Argument zur Verteidigung der Moderne entzogen.

Rosenberg eröffnete dann auch seine Polemik gegen die Studentenrevolte unter diesem neuen politisch-ideologischen Aspekt. In zwei Leitartikeln des ‚Völkischen Beobachters' — ‹Revolution in der bildenden Kunst› und ‹Revolutionäre an sich!› — nahm er seine programmatischen Schmähungen Barlachs und Noldes wieder auf, berief sich nun seinerseits auf die SA, und zwar auf das zustimmende Urteil eines jeden ‹gesunden SA-Mannes›, und denunzierte den Wortführer der kunstpolitischen Opposition, Otto Andreas Schreiber, als ‹kulturellen Otto Strasser›. Dieser ‹Otto Strasser der ‚Schwarzen Front'› betrachte sich ‹als den eigentlichen Vertreter des ‚revolutionären nationalsozialistischen Menschen'›. ‹Wir haben auf politischem Gebiet schon eine Otto-Strasser-Richtung gehabt und bekämpft und wie wir glauben, zum Nutzen der Bewegung›[19]. Im Bachsaal, dem Kundgebungsort des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' im Berliner Westen, nahm Rosenberg unter dem

Motto ‹Tradition und neue Kunst› noch einmal zum Thema ‹Revolution in der bildenden Kunst?› Stellung (14. 7. 1933). Er empfahl nachdrücklich, keinen ‹Kampf um Begriffe› zu führen. ‹Prägungen des politischen Machtkampfes› seien ‹zweckmäßigerweise ... nicht auf das Ringen über die Gestaltung der bildenden Kunst zu übertragen›. In den Niederungen von Pseudobegriffen beschrieb er dann kunstgeschichtliche Kontinuität als ‹uns verwandte Seelenrichtung›. Das einzig Bemerkenswerte dieser nachher bei Eher gedruckten Rede ist, daß Hitler in seiner Kulturrede auf dem Reichsparteitag 1933 die Polemik Rosenbergs gegen ‹geschickte Dialektiker› eines ‹völkischen Expressionismus› fast wörtlich übernahm.

Auch andernorts war die Berliner Studentenrevolte mit den Vorzeichen einer politischen Revolte versehen worden. So nannte Walter Hansen, einer der eifrigsten Denunzianten (*D 19*), die Kundgebung einen ‹wirkungsvollen Schlag gegen die Kunstpolitik des Führers und Rosenbergs›[20], ein ‹Verfälschungsmanöver gegen den nationalen Kunst- und Rassegedanken›, einen ‹Sabotageakt›[21]. Und die ‚Zeitschrift für Nationalsozialistische Erziehung', herausgegeben vom Bayerischen Kultusminister Hans Schemm, bezeichnete sie als ‹offen gegen die Parteihoheit gerichtet›[22].

Der publizistische Teil der Auseinandersetzungen zwischen Rosenberg und den Führern des Berliner NSD-Studentenbundes fand seinen vorläufigen Abschluß in einer ‹Ehrenwörtlichen Erklärung› Schreibers in der ‚Deutschen Allgemeinen Zeitung' vom 14. Juli. Darin heißt es, ‹daß die studentische Jugend zwar unbeirrbar bei ihren kunstpolitischen Überzeugungen verharrt, daß aber ... die studentische Jugend ... nicht gegen seine [A. Rosenbergs] persönliche Kunstanschauung polemisiert›. Daß Schreiber hier bereits nicht mehr im Namen des NSD-Studentenbundes sprach, weist darauf hin, wie, über die politische Diffamierung hinaus, die kunstpolitische Opposition von ihrem offiziellen Anspruch abgedrängt werden sollte. Zudem drohte Staatskommissar Hans Hinkel ‹schärfste Maßnahmen› an ‹gegen alle Diskussionen nationalsozialistischer Künstlerschaft›, sofern sie ‹gegeneinander› gerichtet seien. Weiterhin würden künftig ‹alle die unschädlich gemacht werden, die ehrlichen Nationalsozialisten das Wort im Munde verdrehen und damit Spaltungsversuche in die Front für die wahre neue deutsche Kunst hineintragen›[23].

Die Mittel, die der Kampfbund ins Spiel brachte, um die angekündigte Ausstellung in der Galerie Ferdinand Moeller zu verhindern, reichten freilich nicht aus. Am 22. Juli wurde diese vieldiskutierte Ausstellung unter dem Titel ‹Dreißig deutsche Künstler› eröffnet. Als Veranstalter zeichnete der NSD-Studentenbund. Wieder waren Rohlfs, Pechstein, Macke, Schmidt-Rottluff, Nolde und Barlach als Vertreter der deutschen Expressionisten mit repräsentativen Werken, formale Extreme meidend, herausgestellt. Vereinzelte Arbeiten der jüngeren Ge-

neration, darunter auch solche von Schreiber und Weidemann, deuteten eine gemäßigte Fortführung der umstrittenen Tradition an. ‹Erfreulich lebendig vom Willen zu Niveau und zum Gegenwärtigen erfüllt›[24], registrierte die Kunstkritik das Ereignis. Doch schon drei Tage später, am 25. Juli, ließ Reichsinnenminister Dr. Frick die Ausstellung schließen. Zwei SS-Posten bewachten den Eingang. Hippler und Schreiber wurden aus dem NSD-Studentenbund ausgeschlossen. Als nach etwa einer Woche die Ausstellung wieder gezeigt werden durfte, zeichnete der NSD-Studentenbund nicht mehr als Veranstalter[25].

Währenddessen hatte Professor Schardt, unterstützt von Leihgaben aus Privatbesitz, die für die Moderne in Deutschland führende Sammlung des Berliner Kronprinzenpalais neu geordnet und wartete auf die Freigabe der Ausstellung. Selbst ein leidenschaftlicher Verteidiger des Expressionismus, hatte er hierbei einen Weg gesucht, die Moderne aus dem weiteren Zusammenhang der Kunstgeschichte derart zu begründen, daß sie als Polemik gegen ‹nationale Überfremdung›, gegen ‹Rationalismus› etc. erkennbar sein sollte.

In einem sensationellen Vortrag ‹Was ist deutsche Kunst?› stellte Schardt sein Programm am 10. Oktober der Öffentlichkeit vor. Darüber berichtete die ‚Neue Zürcher Zeitung': ‹Für ihn [Schardt] besteht das Spezifische des Germanischen, des Deutsch-Völkischen, im Ekstatischen, Prophetischen. Für ihn existiert ein Zusammenhang zwischen der ungegenständlichen Ornamentik der deutschen Bronzezeit und der Malerei des deutschen Expressionismus (z. B. der eines Nolde, Marc, Feininger)! Nach Schardt begann schon im Jahre 1431, als der Naturalismus in die Ausdruckskunst eindrang, der Niedergang der deutschen Kunst. Was nach dem ersten Drittel des 15., was im 16. bis 19. Jahrhundert in Deutschland geschaffen wurde, hat nach Schardt nur noch den Wert eines historischen Dokuments, ist im Grunde undeutsch...›[26] Hier wurde Kunstgeschichte dienstbar gemacht, um Kunst zu verteidigen. Es mehrten sich indessen schon die Fälle, wo Kunstgeschichte dienstbar gemacht wurde, um die neue Kunst*politik* zu verteidigen[27].

Augenzeugen[28] der Schardtschen Neuordnung des Kronprinzenpalais berichten: Auf die Wände, pastellfarben getönt, wurden wenige Bilder gehängt: im Untergeschoß die Vertreter der deutschen Romantik, Caspar David Friedrich und Blechen; im Mittelgeschoß hauptsächlich Hans von Marées, Ausgewähltes von Feuerbach und Verwandtes; im Obergeschoß Barlach, Nolde, Lehmbruck und Feininger, die Maler des ‚Blauen Reiters' und der ‚Brücke'. ‹Der Aufbau erschien sonderbar, wurde nur von wenigen verstanden und überzeugte selbst unter den Freunden neuerer Kunst nicht jeden, da man zweifelte, ob das Weglassen so vieler Künstlerpersönlichkeiten und ob ein solcher fast esoterischer Versuch einer Kunstdeutung durch Weihestimmung für eine Weltstadt wie Berlin das richtige seien›[29].

Die Prüfungskommission mit Minister Rust an der Spitze untersagte die Ausstellung. Schardt hatte das Vertrauen der Partei enttäuscht. Als Direktor der Nationalgalerie wurde er nicht bestätigt, auch seine Rückkehr nach Halle verhindert. (Als er 1936 eine Franz Marc-Ausstellung eröffnete, wurde er noch in den Ausstellungsräumen von der Gestapo verhaftet. Wieder freigelassen, floh er nach den USA.) Mit der Berufung Dr. Eberhard Hanfstaengls beruhigte sich die Erregung um das Schicksal des Berliner Kronprinzenpalais.

Die zweite Oppositionswelle

Der Beginn des Jahres 1934 zeigt eine veränderte kunstpolitische Situation, herbeigeführt wiederum durch eine Entscheidung Hitlers. Dieser hatte am 24. Januar 1934 ein ‹Amt für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP› ins Leben gerufen und Alfred Rosenberg zu dessen Leiter bestimmt. Anlässe und Motive, die zur Gründung dieses monströsen Amtes führten, sind bis heute kaum aufgeklärt. Man geht gewiß nicht fehl, im weiteren Zusammenhang der neuen Phase innenpolitischer Machteroberung auch Hitlers autoritativen Revolutionsstop mit den Aufgaben des neuen Amtes in Verbindung zu bringen. So gesehen, dürften dann auch die kunstpolitischen Ereignisse des vorangegangenen Sommers das Ihre dazu beigetragen haben, Hitler von der Zweckdienlichkeit einer solchen parteiamtlichen Aufsichtsbehörde zu überzeugen.

Die kultur- und kunstpolitische Öffentlichkeitsarbeit des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' und des von ihm lancierten ‚Reichsverbandes Deutsche Bühne' erhielt nunmehr den institutionellen Rückhalt, den Alfred Rosenberg seit dem 30. 1. 1933 unablässig reklamiert hatte[30]. Insofern trug Hitler einer bestehenden Machtrelation Rechnung.

Darüber hinaus machte die Errichtung des Amtes Rosenberg deutlich, wie Hitler den kulturpolitischen Rivalitätskampf Goebbels-Rosenberg entschieden haben wollte. Schon der Wortlaut der Aufgabenzuweisung[31] zeigt, daß Hitler auch hier dem Prinzip folgte, die Macht zu teilen, um sich selbst ihrer desto wirksamer zu bedienen. Der Aufbau des neuen Amtes war eindeutig kultur- und kunstpolitisch akzentuiert.

Waren somit die kulturpolitischen Führungsansprüche der Rivalen erstmalig institutionell ausbalanciert, so blieben weiterhin beinahe alle Fragen der Macht*ausübung* und ihrer ideologischen Komponenten offen. Ob der Vorsprung, der Goebbels in diesem ‹Tauziehen› um eine nationalsozialistische Kultur- und Kunstpolitik eingeräumt worden war, sich korrigierend auf das völkische Konzept auswirken würde, konnte erst die Zukunft zeigen. Vorerst bedeutete die Institutionalisierung der

Führungsansprüche Rosenbergs zweifellos eine Stärkung des völkischen Flügels, seiner Praxis und seiner Ideologie.

Allein Rosenbergs anfangs zögernder und einfallsloser Amtsführung war es zuzuschreiben, daß die kunstpolitische Opposition sich ein zweites Mal sammeln und mit erheblichem Aufsehen zu Wort melden konnte.

Diese erneute Sammlung begann schon im Herbst 1933. Nachdem es Rosenberg gelungen war, die erste Welle der Opposition von ihrem parteioffiziellen Anspruch abzudrängen, sahen sich deren Initiatoren auf private Aktionen verwiesen. Unter dem absichernden Namen ‚Der Norden' gründeten die Maler unter ihnen eine Gruppe. ‹Wir lehnen jede pedantische Norm, Formalismus, Intoleranz und Abstemplung ab›, hieß es im Programm[32]. Es waren Schüler von Otto Mueller, Moll, Rohlfs, Nauen, Thorn-Prikker, die sich hier zusammentaten, unter ihnen Otto Andreas Schreiber und Hans Weidemann. Sie stellten bei Ferdinand Moeller, später auch bei von der Heyde aus. Der Kunsthändler Ferdinand Moeller war es auch, der die jungen nationalsozialistischen Kunstopponenten rechtzeitig auf die künftige Genehmigungspflicht neuer Zeitschriften aufmerksam machte. Um ihr zuvorzukommen und weil sämtliche Kunstzeitschriften, die für die Moderne eintraten, inzwischen ihr Erscheinen hatten einstellen müssen, wurde dann Ende Oktober die Zeitschrift ‚Kunst der Nation' gegründet. Der bisherige Direktor der ‚Weltkunst', Hartmann, und Otto Andreas Schreiber teilten sich in Geschäfts- und Schriftleitung. Fast zwei Jahrgänge dieser ausgezeichnet redigierten Zeitschrift konnten erscheinen. Obwohl vielfach angefeindet, gelang es den Herausgebern, offen und streitbar für den Expressionismus einzutreten, ohne nachweislich als parteioppositionell zu gelten. Zu den Mitarbeitern zählten Werner Haftmann, Bruno E. Werner, Griebitzsch, Pinder, F. A. Dargel, Wilh. v. Schramm, Hans Schwippert u. a. Die ‚Kunst der Nation' war zum Forum der Moderne geworden. (Die Zeitschrift hatte 3500 feste Bezieher, als sie 1935 verboten wurde. Die Auflage war aber höher, da ein Teil an Kiosken frei verkauft wurde.)[33]

Zudem gelang es der nationalsozialistischen Kunstavantgarde, erneut in offizielle Positionen vorzudringen. Als der Leiter der ‚NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude', Dr. Robert Ley, von vagen Vorstellungen einer ‹Arbeiterkultur› geleitet, seine Ansprüche auf ein eigenes Kulturamt anmeldete, bat er Goebbels, den Posten des Leiters aus dessen Mitarbeiterstab zu besetzen[34]. Goebbels delegierte seinen Referenten Hans Weidemann, und unter seiner Leitung baute Otto Andreas Schreiber die Abteilung Bildende Kunst im Kulturamt ‚Kraft durch Freude' aus. Noch im Dezember wurde ein Wettbewerb vorbereitet, der als Juroren u. a. Erich Heckel, Mies van der Rohe, Paul Hindemith, Richard Strauß vorsah[35]. Gegen Ende des Jahres 1933 begann über-

dies die Organisierung der ‹Fabrikausstellungen KdF›, das schließlich einzige und vor der Öffentlichkeit verborgene Reservat, das der nationalsozialistischen Kunstavantgarde übrigbleiben sollte...

Die privaten Kunstgalerien unterstützten das erneute Aufgebot: Kollektivausstellungen von Barlach, Nolde, Feininger u. a. waren in Berlin, vereinzelt auch in anderen deutschen Städten, wieder zu sehen. Die national-liberale Presse brachte wohlwollende Besprechungen.

Gottfried Benn legte in der Wochenzeitung ‚Deutsche Zukunft' (5. 11. 1933) ein umfassendes ‹Bekenntnis zum Expressionismus› als der ‹letzten großen Kunsterhebung Europas› ab. Seine ‹antiliberale Funktion› enthalte bereits den Auftakt zur nationalsozialistischen Bewegung und ihrem konsequenten geistigen Naturalismus (‹Propaganda berührt die Keimzellen, das Wort streift die Geschlechtsdrüsen...›). Und Max Sauerlandt rehabilitierte, ebenfalls in der ‚Deutschen Zukunft' (7. 1. 1934), die Kriegsgeneration der Expressionisten – sie habe ‹gemalt aus dem Geist der nationalen Bewegung› – und mit ihnen die studentische Opposition vom vergangenen Sommer: ‹Den ersten Versuch unternommen zu haben, diesen echtesten unter den Künstlern der jüngsten Vergangenheit den Weg wieder freizumachen, sie herauszuholen aus der Masse der ‚Nichtskönner und Gaukler', wird immer Verdienst der nationalsozialistischen deutschen Studentenschaft und ihrer Führer bleiben.›

Der ‚Völkische Beobachter' registrierte bereits um die Jahreswende erregt dieses Wiederaufleben der öffentlichen Diskussion, diesen energischen, wenn auch unorganisierten Druck von unten. Der Sprecher der Rosenbergschen Kunstpolitik und Kunstberichter im ‚Völkischen Beobachter' fand immer neuen Anlaß, ‹Saboteurcliquen› aufzutun, die ‹die Nürnberger Kulturproklamation des Führers vollkommen umdrehen!›; dazwischen wieder offene und versteckte Anspielungen auf die Studentenrevolte bzw. den renitenten ‹Kreis um das Berliner Kronprinzenpalais›. Es habe sich ‹vor allem auf dem Gebiet der bildenden Kunst ein erbitterter und planmäßiger Widerstand gegen das vom Nationalsozialismus errichtete neue Ideal einer rassisch gebundenen und geistig gesunden Kunst organisiert›. ‹Beinahe wie in den Blütezeiten des Marxismus› sei ‹eine üppige Hausse in Verfallskunst allerorts vorhanden›[36].

Selbst in der weiteren Öffentlichkeit ging die Rede von ‹zweierlei Kunst in Deutschland›.

Italienische Futuristen in Berlin

Höhepunkt dieser zweiten Phase der Auseinandersetzungen um die bildnerische Moderne waren dann die Ereignisse um die Ausstellung ‹Italienische Futuristische Flugmalerei (*Aeropittura*)› im März 1934. Ob

der in weiten Kreisen ausgesprochene Verdacht, hier sei über den Umweg der staatsoffiziellen Kunst des befreundeten faschistischen Italien planmäßig versucht worden, der eigenen Moderne Kredit zu verschaffen, tatsächlich begründet war, läßt sich schwerlich beweisen. Entscheidend war, daß die Ausstellung ‹*Aeropittura*› in einem Augenblick nach Deutschland kam, als der Kampf um die künstlerische Moderne keine neutrale Position mehr zuließ. Selbst Goebbels exponierte sich zum erstenmal. Als Mitglied der Reichsregierung gehörte er, neben Göring und Rust, dem Ehrenkomitee an; ferner auf deutscher Seite u. a.: der Präsident der Reichskammer Bildende Künste Professor Eugen Hönig, der neue Direktor der Berliner National-Galerie Dr. Eberhard Hanfstaengl, August Wilhelm von Hohenzollern; auf italienischer Seite der Kampfgefährte Mussolinis, Marinetti, und Botschafterin Cerutti sowie Ruggero Vasari.

Trotz dieser offiziellen Protektion begann die Berliner Ausstellung mit einem Skandal. Der Sprecher der Rosenbergschen Kunstpolitik, Robert Scholz, erklärte am Morgen des Eröffnungstages im ‚Völkischen Beobachter' (28. 3.), es handele sich bei dieser Ausstellung bereits um einen zweiten Fall ausländischer Einmischung[37]. ‹Dieses im Augenblick sehr auffällige Interesse gewisser Kreise› sei dazu angetan, ‹den überwiegenden Teil der deutschen Kunst verächtlich zu machen›. In Wirklichkeit stehe das junge faschistische Italien mit der jungen nationalsozialistischen Künstlergeneration, ‹die für das Werden einer bodenständigen nationalen Kunst kämpft›, ‹in einer Front›. Dagegen stelle dieser sogenannte Futurismus eine ‹in Italien selbst bedeutungslose Richtung› dar. Die faschistische Revolution habe an dieser Kunstrichtung längst eine ‹Klärung›, eine ‹vollständige Umformung› vollzogen. — Der ‚Völkische Beobachter' griff damit ein Interview auf, das Ruggero Vasari anläßlich der vorangegangenen Ausstellung im Hamburger Kunstverein den ‚Hamburger Nachrichten' gegeben hatte. Dort bereits hatte sich Vasari u. a. gegen den Vorwurf des ‹Kunstbolschewismus› zur Wehr setzen müssen. Daß der ‚Völkische Beobachter' nunmehr seinen Vorwurf wiederholte und die italienische Gastausstellung wiederum als einen kunstpolitischen ‹Beeinflussungsversuch› bezeichnete, mag die Vertreter der Reichsregierung schließlich bestimmt haben, der Berliner Eröffnungsfeier vorsorglich fernzubleiben.

Die Feier in den Ausstellungsräumen der ehemaligen Galerie Flechtheim am Lützowufer wurde zu einer Demonstration — das Forum schließlich zum kunstpolitischen Tribunal. Rudolf Blümner, aus ‚Sturm'- und DADA-Kreisen hervorgegangen, verteidigte in seiner Begrüßung den Futurismus gegen den Vorwurf ‹zersetzender Tendenzen›. Er wies auf die den Futuristen verwandten deutschen Abstrakten hin. Ihnen beiden sei es gelungen, von einem neuen Standpunkt, dem ‹*stato d'animo*›, her den Geist der Epoche als Sinn-Einheit zu fassen. Dazu

stelle der malerische Realismus keine Mittel mehr bereit. In seinem Essay ‹Flugmalerei, moderne Kunst und Reaktion›[38] erinnerte Ruggero Vasari an das Werden und Wirken des Futurismus seit der Veröffentlichung des ersten Manifests im ‚Figaro' bis zur *Aeropittura*. Als eine ‹Fälschung der Kunstgeschichte› kennzeichnete er die ‹Schleichwege der Reaktion›, die den Futurismus als eine Kunst bolschewistischen Ursprungs zu diffamieren suchten. Er zitierte Gauguin: ‹In der Kunst gibt es nur Revolutionäre oder Plagiatoren!› und berief sich auf Mussolini, als er forderte: ‹Ein neuer Staat, ein neues Volk kann nur dann gedeihen, wenn auch die gesamte Kunst revolutioniert wird›[39]. Marinetti bestimmte dann den geistesgeschichtlichen Ort dieser neuen Gattung der italienischen futuristischen Malerei und stellte sie als eine nationalheroische und mit der Rasse unumgänglich verbundene Lebens- und Kunstform dar. Die ‹fliegende Gewalt› künde von einer neuen Geistigkeit, einer Vitalisierung des Daseins im Rhythmus der Maschinen, Motoren und geometrischen Formen. In den leitmotivischen Sujets der Sturmtrupps und Faschistenlegionen wollte er futuristische Apotheosen der faschistischen Idee erkannt wissen. Er stellte ihre ‹dynamische Auffassung› einer ‹statischen› gegenüber, die sich einseitig auf sogenannte bleibende Gehalte, Repräsentationen etc. beziehe. Als Vizepräsident der Union Nationaler Schriftsteller beschwor dann Gottfried Benn sein ‹imperatives Weltreich›. ‹Zucht und Form als Herrschaftssymbole› sollten auch im Kunstbereich den ‹kalten Stil der Zukunft› formen[40].

Es war nicht die Ausstellung selbst, die diesen Aufwand rechtfertigte. Die Werke der *Aeropittura* enttäuschten. Auch ihre besten Vertreter Prampolini, Fillia, Oriani, Ambrosi, Gitio stellten das malerische Problem des Futurismus keineswegs neu zur Diskussion. Jedoch ‹als Beleg für den Zusammenhang der politischen Kräfte mit den künstlerischen Bestrebungen des uns befreundeten Volkes›, schrieb die ‚Weltkunst' am 8. April 1934, sei diese Ausstellung in ihrer Bedeutung ‹unschätzbar›. Stellte sie doch den Rosenbergschen Dogmatisierungsanspruch erneut in Frage, überführte seine Argumente und schien die studentischen Forderungen des Vorjahres zu rehabilitieren mit dem Hinweis, daß Mussolini den Futurismus zur faschistischen Staatskunst erklärt habe.

Die öffentliche Kunstdiskussion erhielt weiteren Auftrieb. ‹Mussolini ist der politische Futurist›, schrieb G. H. Theunissen in der ‚Kunst der Nation' (15. 4. 1934), ‹ohne ihn wäre heute Italien eine verstaubte Ansichtskarte. Marinetti und seine Jünger im Manifest sind die künstlerischen Inkarnationen eines um 1909 dem Vesuvgehirn und dem Höllenherzen Marinettis entsprungenen Gedankens, die Zeit zu packen, das heißt: die Zeit an sich, um sie am Schopfe über die von Ballonreifen blank polierten Asphaltstraßen Europas zu zerren... Flugzeuge, Autos und Marinettis bevölkern den neuen Kontinent.› ‹Wir begrüßen die futuristische Ausstellung am Lützowufer in Berlin... als erfreuliches

Zeugnis für die Vielseitigkeit künstlerischer Bestrebungen und für die Berechtigung dieser Vielseitigkeit›, schrieb die ‚Kunst der Nation' (15. 4. 1934). Wieder war es Otto Andreas Schreiber, der als beredter Wortführer das italienische Beispiel einer konsequent modernen Kunstprogrammatik aufgriff, sich dann aber vorsichtig im Interesse der konkreten deutschen Situation absetzte, um schließlich den Expressionismus als die dem ‹deutschen Norden› gemäße historische Parallele zum italienischen Futurismus um so nachdrücklicher zu befürworten. Die *Aeropittura* sei ‹zu sehr romanischer Prägung›, räumte Schreiber der offiziellen Kritik ein, plädierte dann aber in eigener Sache: Wo der italienische Futurismus nur *eine* Methode malerischer Realisierung durchzusetzen bestrebt sei, ‹stellen wir demgegenüber fest, daß Fläche, Farbe, Anschauung (innere und äußere) *die* Kategorien der Malerei bleiben. Ferner daß prinzipielle Ablehnung von Motiven ein unkünstlerisches Unternehmen ist.› Unter der Parole ‹Fortsetzung des Expressionismus› wies Schreiber den Weg künftiger deutscher Malerei, der den Expressionismus selbst nur als einen Anfang, ein Durchgangsstadium betrachte: ‹... die heutigen jungen Maler... bauen auf den künstlerischen Erfahrungen im Gebiet der Farbe und Form, die sie vorfinden, weiter. Durch diese organische Kontinuierlichkeit ist eine Höherentwicklung der deutschen Malerei zu erhoffen. Darüber hinaus lassen sie sich von keinem andern Maler, weder der Vergangenheit noch der Gegenwart, von keiner Schule und keinem ‚Stil' ins Schlepptau nehmen, sondern sie machen selbstbewußt ihre Fortschritte, damit die Malerei fortschreitet›[41].

Schon im April zeigte die Galerie Ferdinand Moeller in Berlin über 60 Aquarelle und Lithographien von Nolde. Ausstellungen von Feininger und Schmidt-Rottluff wurden auch aus anderen Städten gemeldet.

Hitlers Eingreifen

Dieser zweite Vorstoß, der Versuch namhafter Vertreter, mit dem Hinweis auf die Kunstpraxis des faschistischen Italien die nationalsozialistische Kunstpolitik von ihrer völkischen Position zugunsten der Moderne abzudrängen, forderte Entscheidungen in höchster Instanz heraus, die in der Öffentlichkeit zu begründen Hitler sich selbst vorbehielt. Er wählte dazu den Reichsparteitag im September 1934 in Nürnberg. Hier, auf dem ‹Forum der Hunderttausend›, im Zusammenhang der Bilanz innenpolitischer Machtsicherung, wies Hitler dann nicht nur den erneuten kunstpolitischen Liberalisierungsversuch zurück. Er nahm aus diesem Anlaß zudem an dem Konzept der nationalsozialistischen Kunstpolitik jene Korrekturen vor, die sie als ein modernes Instrument politischer Machtausübung endlich aktionsfähig machen sollten.

Die Vorgänge in der Partei-Kanzlei kennzeichnen einige Zeugnisse. So notierte Alfred Rosenberg am 5. 6. 1934 in sein Tagebuch[42]: ‹Über Kulturfragen fängt jetzt ein regelrechtes Tauziehen an. Überall, wohin ich komme, höre ich einmütiges Klagen über die Richtungslosigkeit der Reichskulturkammer. Im Lande ist man sich also auch im klaren über das Sammelsurium, das sich da zusammengefunden hat. Alte Judengenossen als Präsidenten, Rechtsanwälte der Rotary an maßgebender Stelle, unfähige ‚Nationalsozialisten', dazwischen einige tüchtige Leute, die sich mehr als ungemütlich fühlen. Dazu Goebbels-Reden ohne Gehalt, in glatter Manier, um alle Probleme herumgehend. Es ist trostlos.› Die Konsequenz, die Rosenberg aus dieser ‹Lage› zu ziehen bereit war, ging so weit, daß er selbst augenfällige Gegenmaßnahmen nicht gescheut hätte. Die Tagebucheintragung fährt fort: ‹Man hofft auf mich, aber durch die Tatsache, daß ein Nationalsozialist Präsident der Reichskulturkammer ist, ist es schwer, parteiamtlich eine andere Organisation zu schaffen, ohne die [Reichskultur-]Kammer bzw. auch gegen sie.›

Weiterhin liegt aus den Sommer- und frühen Herbstmonaten des Jahres 1934 ein erregter Briefwechsel Rosenberg-Goebbels vor[43], den Rosenberg, nach eigenen Aussagen[44], von mal zu mal dem ‚Stellvertreter des Führers' zuleitete. Rosenberg war auch der Initiator dieses Wortwechsels. Goebbels antwortete kühl, wies offensichtliche Irrtümer zurück, ging auf die Mehrzahl der gegen ihn erhobenen Vorwürfe nicht ein und verbat sich schließlich ‹energisch› jene ‹haltlosen und bei näherer Prüfung als vollkommen unzutreffend erwiesenen Behauptungen›, ‹die nur dazu geeignet sein können, mich und meine Arbeit herabzuwürdigen, bzw. zwischen Ihnen und mir einen Federkrieg heraufzubeschwören, zu dem ich weder Zeit noch Lust habe›[45]. Rosenbergs Ton war aggressiv, denunzierend und apologetisch zugleich. Immer noch waren es die ‹Verdienste› in der ‹Kampfzeit› und deren Methoden, die sein Denken beherrschten: ‹Der Kampfbund für Deutsche Kultur entstand in der Zeit schwerster politischer Kämpfe aus dem Gedanken heraus, daß auch die kulturelle Seite der Bewegung gepflegt und auch Menschen gesucht werden müßten, die diese kulturelle Pflege später weiterführen könnten. Zu dieser Zeit hat sich so gut wie niemand um die kulturellen Fragen des Nationalsozialismus gekümmert, auch Sie nicht, Dr. Goebbels, denn es war die Zeit, als Sie in Hanns Heinz Ewers, dem Verfasser der ‚Alraune' und des ‚Vampir', ferner in Arnolt Bronnen, dem Verfasser der ‚Septembernovelle', sich Ihre Künstlerumgebung wählten . . .› Und an einer nachfolgenden Stelle des Briefes, zwar auf Richard Strauß gemünzt, aber Goebbels indirekt einbeziehend: ‹Entweder nimmt man eine große Stellung und die Ehren im Dritten Reich an,

dann muß man aber auf Bruno Walter, Hofmannsthal und Zweig verzichten, oder man bleibt bei seinen alten Freundschaften und verzichtet auf repräsentative und kulturbestimmende Stellungen im Dritten Reich. Hierüber zu wachen würde ich als Pflicht des Präsidenten der Reichskulturkammer empfinden... Sie dürfen überzeugt sein, daß das Verhalten der Theaterkammer und manches andere auf dem Gebiet etwa der bildenden Kunst oder des Filmwesens vielfach den Glauben an die Festigkeit nationalsozialistischer Welt- und Kulturanschauung in Deutschland erschüttert hat...› ‹Den ‚Höhepunkt' bildete zweifellos der geglückte Versuch, eine futuristische Ausstellung von Berliner Kunstbolschewisten auf dem Umweg über Italien durchzuführen, deren Protektorat u. a. Sie übernommen hatten, offenbar in Unkenntnis vorliegender Tendenzen. Es war Ihnen vielleicht auch nicht bekannt, daß der Eröffner dieser Ausstellung ein viele Jahre lang in Berlin tätig gewesener Kunstbolschewistischer Redner von der Gruppe ‚Der Sturm' war. Sie dürfen überzeugt sein, daß auch diese Tatsache unter den nationalsozialistischen bildenden Künstlern entsprechend empfunden wurde...›[46]

Was hatte dazu geführt, daß die beiden hohen Parteiführer in ihrem Machtkampf selbst denunziatorische Mittel nicht verschmähten?

Die Beauftragung Alfred Rosenbergs mit der ‹Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP› seit Januar 1934 hatte diesen innerhalb der Kulturpolitik zwar formal dem Führungsauftrag Goebbels' gleichgestellt. Die einzelnen Aufgabenbereiche innerhalb des Überwachungsamtes bestätigten den Vorrang der Kulturarbeit. Aber im Bereich der realen Machtausübung hatte Goebbels einen Vorsprung gewonnen, den Rosenberg vergeblich aufzuholen sich bemühte. Das hatte mehrere Gründe: Goebbels hatte sich in der Reichskulturkammer eine Institution geschaffen, die alle beruflich mit der Produktion, Reproduktion und Verteilung von Kunst Befaßten wirtschaftlich und sozial an das RMVAP band. Er war damit nicht nur erfolgreich beispielsweise in den Kompetenzbereich des Preußischen Kultusministeriums eingedrungen[47], sondern hatte darüber hinaus, wenn auch unter Kompromissen, seine Weisungsbefugnis gegenüber dem Reichsministerium Rust nochmals erweitern können[48]. Auch vier Durchführungsverordnungen zum Reichskulturkammergesetz, ein Sonder-Abkommen mit der Deutschen Arbeitsfront, zwei nachfolgende ‹Bekanntmachungen über die Abgrenzung der Reichskulturkammer› hatten nicht ausgereicht, die expandierenden Kompetenzen festzulegen. Hinzu kam ein Stil der Amtsführung, der einen wesentlichen Teil seines Erfolges dem Anschein verdankte, beispielsweise in Kunstfragen relativ unorthodox zu sein. Dieser Anschein war es auch, der eine weiterhin führungsbereite Intelligenz anzog. So hatte Goebbels die Reichskulturkammer fast ausschließlich mit Be-

rufskünstlern aufgebaut. Den Kunstbetrieb in Gang zu halten, brachte er den wirtschaftlichen und arbeitsmäßigen Bedingungen künstlerischen Schaffens weitgehendes Verständnis und ein realistisches Urteil entgegen. Er vertrat die künstlerische Qualität (‹Kunst kommt von Können›) gegen die Inflation des politischen Kitsches[49]. Entsprechend weitherzig war anfangs seine Personalpolitik. Er ließ potentielle Emigranten bitten, in Deutschland zu bleiben[50], und warb, z. T. erfolgreich, um die Rückkehr prominenter Flüchtlinge[51]. Er ergriff jedes Mittel, das die Entwicklung einer politisch nutzbaren Kunst fördern konnte. Repräsentationsmotive spielten schon in den Anfängen dieser Politik eine besondere Rolle. Goebbels bewunderte die italienische Architektur, weil sie ‹imponierend› sei[52]; er bewunderte die italienische Filmpolitik, weil der Faschismus ‹zum ersten Mal den Versuch gemacht› habe, ‹den Film in den unmittelbaren Dienst des Staates zu stellen›[53]. So auch hatte Goebbels einmal die ‹gesunden Ansichten› des Expressionismus gelobt, die neue Sachlichkeit als ‹deutsche Kunst des nächsten Jahrzehnts› gefeiert[54]. Und noch einige Tage, ehe Hitler die entgegenlautende Sprachregelung herausgab, hatte Goebbels die ‹Gesetze der Revolution› zum nationalsozialistischen ‹Staatsprinzip› erklärt. ‹Es soll der Dichter mit dem Staatsmann gehen›[55], lautete die Werbeparole, und scheinbar freimütig bot er den Künstlern in dieser ‹Revolution› die Rolle einer Avantgarde an[56].

Jedoch weniger die Künstler als seine Gegner im eigenen politischen Lager, voran Alfred Rosenberg, schienen solche Reden wörtlich zu nehmen. Wo Goebbels geschickt taktierte, argwöhnte Rosenberg ideologische Diversion. Und eine Intervention in der Partei-Kanzlei war praktisch der einzige Weg, der Rosenberg offen blieb, um seiner Überwachungs-Tätigkeit Nachdruck zu verleihen. Dieser aufs Prinzipielle fixierte Mann sah seine Sendung darin, ‹die NS-Linie rein zu halten›[57]. Beharrlich bestand er auf seinem negativen Ausleseprinzip als dem einzigen Regulativ seiner Kultur- und Kunstpolitik. ‹Wir denken nicht daran, irgendein Dogma der Kunst zu verkünden›, hieß es in seiner Programmrede vom 22. Februar 1934, ‹wohl aber gibt sich aus der Kritik des Gegnerischen die Richtung für das Schöpfertum einer Zukunft›[58]. Denn ‹der einzelne Mensch weiß ... nicht immer, was er positiv will, aber was er nicht will, ist ihm durch Instinkt fast immer gegenwärtig. Schaltet er nun im Laufe seines Wirkens folgerichtig immer das aus, was er nicht will, so wird ihn seine innerste Natur dahin führen, was diesem Willen, dieser innersten Natur entspricht›[59]. Nicht nur unrevidiert, eher infolge der Rivalitätskämpfe noch verhärtet, war die völkische ‹Abwehrgesinnung› der ‹Kampfzeit› zur Doktrin geworden. Sie bestimmten den Stil der Rosenbergschen Amtsführung. Durch deutsche Städte wanderten sogenannte Schandausstellungen unter seiner mittelbaren und unmittelbaren Regie. Museumsverwaltungen wurden nach thüringischem Rezept

in Schaufenstern angeprangert. Professor Schultze-Naumburg stellte in öffentlichen Vorträgen künstlerische Idealbilder (Bamberger Reiter) auf, die ‹als Maßstäbe zur rassischen Auslese für jedermann›[60] gelten sollten. ‹Für und gegen den Norden gerichtete Auslesen› bzw. ‹Gegenauslesen› hießen seine Kategorien, mit denen er die deutsche Kunstgeschichte neu ordnete: Unter dem Motto ‹Laßt uns mit dem Herzen bauen!› bestritten namhafte Architekten[61] die Vortragszyklen des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' und wandten sich gegen das als ‹Baubolschewismus› diskreditierte Bauhaus, gegen die ‚Neue Sachlichkeit' als ‹Baukunst des Novembers›. Die Bezeichnung ‹deutsch› in der Kunst drohte synonym zu werden mit ‹regional› im Sinne von anti-international. Ihr ‹völkischer Wert› wurde geradezu daran gemessen, wieweit diese Kunst ‹draußen› nicht mehr verstanden wurde[62]. So wurden als ‹deutsche› Maler, als Maler der ‹Landschaft› und des ‹unverdorbenen Instinktes ihrer einfachen Menschen› herausgestellt: die Dachauer Gruppe mit Leibl, der Bodensee-Bund, der Schwarzwälder Hans Thoma, der Tiroler Egger-Lienz, dann die ‹Erzgermanen› Hendrich, Stassen, Fidus, Fahrenkrog. Soweit diese regulierenden Absichten der Rosenbergschen Kunstpolitik überhaupt formulierbar waren, brachte der Chef der Auslandspresse, Dr. Ernst Hanfstaengl, sie in einem Interview der internationalen ‚Weltkunst' (14. 1. 1934) zum Ausdruck: ‹Deutschland, das so übernational empfinden gelernt hat, wird lernen müssen, intranational zu empfinden, und zwar auf der Basis eines völkischen Nationalstaates. Der deutsche Mensch muß sozusagen nationalistisch in die Kur genommen werden. — So eine Art Nachexerzieren! — Eine Blutkur! — ...›

Die organisatorischen Voraussetzungen zu einer Stärkung der Rosenbergschen Kulturpolitik waren inzwischen gegeben. Die mitgliedstarken Organisationen ‚Reichsverband Deutsche Bühne' und ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' waren zu einer kulturellen Dachorganisation, der ‚NS-Kulturgemeinde' vereinigt (4. 6. 1934), diese dann noch im Sommer 1934 dem ‚Amt für Kunstpflege' (im Amt Rosenberg) unterstellt und damit in der Reichsleitung der NSDAP verankert worden. Aber auch dieser Schritt Rosenbergs scheint weniger von einem eigenen praktikablen kunstpolitischen Programm denn von der Vorstellung bestimmt gewesen zu sein, in der ‚NS-Kulturgemeinde' eine in ihrer Art ebenso wirksame Gegeninstitution zur Goebbelsschen Reichskulturkammer aufzubauen. (Die angeführte Tagebuchaufzeichnung, in der Rosenberg diesen Gedanken selbst ausspricht, datiert vom Tag vor der öffentlichen Gründung der ‚NS-Kulturgemeinde'.) Zudem beherrschten die Rosenbergschen Organisationen vereinbarungsgemäß allein das Feld der kulturellen Öffentlichkeitsarbeit (zu ihr blieb Goebbels ein direkter, aber erst in den Jahren nach 1935 genutzter Zugang nur über sein Amt als Reichspropagandaleiter der NSDAP). Gründe für die im Sinne der innenpolitischen Machtergreifung ungenügende Führungsinitiative Rosenbergs müssen in

der ideologischen Fixierung seiner Arbeitsweise auf das genannte ‹Auslese›- bzw. ‹Reinigungs›-Schema, verbunden mit den alten völkischen Praktiken, gesehen werden.

Die Entscheidung

Vor dem Hintergrund der so ungenügend stabilisierten kulturpolitischen Situation erhalten die Ausführungen Hitlers auf dem Reichsparteitag 1934 ihre Bedeutung. Sie wendeten sich bezeichnenderweise nach zwei Seiten.

Schon Alfred Rosenberg hatte, unmittelbar vor Hitlers Rede, die kulturpolitische Situation zur Sprache gebracht. Dabei hatte er sich auf die Weisungen Hitlers vom vorjährigen Reichsparteitag berufen, daß nämlich ‹unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls ... plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen›, und sich noch einmal den Ereignissen vom Sommer 1933 zugewandt: ‹Hart› müsse der Nationalsozialismus ‹dem aufdringlichen Bemühen entgegentreten›, das ‹die pseudo-ekstatischen ... Künstler der letzten Jahrzehnte uns als unsere Revolutionäre aufschwatzen› wolle. Leider sei im vergangenen Jahr ‹ein Bemühen bemerkbar gewesen, dem überlebten Geist, der politisch ausgeschaltet war, auf dem Gebiet der Kultur durch eine glatte Dialektik wieder Eingang zu verschaffen› [63]. Das richtete sich an die Adresse der studentischen Rebellen. — ‹Die große vor sich gehende geistig-seelische Wiedergeburt Deutschlands hat dabei das Recht, zu erwarten, daß auch das Ausland sich ernst mit ihr beschäftigt, wenn es über Nationalsozialismus spricht›, hatte Rosenberg dann mit deutlicher Anspielung auf die italienischen ‹Freunde› erklärt. ‹Bedauerlicherweise sind gerade in letzter Zeit aber Versuche unsachlichster Art bemerkbar geworden, um das große Ringen des deutschen Volkes als ‹Barbarei› hinzustellen› [64]. ‹Mißgünstige Kritiker› schalt Rosenberg die Autoren und fuhr dann fort: ‹Wir achten die echten Kulturwerke aller Völker, erwarten aber den gleichen Respekt von ihren Wortführern auch uns gegenüber.›

Hitler sprach darauf, den Künsten zugewandt, von ‹*zwei* Gefahren›, die der Nationalsozialismus ‹heute ... zu überstehen› habe. Erstens seien es die traditionsfeindlichen ‹Kunstverderber›, die ‹Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw.›, die die nationalsozialistische Kunstentwicklung bedrohten. Diese ‹kulturelle Ergänzung der politischen Destruktion› sei ‹weder rassisch ... noch volklich erträglich›; denn sie bedrohe den ‹unverdorbenen und gesunden Instinkt› der nationalsozialistischen Bewegung. Ihnen müsse vielmehr ‹eindeutig und klar› gesagt werden: ‹nicht nur die politische, sondern auch die kulturelle Linie der Entwicklung des Dritten Reiches bestimmen die, die es geschaffen haben ...› ‹Die Scharlatane täuschen sich, wenn sie meinen, die Schöpfer des neuen Reiches wären viel-

leicht albern oder ängstlich genug, sich von ihrem Geschwätz benebeln oder gar einschüchtern zu lassen. Sie werden sehen, daß die vielleicht größte kulturelle und künstlerische Auftragserteilung aller Zeiten über sie zur Tagesordnung hinweggehen wird, als ob sie nie existiert hätten›[65].

Damit bestätigte Hitler noch einmal das Urteil Rosenbergs. Dann aber sprach er von einer ‹Gefahr›, die Rosenberg nicht erwähnt hatte. Und hier wendete sich seine Warnung geradewegs an die Adresse Rosenbergs. ‹Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine ‚teutsche Kunst' aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbteil für die Zukunft mitgeben zu können ...› Was Rosenberg unterlassen hatte, vollzog nun Hitler selbst. Er rechnete mit den Wortführern der Völkischen ab. Hitler nannte keine Namen. Doch jeder Eingeweihte wußte, wer gemeint war: die völkischen Veteranen, alle jene Bau-, Sprach-, Schrift- und Kleidungsreformer, jene Fidus, Fahrenkrog und Lanzinger, jene alte Garde der Völkischen, die 1934 im Gefolge Rosenbergs stand.

Hitler begnügte sich nicht damit, sie aus seinen Diensten zu entlassen. Wie der Hochschulfunktionär Walter Frank schon wenige Tage darauf die für den Aufbau der politischen Führungsfunktionen einstmals so willkommene ‹nationale› Intelligenz höhnisch ihren Weg über die ‹Eselsbrücke der patriotischen Tendenz› zurückwies[66] — so gab Hitler selbst das Beispiel solcher Demaskierung. Er nutzte den Anlaß, diese seine treuesten Vasallen nunmehr politisch zu diffamieren: ‹Sie waren niemals Nationalsozialisten gewesen›, lautete das Urteil. ‹Entweder hausten sie in den Einsiedeleien einer von Juden selbst als lächerlich empfundenen germanischen Traumwelt, oder sie trabten fromm und bieder inmitten der Heilsscharen einer bürgerlichen Renaissance.› ‹Als sie ... nach unserm Sieg eilfertig ... von der Höhe der Sprossen ihres bürgerlichen Parteistalles ... herunterstiegen, um sich der ja ohnehin nur durch Trommelwirbel mobilisierten nationalsozialistischen Bewegung als politische Köpfe und Strategen anzutragen, fehlte ihnen jede Vorstellung über die Größe der Umwälzung, die sich unterdes im deutschen Volke vollzogen hat. So offerieren sie heute Bahnhöfe in originaldeutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinenschrift in echt gotischen Lettern, Liedertexte frei nach Walther von der Vogelweide, Modeschöpfungen nach Gretchen und Faust, Bilder nach Art des Trompeters von Säckingen, Bidenhänder und Armbrust aber womöglich als Wehr und Waffen.› Es sei nun endlich an der Zeit, daß ‹jene Rückwärtse› sich ‹als Versteinerungen in die Museen› zurückzögen und nicht mehr länger ‹als aufdringliche Geister die Mitwelt erschauern› ließen ...[67]

‹Gefahren für den Nationalsozialismus› hatte Hitler die beiden kunstpolitischen Gruppen genannt.

Forscht man nach den Motiven dieser hochgespielten Formulierung, so läßt sich die Frage gegenüber der Gruppe der Kunst-Avantgardisten leichter beantworten. Hitlers Ablehnung der künstlerischen Moderne war immer eindeutig gewesen. Vermutlich nicht nur, weil diese Ablehnung seinem eigenen unqualifizierten Kunstgeschmack entsprach, sondern mehr noch, weil er sich über die geringe politische Bedeutung solcher intellektueller Gruppen nie im unklaren gewesen war. War es doch höchstens eine Minderheit, die darauf bestand, durch Kunstwerke mit der ganzen Problemschwere ihrer Zeit konfrontiert zu werden. ‹Deutsch sein heißt klar sein!› — das war die Parole, die Hitler auf dem Reichsparteitag 1934 über das Erziehungsprogramm der Nation gestellt hatte. Eine so verstandene politische Zweckrationalität wies auch den Künsten ihren festen Platz an. Was daran gemessen als verwirrend oder gar provozierend empfunden werden konnte, gefährdete das politische Programm. Und was die NS-Studentenrevolte, was der Kreis um das Berliner Kronprinzenpalais gefordert hatten, was nach ihnen Rudolf Blümner, Marinetti, Vasari, Gottfried Benn und die ‚Kunst der Nation' erneut vorbrachten — das war allerdings dazu angetan gewesen, die ‹Marschrichtung der Künste› zu irritieren. ‹Die Nationalsozialistische Partei›, so hatte Hitler schon im Zusammenhang der Strasser-Affäre 1930 an Goebbels geschrieben, ‹wird, solange ich sie führe, kein Debattier-Klub wurzelloser Literaten oder chaotischer Salon-Bolschewisten werden, sondern sie wird bleiben, was sie heute ist: eine Organisation der Disziplin . . .›[68] Hitler bestand auf dieser ‹Disziplin›, als er dem ‚Völkischen Beobachter' und damit dem Sprecher der Rosenbergschen Kunstpolitik recht gab, daß der Kampf um die künstlerische Moderne ‹Sabotage› gewesen und seine Wortführer ‹kulturelle Bolschewisten›[69] seien.

Anders lag die Sache bei den Völkischen. Ihnen gegenüber gab Hitler eine Position auf, die er aus offensichtlich taktischen Gründen gehalten hatte. Hitler sprach im September 1934 mit fast denselben Worten aus, was er schon 1924 in ‹Mein Kampf› geschrieben hatte[70]. Es fragt sich, was die NSDAP zu dieser Stillhalte-Taktik bewogen hatte[71].

Im Unterschied zur Gruppe der Kunst-Avantgardisten stellten die Völkischen eine zahlenmäßig große Anhängerschaft dar. Keine der frühen eigenständigen völkischen Gruppen war ohne Kulturprogramm gewesen. Und man geht wohl nicht fehl zu behaupten, daß die ungebrochene und organisatorisch gesicherte Fortsetzung dieses völkischen ‹Kulturwillens› beträchtliche Teile der politisch so früh enttäuschten Gefolgschaft aufgefangen und sie als Stimmen dem Nationalsozialismus erhalten hatte. Um so stärker mußten diese Gruppen schließlich auf eine Verwirklichung ihrer Kulturvorstellungen drängen, zumal auch das thüringische Regime Frick diese Vorstellungen teilweise schon verwirklicht hatte. (S. 22 ff) In diesen machtpolitischen Rücksichten muß der Hauptgrund gesehen werden für die — parteigeschichtlich bemerkenswerte — Verspätung, mit der

Hitler nun auch auf kulturellem Gebiet die Trennung nachholte, die sich im politischen Bereich schon Mitte der zwanziger Jahre vollzogen hatte.

Mit der Machtübernahme entfielen diese Rücksichten. Was den Termin der Auseinandersetzung mit den völkischen Wortführern dann noch einmal hinausgeschoben hatte, lag in der verzögerten Machtkonsolidierung der Jahre 1933/34 begründet. Auch die Selbstregulierung, die sich Hitler durch den zeitweiligen Vorrang der Goebbelsschen Kulturpolitik im Hinblick auf das nationalsozialistisch-völkische Konzept Rosenbergs erhofft haben mochte, war ausgeblieben.

Breiten Raum in der politischen Rede Hitlers auf dem Reichsparteitag 1934 nahmen die Ausführungen über die Partei, ihre Organisation und ihre Taktik ein. In der erneuten Verpflichtung der NSDAP auf den Typus einer disziplinären, in der Massenbeherrschung geschulten Kaderpartei bestätigte Hitler einen seiner wichtigsten machtpolitischen Stabilisationsfaktoren. Der Öffentlichkeit demonstrativ bekanntgegeben aber wurde dieses Prinzip politischer Führung zu einem Zeitpunkt, als dieser Führungsstil bereits weitgehend verwirklicht, selbst in den sozial-kulturellen Bereichen zumindest institutionell verankert war. So vollzog das Eingreifen Hitlers auch in den Bereich der Kunstpolitik nurmehr letzte Korrekturen, die die nationalsozialistische Kunstpolitik bestätigten und festlegten.

Erstens: Den bereits institutionell ausbalancierten Machtverhältnissen (Ministerium Goebbels, Überwachungsamt Rosenberg) wurde die noch divergierende kunstpolitische Praxis angeglichen. Hitlers Eingreifen entschärfte einzelne Machtkonflikte, bestätigte daneben aber das Rivalitätsprinzip[72] innerhalb der kultur- und kunstpolitischen Führung. Die kontrollierende Funktion dieses Prinzips hatte sich bewährt, war doch zu einem nicht unerheblichen Teil über die Rivalitätskämpfe die ‹Umstellung› auf den neuen Führungsstil vollzogen worden. Zweitens: Die völkischen Wortführer, die auf seiten Rosenbergs einer aktionsfähigen Kunstpolitik im Wege standen, waren ausgeschaltet worden. Damit entfielen die letzten doktrinären Positionen. Rosenberg fügte sich, und seine Kulturpolitik sah sich nachdrücklicher denn je auf eine politisch-pragmatische Ausrichtung verpflichtet. Um Professor Schultze-Naumburg und seine ‹Kampf›-Gefährten wurde es still[73]. Minister Frick trat aus dem Blickfeld der Kunstpolitik. Schon der Berliner Kunstwinter 1934/35 mit seinen Modell-Veranstaltungen der ‚NS-Kulturgemeinde' sollte zeigen, wie erfolgreich Rosenberg in die Flucht nach vorn gedrängt worden war. Drittens: Der nationalsozialistischen Kunstpolitik war der Rahmen abgesteckt worden. Die künstlerische Moderne blieb ausgeschlossen. Möglicherweise hätte Goebbels, ohne in Kunstdingen sich je zu engagieren, eine beweglichere, offenere Haltung gegenüber der Moderne vorgezogen — wenn auch nur, um das Instrumentarium der publizistischen Machtausübung variabel zu halten.

Die Entscheidung Hitlers bedeutete das Ende der kunstpolitischen Opposition. Die Zeitschrift ‚Kunst der Nation' wurde Anfang 1935 verboten. Otto Andreas Schreiber und Hans Weidemann zogen sich auf die letzten Positionen zurück: unter dem Schutz und im Auftrag der ‚NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude' organisierten sie die internen ‚Fabrikausstellungen KdF'. Bis in den Krieg hinein war es hin und wieder möglich, auch Nolde, Pechstein, Pankok und Schmidt-Rottluff zu zeigen[74]. Doch die Öffentlichkeit erfuhr nichts mehr davon.

Was somit die nationalsozialistische Kunstpolitik Ende 1934 kennzeichnet, ist die Konsequenz, mit der sie den Erfordernissen der allgemein-politischen Machtausübung angepaßt worden war. Die Ablehnung der künstlerischen Moderne hatte gezeigt, daß demgegenüber selbst Rücksichten auf das befreundete Ausland (Italien) oder auf das Welturteil zurückstanden.

II. AUFBAU DER INFORMALEN KONTROLLEN

1. Berliner Kunstwinter 1934/35

Alfred Rosenberg, von Hitler auf einen neuen Arbeitsstil verpflichtet (S. 82 f), leitete die ‹Organisierung des kulturellen Willens der Nation› mit einer Reihe von Modellveranstaltungen ein. Sie zu erwähnen, lohnt weniger der ihnen unterstellte Kunstwert als vielmehr der kunstpolitisch propädeutische Charakter, den man diesen Veranstaltungen aus der Kenntnis der weiteren Entwicklung zubilligen muß.

Programm einer ‹Arbeiterkultur›

Es war Robert Ley gewesen, der das Stichwort ‹Arbeiterkultur› in die Debatte geworfen hatte, als es darum ging, die Pseudogewerkschaft ‚Deutsche Arbeitsfront' (DAF) aufzubauen. Selbst ohne konkrete Vorstellungen über Möglichkeiten einer solchen ‹Arbeiterkultur›, hatte er sich hilfesuchend an Goebbels gewandt. Daß Mitarbeiter aus dessen Stab nun die Abteilungen innerhalb der DAF aufbauten, war für Rosenberg um so mehr Anlaß, sich zu Wort zu melden, als sein ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' offiziell die Mittlerstelle für Kulturpolitik der DAF innehatte[1] und sichtlich übergangen worden war. Als Leiter der kulturellen Öffentlichkeitsarbeit beließ er es denn diesmal weder bei papierenen Protesten noch bei den üblichen Denunziationen. Im Herbst 1934 erklärte Rosenberg sich seinerseits öffentlich zum Anwalt des ‹Arbeiters› und seiner ‹kulturellen Belange›[2].

Wie sah nun Rosenbergs Programm einer ‹Arbeiterkultur› aus? Eine Reihe Aufsätze[3], ursprünglich Reden, aus seiner und seiner Mitarbeiter Feder gingen übereinstimmend von dem Tatbestand aus, daß Kunst und breites Publikum einander entfremdet seien. Jeder Vergleich, jede Frage nach dem konkreten Wieso und Woher aber wurden vermieden, und die gewohnte Rhetorik ersetzte sie. Um so mehr die Erörterung das Problem in eine gefährliche Nähe zu den Begriffen ‹Klasse› und ‹Konsumgewohnheiten› rückte, wurden unflätig jüdische Kunsthändler, Dessauer Bauhaus und Neue Sachlichkeit für die ‹Sünden in allen Weltstädten› verantwortlich gemacht; Versuche wie die der kommunistischen Münchener Räterepublik (1919), das Problem zu lösen, als materialistische Unnatur und lebensferner Intellektualismus abgetan. Ja, die Weimarer ‹Systemzeit› habe erst eigentlich die ‹Schranken› aufgerichtet zwischen den sozialen Klassen. Arbeitsteilung, Spezialistentum seien ihre bösen Erfindungen. So wurden ‹die Berufe ... zu Klassen, und die Klassen zeugten einen Klassenkampf ..., und so wurde auch die Kunst vereinzelt und losgelöst ..., bis sie zuletzt lebensfern war wie alle übrigen Ge-

biete auch... genau so wie der gesamte Marxismus eine widernatürliche und antinatürliche Lehre war, so mußte notwendigerweise auch die Kunst dieser Weltanschauung immer mehr von der Natur abrükken, bis... die Kunst des Auges dem Auge den Krieg erklärte›[4].

Mit werbender Beredsamkeit rühmte Rosenberg demgegenüber den ‹Feiertagsglanz›, den die nationalsozialistische Revolution versöhnend über Arbeit und Arbeiterstand gebreitet habe. ‹Es sind die Schranken gefallen... Die Atmosphäre ist entgiftet... Volksgemeinschaft, in der der Bruder den Bruder achtet›, habe auch den Weg zu einer neuen Arbeiterkunst freigelegt[5]: ‹das Lied von der großen Arbeit Deutschlands zu singen, das Lied vom Werktag aller Deutschen›[6]. ‹Im ‚Faust', da klingt für uns das Drama des schöpferisch arbeitenden, ringenden Menschen. Das klingt heute wieder im Werktag des Freiwilligen Arbeitsdienstes›[7]. In der neuen ‹Volksgemeinschaft› seien Kunst, Künstler und Arbeiter nicht mehr länger ‹feindlich entgegengesetzte Wesen... Es ist nicht so, daß der eine den anderen nicht verstehen könnte›[8]. Und mit dem umgewandelten Schiller-Wort ‹Drum soll der Sänger mit dem Volke gehen›[9] erfuhr das Problem seine bekannte Scheinlösung: ‹Arbeiter› wurde gegen den All-Einheitsbegriff ‹Volk› ausgetauscht. ‹Volks-[gemeinschafts]kultur› hieß Rosenbergs Programm einer Arbeiterkultur.

Überdies sollten diese Bemühungen nur zu bald widerlegt werden. Die wenigen Versuche, die Rosenberg tatsächlich unternahm, mit Beispielen seiner ‹Volkskultur› in Betriebe Eingang zu finden (u. a. mit sogenannten Werkspielen, die die Aktionseinheit von Unternehmer und Arbeitern demonstrieren sollten), scheiterten, kaum daß sie begonnen waren. In z. T. eben denselben Industriebetrieben aber überdauerte die künstlerische Moderne in Deutschland die nationalsozialistische Verfemung. Hier, geschützt vor dem Zugriff der Rosenbergschen Organisationen, fand sie ein tolerantes Publikum. Bis 1943 wurde sie in internen ‚Fabrikausstellungen' gezeigt, und niemand hat die Werke eines Schmidt-Rotluff, Barlach oder Nolde nach öffentlich bewährtem Muster denunziert[10].

Die Modellveranstaltungen

Entsprechend dem Leitbild ‹Volksgemeinschaft› wandten sich die öffentlichen Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde während des Berliner Kunstwinters 1934/35 dann auch an ein unspezifisches Publikum. Für Festkonzerte klassischer deutscher Musik übernahmen die bewährte Veranstaltungstradition und mit ihr ein Publikum, das sich durch Sächsische Staatskapelle und Leipziger Gewandhausorchester zum Besuch der Konzerte bewegen ließ. In den Vororten spielten Orchester der NS-Kul-

turgemeinde. Öffentliche Vortragsreihen warben für die ‹volkhaften Dichter der Zeit›. Heinz Steguweit, Hanns Johst und Friedrich Griese lasen aus ihren Werken. Die Preußische Staatsbibliothek und die Abteilung Schrifttum des Amtes Rosenberg zeigten in einer Buchausstellung ‚Ewiges Deutschland' ihr Förderungsprogramm. (*D 46*) Die neuere Abteilung enthielt zeitgenössische Belletristik, darunter eine Rubrik ‹Krieg und Nachkrieg›. Ein graphischer Bericht zeigte die Organisation der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums (Amt Rosenberg) und ihre 600 Lektoren bei der Arbeit, die Literatur in Deutschland zu überwachen und zu lenken.

Bemerkenswerten Widerhall in der Öffentlichkeit fanden indes die Modellveranstaltungen zur bildenden Kunst und, vor allem, zum Theater.

‚Die Auslese'

In den ehemaligen Räumen der Berliner Sezession eröffneten Alfred Rosenberg und sein Kulturamtsleiter Walter Stang im November 1934 zwei Ausstellungen, die, nach den Worten der Redner, das der nationalsozialistischen Bewegung gemäße Kunstschaffen in der Öffentlichkeit bekannt machen wollten. Die Werke seien Aussagen der neuen ‹Kunstgesinnung› und erste Versuche, ‹den Gefühlsinhalt und die Empfindungskraft darzustellen ..., die so übermächtig in uns allen waltet, daß der Angriffspunkt, das Objekt dieser starken und mitreißenden Empfindung in die Höhe des Mythus gerückt ist›[11].

Die Ausstellung enthielt etwa 200 Bilder und Plastiken. Es waren meist kleine Motive — Landschaften, Bildnisse, Stilleben wie ‹Bauernhof auf Rügen›, ‹Walfisch an der Krückaue›, ‹Regenbogenlandschaft›, dazwischen der ‹Fahnenträger› von Hans List, dann wieder ‹Erbhofbauer›, ‹Hüterin der Art›, ‹Kornpuppe›, ‹Bauernfamilie›, alles ‹sehr warm› in den Farben, Zeugnisse eines ‹wieder gesundeten Volkskörpers›. Vieles war Hans Thoma, den Holländern und den deutschen Romantikern entlehnt, keines der Werke verriet originales Talent. Augenzeugen berichteten von der ‹Eroberung des neuen Lebensraumes›, die sich hier dem Betrachter kundtat. Um den ‹Wandel ihrer Funktion› ginge es offensichtlich dieser Kunst[12].

Eine Kollektiv-Ausstellung Spiegel-Thorak zeigte denselben ‚Auslese'-Akzent. ‹Matthias Burgfelder›, ‹Klara Rungg›, ‹Durnholzer Almhirt›, ‹Einhauer Bub› hießen die Porträts von Bauern, Bäuerinnen und Kindern, die Ferdinand Spiegel als getönte Zeichnungen darbot. Viel rasse- und völkergeschichtlich Wichtiges könne man an den Gesichtern dieser Sarntaler aus dem Tiroler Land ablesen, empfahl Rosenberg den Besuchern. Ironisch schrieb die DAZ: ‹Wenn man diese Bilder betrachtet, so nimmt man sich fest vor, einmal das Sarntal zu

besuchen, denn jedes scheint wie ein Werbeblatt für ein Stück deutschen Volkstums . . .›[13]. (*Abb. 11*)

Von Ausnahmen wie den Monumentalplastiken Thoraks abgesehen also durchgängig literarische Typisierkunst zum Thema Volk und Land. Mittelmaß, Behaglichkeit kennzeichneten diese allenfalls dekorativ verwendbaren Werke.

Uraufführungen im Theater am Nollendorfplatz

Den Modellveranstaltungen auf der Bühne gingen aufwendige und publikumswirksame Vorbereitungen voraus.

Die NS-Kulturgemeinde hatte die Volksbühnenorganisation übernommen. Die Mitgliederzahl des Reichsverbandes ‚Deutsche Bühne' stieg dadurch von 300 000 im März 1933 auf über 1,5 Millionen zu Ende des Jahres 1934[14]. Getragen von dieser Besucherorganisation, hatte die NS-Kulturgemeinde vier Berliner Theater unter ihre Regie gebracht, als sie mit ihrem Modellspielplan herauskam. Im alten Theater des Westens wurde die ‹Volksoper› gepflegt, im Lustspielhaus in der Friedrichstraße das Bauerntheater. Man spielte Holbergs ‹Jeppe vom Berg› und Hans Sachs-Schwänke. Die Bayerische Schultes-Thoma-Bühne brachte mit gewohntem Erfolg Anzengrubers ‹G'wissenwurm›, ‹Kajetan Minderlein› von Anderl Kern, dazu ‹Die Heimkehr des Mathias Bruck› von Sigmund Graff sowie die bekannten Thoma-Einakter ihres stehenden Repertoires. Die Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde spielte im Deutschen Künstlertheater Mirko Jelusich und Emil Gött. Geradezu ein Programm aber war es, daß die NS-Kulturgemeinde im Theater am Nollendorfplatz mit dem Kunstwinter 1934/35 die Nachfolge der Piscatorschen Experimentier-Bühne antrat. Demonstrativ war diese ereignisreiche Stätte zur Entwicklung des ‹nationalsozialistischen Volkstheaters› bestimmt worden.

Vier Uraufführungen – klassifiziert als ‹heitere› und ‹ernste› Stücke – und Schillers ‹Kabale und Liebe› als Beispiel für die ‹Pflege des klassischen Erbes› umfaßte der angekündigte Modellspielplan. Den Aufführungen war das Ziel gesteckt, durch ihr Beispiel den Weg zu einem ‹deutschen Nationaltheater›, ja einer neuen ‹deutschen Klassik› zu weisen[15].

Programm und Wirklichkeit dieser nationalsozialistischen Modellaufführungen wichen allerdings beträchtlich voneinander ab. Unterschwellige, auf Aversionen bzw. kreatürliches Mitgefühl abgestimmte Tendenzen beherrschten diese längst vergessenen Inszenierungen. (*Abb. 12*) Die offiziellen Gutachten aus dem Dramaturgischen Büro der NS-Kulturgemeinde[16] halten davon einiges fest. Da heißt es dann:

HEILIGE ERDE. Deutsches Zeitstück von Wilhelm Matthiessen, drei Akte. – ‹Studierte Tochter› eines niederdeutschen Bauern, ‹vom Gift der

Großstadt angekränkelt›, erlebt, daß sich ‹die beutelüsternen Klauen des Finanzkapitals›, mit dem der ‹städtische Verlobte› im Bunde steht, ‹nach ihrer Heimaterde ausgestreckt haben. Es erwachen in ihr die Stimmen der Ahnen, sie findet langsam zurück, wächst zu seelischer Größe empor, den Geist der Treue zur angestammten Heimat verkörpernd›. Weiter treten auf: Magd mit ‹Gabe des zweiten Gesichts›, Ahne ‹mythischen Alters und mystisch-mythischer Gestalt›. Schatten, nämlich die Seelen der gefallenen Soldaten, singen das ‹Hohelied von Opfer und Heimatglaube› und nehmen die Sterbenden ‹mit in die ewige Heimat... Bodenverwurzeltes, heimattreues Volks- und Bauerntum behauptet sich also siegreich gegen den Einbruch der raffgierigen, dekadenten Welt. Hehrer Mythos, Glaube an Gut und Boden›, an ‹heilige Heimaterde›.

EINSIEDEL. Tragödie in drei Aufzügen von Walther Gottfried Klucke. – Wiederum ein ‹Hohelied›, diesmal das des ‹unbekannten Soldaten›. Schwerkriegsverletzter, der durch Kopfschuß das Gedächtnis verlor, arbeitet nach elfjährigem Aufenthalt in einer Heilanstalt als Totengräber. Als Bilder seiner eigenen Vergangenheit in ihm auftauchen, erkennt nur der Friedhofsgärtner, dem er als Gehilfe beigegeben ist, ‹mit tiefem Schaudern› die Zusammenhänge. Einsiedel selbst wird indessen zur Allegorie des unbekannten Soldaten. ‹In nahezu mythischer Größe wird er zu einem Rufer und Mahner der Zeit, bis auch für ihn [anläßlich der Bestattung eines Offiziers] der Trommelschlag den großen Appell der Kämpfer kündet... Knappe äußere Handlung versinkt zum Unwesentlichen unter dem Ansturm des Erschütternden, Erhebenden, Eindringlichen. Heroisches Drama von elementarer Gewalt. Tragödie von großer Tiefenwirkung.›

HOCKEWANZEL. Eine ‹wahre Originalkomödie kerndeutschen Wesens› von Hans Christoph Kaergel. – Erzdechant Wenzel Hocke zu Politz, Haupt einer deutsch-böhmischen Gemeinde zu Anfang des 19. Jahrhunderts, ist eine ‹volkstümliche deutsche Mannesgestalt von ganz seltener Kraft und Fülle›. Diese ‹wurzelechte Führerpersönlichkeit› kämpft um die ‹deutsche Heimatkirche›. ‹Seine Gemeinde vergöttert den ‚Hokke-Wanzel'. Aber die fanatisch tschechischen Elemente, die ohne alles Anrecht teilhaben wollen an dieser deutschen Kirche und Muttergottes, befehden ihn... mit einer Frechheit und Tücke, die schon allerhand von einem später erst so recht erstarkten Römlings-Internationalismus des Habsburgerreichs enthüllt. Die jesuitische Lösung: Donau-Rom bietet dem prächtigen Volksmann den ehrlich ersehnten bischöflichen Krummstab – aber in tschechischer Gegend! Der Hocke-Wanzel aber – gelinde gesagt – hustet auf diese ‚Beförderung'. Und da eben um diese Zeit Österreichs Krieg gegen Napoleon ausbricht und der Andreas Hofer mit dem Pater Haspinger schon im Kampf steht, ergreift der Wenzel Hocke statt des Krummstabs das nächste Gewehr, um mitzutun im Kampf gegen die Unterdrücker... Eine der originellsten Ernst-Komödien, denen man

im fortgesetzten Lebens- und Lesenswandel begegnen kann›, schrieb der Gutachter des Dramaturgischen Büros. ‹Allerdings ist es für einen Südwestdeutschen nicht leicht, sich unter diesem Zusammenspiel der Begriffe deutsch, böhmisch und schlesisch etwas leuchtend Klares vorzustellen. Und Art, Grenzen, Möglichkeiten des Hereinspielens von tschechischer Begehrlichkeit in dieses volklich offenbar ganz deutsche Sprachgebiet werden einem auch wohl nicht überall so ganz restlos klar ...›

DIE FRÖSCHE VON BÜSCHEBÜLL. Ein ‹Sommernachtsstück› vom Hochzeits- und Polterabenddichter Bruno Wellenkamp. — Auf der Bank am Teich wird darüber verhandelt, den ganzen Poggenpfuhl zuzuschütten, die Bäume abzuhacken und ein modernes Hotel mit Moorbädern zu bauen. Ausgerechnet an der traulichsten, kuschligsten Stelle des friedlichen Dorfes Büschebüll. Der ehrgeizige Ortsvorsteher Heidpriem, Schiffskoch, der zu lange Bootsplanken unter den Füßen gehabt und den Respekt vor dem Heimatboden verloren hat, ist von verrückten Großstadtplänen besessen. Sein Mündel, das er auch verschachern will, brennt mit einem andern durch. Aber durch ein ‹echtes altes Dorforakel, den Prophetenaugust ... sowie durch das Erscheinen des Landrats ... kommt alles wieder ins Gleichgewicht›. Viehmarkt mit Tanz und Tränen, mit Liebelei und Rauferei, mit allerhand deften Späßen und Grobheiten. Der Dorfvorsteher wird abgesetzt. Die siegreichen Frösche quaken in die Sommernacht, in ihrer Mitte die verliebten jungen Leute auf der alten Bank am Teich [17].

Entdeckung eines neuen Führungsmittels

Es scheint heute kaum mehr begreiflich, daß derartige Elaborate in allem Ernst und offiziell als Anfänge eines ‹deutschen Nationaltheaters›, einer ‹deutschen Nationalliteratur› nicht nur angekündigt, sondern auch der Öffentlichkeit vorgestellt und gefeiert wurden; daß eine Ausstellung wie ‚Die Auslese' in die NS-offizielle Chronik der Zeit einging mit der Versicherung, hier sei die große Tradition der Dürer, Holbein, Thoma und Leibl wieder aufgenommen worden. Der Erfolg der nationalsozialistischen Kulturpolitik im Bereich der bildenden Kunst, schrieb ein Sprecher der NS-Kulturgemeinde, sei ‹eingestandenermaßen ... schlechthin triumphal› [18].

Was verleitete zu solcher Selbsteinschätzung? Im wesentlichen schlugen sich wohl zwei Ergebnisse in diesen Urteilen nieder: Zum einen war es gelungen, Formen des traditionellen Kunstbetriebs mit eigenen, nämlich ersten nationalsozialistischen Gehalten zu füllen. Um diese Darbietungen sammelte sich ein wenn auch zahlenmäßig noch nicht bedeutendes Publikum. Über die nationalsozialistischen Massenorganisationen war dabei auch ein teilweise neues und kunstunerfahrenes Publi-

kum herangeführt worden. Sogenannte Kunstringe und die Besucherorganisation ‚Deutsche Bühne' bildeten feste Abnehmerkreise. Hinzu kam die Resonanz in der Öffentlichkeit. Sämtliche Modellveranstaltungen wurden in Presse und Funk erörtert. Selbst die bürgerlich-nationalen Blätter berichteten ausführlich, wenn auch sichtlich um Maßstäbe verlegen — wobei ihre Theaterkritiker schließlich weniger an den Aufführungen als an dem ‹knisternden Schokoladenpapier› des belächelten Publikums Anstoß nahmen. Vier Monate blieben die Modellaufführungen insgesamt auf dem Berliner Spielplan. Selbst die entstellend banalisierte Wiedergabe von Schillers ‹Kabale und Liebe› fand, auch kritischen Berichten nach zu urteilen, regen Zuspruch und impulsive Anteilnahme. ‹Die Frösche von Büschebüll› erhielten noch zur 25. Aufführung Beifall bei offener Szene. Begünstigt durch die allgemeine Gleichschaltung, mochte somit die Hoffnung auf eine nationalsozialistische Kunstbewegung zumindest als aussichtsreich erscheinen.

Zum anderen und ungleich wichtiger schien daneben ein Erfolg, der an Rosenbergs speziellen Erziehungsauftrag knüpfte. Es ‹ergeben sich›, so konstatierte der Kulturamtsleiter zu Ende der Saison, ‹für Bewegung und Staat bisher ungekannte und ungenützte Möglichkeiten, die Kunst wieder in den Dienst einer Erziehung von großen Gesinnungen und höchst gesteigerter Charakterhaltung zu stellen.[19]› Und das Ergebnis noch einmal konfrontierend: ‹Es bestand die Absicht, ein Theater zu machen, das der unbedingten Forderung nach Qualität entsprach, und das zum anderen so volksnah, so gegenständlich und doch in der Vermittlung ethischer Werte so ausdruckstief und instinktsicher war, daß auch der einfache, unverbildete Volksgenosse sich angeregt fühlen und gleichzeitig eine gesunde Anschauung und eine richtige Auffassung von den auf der Bühne zur Betrachtung und Erörterung herangezogenen Werten gesichert sein mußte.› Es sei ‹gelungen, *den Instinkt sicher zu leiten, Kulturwerte unauffällig und unaufdringlich zu vermitteln* und jedermann anzuregen und zu fesseln . . .›[20]

Eine an sich gewiß nicht neue Sache war hier für den Nationalsozialismus entdeckt worden: daß nämlich Kunst nicht nur erklärter Gegenstand von Politik sein kann (also Bücher zu verbrennen, Bilder zu stürmen, gegnerische Denkmäler zu stürzen und eigene aufzurichten), sondern daß sie darüber hinaus auch als Medium benutzt werden kann, um Vorstellungen, Wünsche, Leitbilder zu wecken, Gedanken und Meinungen zu lenken, ja sogar Handlungsweisen vorzuschreiben. Daß die Künste, seit langem mit dem Anschein des Angenehmen, dem Glanz des Feiertäglichen versehen, sich sogar besonders gut dazu eignen. Daß über sie lautlos, ‹unauffällig und unaufdringlich› Tendenzen ins Publikum befördert werden können, ohne seine Illusion zu beeinträchtigen, in einer ‹anderen›, einer ‹reinen›, nämlich von Nebenabsichten ungetrübten Welt, und sei es nur der der harmlosen Unterhaltung zu weilen.

Fragt man nun, für was die Berliner Modellveranstaltungen tatsächlich warben und wie dies geschah, so finden sich zwar keinerlei methodische Perfektion, wohl aber einige Merkmale.

Das Wort ‹Nationalsozialismus› fiel nicht. Drei von den vier Bühnenstücken waren sogenannte Zeitstücke, ohne jedoch in der politischen Gegenwart zu spielen. ‹Einsiedel› und ‹Hockewanzel› gehörten zum Typus der ‹Führer›-Dramen. Sie stellten Richtbilder auf für den Volksführer. Dramaturgisch gesehen, mußten sie einer Schwierigkeit begegnen: Da der Held, der ‹Führer›, sich nicht ändert, sondern lediglich seine ‹Sendung› vernehmbarer wird, mußte die gewünschte Spannung aus anderen Handlungsbereichen herbeigeholt werden; so in Kluckes ‹Einsiedel› aus numinosem, in Kaergels ‹Hockewanzel› aus kalauerhaftem Beiwerk. Diese ‹Führer›-Typisierung hatte ihre Parallele in den beiden Kunstausstellungen. Aus Thoraks vielseitigem Schaffen waren neben Denkmalentwürfen lediglich Büsten von Hindenburg, Atatürk, Hitler, Mussolini, Pilsudski u. a. ausgewählt worden, den ‹Trägern des nationalen Willens›, den ‹Gestaltern der Schicksale ihrer Völker›, wie Rosenberg sie nannte. Die Auswahl der Gemälde und Zeichnungen nach landschaftlichen Gesichtspunkten zeigte ‹Typen von Rassen und Stämmen›. Wo hingegen ‹Heilige Erde› und ‹Die Frösche von Büschebüll› Geschehnisse szenisch ausgebreitet hatten, wurden durch sie soziale Normen aufgestellt und Sanktionen gezeigt, die drohen, wenn diese Normen verletzt werden. Die ‹studierte› Tochter des Bauern verlor um ein Haar sich selbst, Hof und Heimat, als sie ihren angestammten Lebenskreis verließ und in die Stadt ging. Auch der Dorfvorsteher Heidpriem hatte sich aus seinem Dorf entfernt, war zur See gefahren und kehrte als ein Feind, ein Zerstörer des Dorfes zurück. Das völkisch-zivilisationspessimistische Wertgefälle Land-Stadt drängte sich auf.

An der Publikumsreaktion gemessen, waren ‹Hockewanzel› und ‹Die Frösche von Büschebüll› also die beiden ‹heiteren› Stücke, die erfolgreichsten. ‹Unauffällig› und ‹unaufdringlich›, ansprechend boten ihre Gehalte sich dem Publikum dar. Das Überwiegen der Unterhaltungsstücke in den Programmen der NS-Kulturgemeinde, nicht nur im Berliner Kunstwinter 1934/35, sondern allgemein in ihren zahlreichen Veranstaltungen, knüpfte seinem Prinzip nach an die bewährte Praxis des Boulevardbetriebs. Das Gängige wurde methodisch relevant. Die Methoden boten sich an, da sie die größte Wirksamkeit versprachen und, was damit zusammenfällt, wo das Publikum sie am wenigsten argwöhnte, wo nämlich Zerstreuung, Unterhaltung, Amüsement seinen kritischen Sinn gefangenhielten.

Das Zusammenwirken dieser eingängigen Darbietungsweisen mit den geschilderten sozialen Verhaltensappellen erfüllt nun genau den

Tatbestand, den die Soziologie heute mit informaler Kontrolle* bezeichnet.

Was der Sprecher der NS-Kulturgemeinde zu Ende des Berliner Kunstwinters 1934/35 zum erstenmal formulierte, zeigt eine für den weiteren Verlauf der nationalsozialistischen Kunstpolitik bedeutsame Verlagerung ihrer Methoden an. Sie trug einer inzwischen von offenen Gegnern ‹gereinigten› politischen Atmosphäre Rechnung. Vielleicht äußerlich nicht so sehr als Zäsur erkennbar, sollte diese neue Indoktrinationsform in den folgenden Jahren von Fall zu Fall weiter ausgearbeitet werden. Die Künste zu einem wirksamen politischen Erziehungs- und Führungsmittel zu entwickeln, dieser Plan verband Alfred Rosenberg, den Leiter der kulturellen Öffentlichkeitsarbeit, nun zum erstenmal mit dem Interesse, das sein Rivale Goebbels den Künsten entgegenbrachte.

2. Das Thing-Theater

Während der ausgehenden Theatersaison 1932/33 waren wohl vielerorts Spielpläne und häufiger noch die Texte beflissen aktualisiert worden. Die Grundformen des herkömmlichen Theaters – Guckkastenbühne und Kammercharakter – aber waren dabei nicht angetastet worden. An der Bühnenrampe begann eine ‹andere Welt›, die Welt des Zaubers. Das Publikum saß in verschiedene Ränge aufgeteilt, und seine zahlenmäßige Beschränkung entsprach noch dem Bedürfnis ehemals bevorrechteter Schichten.

Ähnlichen Versuchen der Zeit folgend, wurde mit dem Thing-Theater der Schritt zur offenen großen Form getan. Die nationalsozialistische Kulturführung drängte darauf, der ‹Volksgemeinschaft› als Inbegriff von Macht und Einheit des neuen Staates künstlerisch repräsentativen Ausdruck zu verleihen[1]. ‹Die wahre Öffentlichkeit der Zehn-, Zwanzig- und Fünfzigtausend›, wie Goebbels sie forderte, sollte im gesteigerten Erlebnis ihrer selbst die herkömmlichen ‹Schranken› beseitigt fühlen.

Große Erwartungen begleiteten den Aufbau des Thing-Theaters. Versprach das Jahr 1934 im Sektor Theater doch bereits eine erste neue, nämlich ‹spezifisch nationalsozialistische› Ausdrucksform zu schaffen. Während die Berliner Modellveranstaltungen traditionelle Formen benutzten, um neue Inhalte zu propagieren, sollte das Thing-Theater für

---

* Der Terminus *social control* ist aus dem Angelsächsischen übernommen worden. Die Wortbedeutung von Kontrolle ist dort weiter als im Deutschen. Kontrolle im soziologischen Sprachgebrauch meint allgemein die Regulierung des sozialen Verhaltens, gleichzeitig aber auch die Prinzipien dieser Regulierung.

die nationalsozialistische Lehre werben, indem es diese selbst darbot. Eine künstlerische Form der offenen Agitation schien gefunden und in ihr der Weg zu einem ‹deutschen Nationaltheater› erfolgreich eingeschlagen[2].

Propagandisten, Theoretiker und Organisatoren

Thingstätten waren noch nicht gebaut, auf der Suche nach brauchbaren Stücken boten sich allenfalls Hörspiele an, da setzte Ende 1933 die Werbekampagne für das Thingspiel ein. Über Zeitungen und Zeitschriften, Fachverbände, Partei- und Massenorganisationen, Kommunalbehörden wurde die Bevölkerung davon unterrichtet, daß das Thingspiel ‹als Mittelpunkt des gesamten festlichen, national-politischen und künstlerischen Lebens der einzelnen Städte›[3] gedacht sei. Während so die Initiative des künftigen Publikums geweckt und die ersten Thingspielplätze beim RMVAP bzw. der NS-Kulturgemeinde beantragt wurden, füllten derweil die Organisatoren der Thing-Bewegung, nunmehr als Theoretiker der neuen Theaterform, die Lücke zur Praxis.

Es bezeichnet die improvisierten Anfänge der Bewegung, daß der germanische Name ‹Thing› – die Gerichtsversammlung der Freien Männer – allenfalls zur Architektur des neuen Theaters, kaum aber zur szenischen Form Beziehungen aufweist. Diese Form sollte zwei erprobte Darstellungsweisen vereinen. Einerseits die mittelalterlichen Mysterien- und Jesuitenspiele, wie sie die jährlichen Passionsfestspiele in Oberammergau noch pflegten. Sie nämlich, so konstatierten die Thingtheoretiker, beschränkten sich darauf, kollektives Heilsgeschehen darzustellen. Der ganze Ort sei daran beteiligt, selbst die Landschaft einbezogen. Hunderttausende Besucher, die gewiß nicht an erster Stelle das religiöse Erlebnis suchten, fänden sich dort ein, angelockt durch Spielformen, deren moderne Fortsetzung das nationalsozialistische Thingtheater sei[4]. Andererseits waren es die aus Sport und Kampf entwickelten Stadionspiele, wie sie 1929 der Potsdamer Obermagistratsrat Dr. Bestehorn propagiert hatte. In der ‚Berliner Börsenzeitung' hatte er zu ‹tieferer Beseelung des Kampfplatzgeschehens› aufgerufen: nach des Tages Sport ‹seelische Besinnung am Abend›. Gustav Goes war einer der ersten, die solche Stadionspiele verfaßten (‹Deutschlands Aufbruch›, ‹Brot und Eisen›), und brach am 1. Oktober 1933 bereits alle Rekorde der künftigen Thing-Bewegung: vor 60 000 Zuschauern im Berliner Grunewaldstadion marschierten, so berichten die Chroniken, bis zu 17 000 uniformierte Mitglieder der braunen Sturmkolonnen, der Reichswehr, der Berliner Schutzpolizei usw. als Akteure und Statisten auf den Spielplatz.

Entsprechend solchen außengeleiteten Vorstellungen schwankten dann auch die ‹Entwürfe› der nationalsozialistischen Thing-Theoretiker

anfangs zwischen einem Aufmarschtheater, der dichterisch nachgestalteten Wahlrede und einem völkischen Chor-Theater. Ausgemacht schien nur, daß ‹das kommende Volksschauspiel... so gut wie nichts zu tun haben› könne ‹mit dem, was man bislang darunter zu verstehen pflegte›[5]. Die Formen des landläufigen Volkstheaters wurden als ihrem Wesen nach unheroisch abgelehnt. Sein Zuviel an Wirklichkeitsstoff erregte Anstoß. Es lebe von dem Gestus ‹So ist das Leben nun einmal!› — und ‹davor muß gewarnt werden!›; denn, dozierte Reichsdramaturg Rainer Schlösser, es ‹biegt... vom Wege unserer Gewilltheit zum tragischen Heroismus und zum Mythos ab›[6]. Mit solchen Argumenten wurden jene Freilicht- und Laienspielgruppen zurückgewiesen, deren naives Darstellungsbedürfnis dem Appell spontan gefolgt war. Sie glaubten ihre ‹historische Stunde› gekommen, bis sie, derart belehrt, Anfang 1934 zu einem ‹Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele› unter der Schirmherrschaft des RMVAP vorsorglich zusammengefaßt wurden.

Besondere Sorgfalt galt dem Verhältnis von Thingspiel und bürgerlichem Innenraumtheater — das ja nach wie vor Deutschlands Spielpläne und Kassen füllte. Abgrenzungen wurden zwar nachdrücklich vorgenommen, nie aber ohne den beschwichtigenden Hinweis, daß es ‹dennoch nebenher› seine Berechtigung behalte. Wilhelm von Schramm bemühte sogar die ‹Gesetze der ‚konservativen Revolution'›[7], um dem erstrebten Ausgleich Nachdruck zu verleihen. In einem aufschlußreichen Katalog von Merkmalen stellte er der ‹Schnürbodenwelt›, die den Zuschauer in die ‹Spiegelhaltung› versetze, das ‹nationalsozialistische Bekenntnistheater› gegenüber:

‹Individualistisches	chorisch-völkisches
Theater.	
1. Der Mensch	
Individuum	Typus
Einzelseele	Gemeinschaftsseele
Persönlichkeit	Volk
Innerlichkeit	Rasse
Frömmigkeit	Kult
2. Die Bühne	
Geschlossen	offen
magisch	politisch-kultisch
Nachtseite	Tagseite
Spiegelung	Formung, Gemeinschaft
Guckkastenbühne	Amphitheater

3. Darsteller

Große Menschen mit sich selber kämpfend	Helden, den Feind besiegend
Trauerspieler	Schauspieler
Persönlichkeiten	Typen
Wissende	Seiende
Freie	Führende und Geführte

4. Das Drama

Konflikte	Kämpfe
Gespräche	Chöre
Gestaltung	Rhythmus
Harmonie-Disharmonie	Polyphonie
Geschlossene Form	Offene Form

5. Requisiten

Vorhang	Signale
malerisch	plastisch
Kulissen	Symbole
Kostüme	Rüstung und Uniform
Illusion	Wirklichkeit›[8]

Um auch den letzten mißverständlichen Gegensatz auszuschalten, empfahl von Schramm einen jahreszeitlichen Reigen der beiden Darbietungsformen: ‹... der blonde, helle, politische, kühler veranlagte, auf militärische wie staatliche Gemeinschaft gerichtete Deutsche muß selbstverständlich der *männlichen* Richtung des Thingspiels den Vorzug geben, während der dunklere, mehr nach innen gewandte, seelisch wärmere, auf individuelle Bildung bedachte bürgerliche Deutsche mehr dem Innentheater und Kammerspiel zuneigen wird. Und doch ... in dem gesunden Deutschen des 20. Jahrhunderts leben wohl beide Pole ... Während im Winter vor allem der bürgerliche Deutsche, der Träger und Pfleger der individuellen Kultur und Verinnerlichung im behüteten Umkreis seine Kräfte entfaltet, ist es im Sommer der neue Typ des Naturdeutschen, lichthaft, körperfroh und auf Gemeinschaft und Kameradschaft gerichtet, der sich im Freien, im Lichte der Sonne darstellt›[9].

Die Thingstätten

Auf historisch ‹geweihtem Boden› wurden die Thingstätten errichtet: in Annaberg (Oberschlesien), Eichstätt (Bayern), Bad Schmiedeberg (Sachsen), Koblenz am Rhein, Stolzenau an der Weser, Heringsdorf auf Usedom, vor der Marienburg in Westpreußen. Hünengräber, historische

Kampfplätze, Ruinen, Brückenköpfe, auch Fürstensitze (sofern sie eine ‹wuchtige› Fassade besaßen) waren die bevorzugten Requisiten. Natur als Prospekt und Panorama wurde verworfen. Nur dort, wo sie ‹sakrale› Funktion übernehmen konnte, bezog man sie in den Thingstättenbau ein: der ‹heilige Baum› reichte mit seinen Wurzeln in ‹germanische Vorzeit›; der ‹heilige Stein› trug Runen und Zeichen germanischer Opferfeiern, er war ein Findling oder ein Stein aus heimatlichem Vulkanfluß. Am ‹Heiligen Berge› lag die Kultstätte Heidelberg.

Schon der architektonische Aufbau[10] nahm vorweg, was das Thingspiel als ‹national-kultisches und heroisches Drama› an politischen Glaubensgehalten zelebrieren sollte. Zuschauerraum und Bühne waren in strenger Rundform angeordnet. ‹Deshalb rund, weil auch die germanische Opferstätte auf Bergen und in heiligen Hainen rund war und die Tragödie als germanisches Schicksalopfer den blutsmäßig bedingten Zusammenhang mit dem [Ursprungs-] Raum wahren muß›[11]. Amphitheatralisch wurden die Thingstätten in die Landschaft ‹eingelassen›[12].

Die Berliner Dietrich Eckart-Bühne auf dem Reichssportfeld (Architekt Werner March) zeigt als Grundriß ein gewaltiges arenaförmiges Kreisrund mit 20 000 Zuschauerplätzen. Als Spielplatz diente ein zentral gelegener Segmentboden. Die Handlung wurde somit ringsum anschaubar. Hintergrundgeheimnisse gab es nicht. Die Zugänge zur Bühne, konzentrisch-symmetrisch angelegt, führten durch die Reihen der Zuschauer. Die Segmentbühne selbst war in drei Spielebenen aufgeteilt. Entsprechend der römisch-christlichen Raumsymbolik Volk — Priester — Sanctissimum erhielt die ‹Mitte› ihre Bezüge von ‹unten› und ‹oben›. Damit war, bühnenarchitektonisch gesehen, der Schritt von der Verzauberung des Publikums zur Schaustellung politischer Glaubensinhalte, zur kultischen Feier, getan. Der neue Theaterraum war zudem mit aufwendigen technischen Effektapparaturen ausgestattet. So besaß die Berliner Dietrich Eckart-Bühne moderne Beleuchtungsanlagen mit allein 39 Scheinwerfern. Sie waren in zwei seitlichen Türmen untergebracht. Ein dritter Turm hinter dem Zuschauerraum barg Glocken. Denn Fanfarensignale und feierliches Geläut fungierten an Stelle des Vorhangs. Lautsprecheranlagen trugen das Wort von der Bühne ins Publikum.

Fieberhaft wurde seit Anfang 1934 der Thingstättenbau vorangetrieben. Architekten waren zu einem Wettbewerb aufgerufen worden. Eine Ausstellung ‹Nationalsozialistische Thingstätten im Bau› anläßlich der Heidelberger Reichsfestspiele 1934 zeigte ihre Arbeiten. (*Abb. 13*) Otto Laubinger, Präsident der Reichstheaterkammer und des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele, gab den ersten Zwischenbericht vom Stand der Bauten im Sommer 1934: fertiggestellt seien die Thingplätze auf den Brandenbergen bei Halle und bei Heringsdorf auf Usedom. 18 weitere seien im Bau, 66 in das Bauprogramm des Freiwilligen Arbeitsdienstes aufgenommen. Über 500 Anträge lägen dem

RMVAP zur Zeit noch vor. Nach Laubingers Ausführungen sollten insgesamt etwa 400 Thingplätze, verstreut über ganz Deutschland, errichtet werden[13].

Als am 5. Juni 1934 die erste Thingstätte in den Brandenbergen bei Halle eröffnet wurde, hielt Goebbels die Festansprache. ‹Man wird sich dieses Datum merken müssen›, schrieb von Schramm, denn es bedeute ‹den Tag des Aufbruchs einer Nation mit einem völkischen und sozialen Festspiel ins Freie, unter das Licht des Himmels oder das Sternenzelt der Nacht, um dort seiner neuerrungenen Gemeinschaft auch im dramatischen Gleichnis inne zu werden›[14].

‹Deutsche Passion 1933›

Die nationalsozialistische Thing-Dramatik entnahm den Passionsfestspielen in Oberammergau, neben der äußeren Form, als wichtigstes Element das Motiv der Erlösung, die Führung des Volkes zum Heil; dem mittelalterlichen Spiel vom ‹Antichrist›[15] den Kampf der beiden Welten. Die Mächte ‹Licht› und ‹Finsternis› wurden auf Nationalsozialismus und Weimarer Republik übertragen.

Die ersten Chorspiele, wie etwa Paul Beyers ‹Düsseldorfer Passion›, standen denn noch im Banne dieser Vorbilder. Erst Kurt Eggers' ‹Annaberg› nahm selbständig aktuelle politische Bezüge auf. ‹Seine Handlung war Aufmarsch und Angriff, seine Musik das Marschlied, seine Fabel ein Stück deutschen Schicksals›, bescheinigte ihm von Schramm und zuerkannte ihm den ‹Ruhm des ersten völkischen Dramas im neuen Deutschland›. ‹Es endete ... mit Vormarsch und Sieg der nationalen Gemeinschaft unter den Opfern des einzelnen. Es war ... Erlebnis und Kundgebung zugleich für Deutschland und seine Zukunft›[16]. Kurt Eggers' ‹Job der Deutsche› stand bereits im Mittelpunkt der Nationalfestspiele Anfang 1934 in Köln, mußte aber mangels geeigneter Bühne noch in den Messehallen aufgeführt werden.

Den ersten sensationellen Erfolg brachte dann Richard Euringers ‹Deutsche Passion 1933›, Gründonnerstag 1933 als Hörspiel und auf den Heidelberger Reichsfestspielen 1933, als Thingspiel uraufgeführt: ein mystisches Spiel um Tod, Leiden, Kampf und Wiedergeburt des deutschen Volkes. Die Druckauflage betrug 1934 schon dreißigtausend. Mehrere Literaturpreise, darunter der Stefan George-Preis, trugen den Erfolg weiter. Euringer arbeitete mit den Mitteln und erreichte die Wirkung, die den Propagandisten der Bewegung vorgeschwebt haben mochten, als sie die ‹Einfleischung christlichen Geistes in den germanisch-deutschen Leib› gefordert und ‹das Heilandsopfer› als ‹des Heldenopfers Ur- und Endbild› aufgestellt hatten[17].

Der schicksalbestimmende numinose Hintergrund der Berliner Mo-

dellaufführungen der NS-Kulturgemeinde (S. 90 f) ist bei Euringer in den Mittelpunkt des szenischen Geschehens gerückt. Die ‹Seelen der Gefallenen› sprechen aus dem ‹Chor der Toten› und dem ‹Chor der Jungdeutschland-Regimenter›. Das ‹Ruferamt der Toten› nimmt Gestalt an im wiederauferstandenen ‹unbekannten Soldaten›. Ein ‹Hohelied von Opfer und Heimatglaube› ist sein Leben. Er führt das Volk an, nimmt dessen Leiden auf sich, vereint die Lebenden und Toten zu gemeinsamer Aktion, und der ‹große Appell der Kämpfer› gibt schließlich dem ‹Neuen Reich›, der zeitlichen und ewigen ‹Heimat›, sichtbaren Ausdruck.

Zwei Welten stehen sich auf der Bühne gegenüber[18]. Auf der einen Seite die ‹Kinder der Straße›, unter ihnen der Bonze, der Schriftgelehrte, der Schieber, der Hauptaktionär, der Intellektuelle; auf der anderen die Studentenschaft, Unternehmer, Bauer, Pfarrherr, Künstler. Angeführt von den Gestalten ‹böser› und ‹guter Geist› kämpfen sie um die Schwankenden: die Mutter, den Arbeitslosen, des Arbeitslosen Weib, den Proleten. Die Handlung wendet sich, als die ‹Kinder der Straße› erfolglos versuchen, den ‹guten Geist› zu ergreifen. Beeindruckt von seiner Macht schlägt die Stimmung des Volkes um. Es wird zur Gefolgschaft, vernimmt das Programm des ‹Führers›, schöpft neuen Mut und läßt sich von ihm zur Wehrbereitschaft und Arbeitsgemeinschaft führen. Nach getanem Werk wird der ‹gute Geist› in den Kreis der ‹seligen Krieger› aufgenommen; der ‹böse Geist› fährt mit Getöse in die Tiefe. Die deutschen Toten des Weltkriegs haben ihren Frieden.

Die beiden Führergestalten sind sichtbar und sinngebend herausgerückt: Der ‹böse Geist› erscheint als das Zerstörerische, ja die Sünde schlechthin. Die soziale Revolution geht einher in Gestalt einer Vettel. Der Prolet bezeichnet sich selbst als ‹Auswurf›. Aus dem ‹bösen Geist› spricht das bekannte Schreckbild vom ‹Novemberstaat›: ‹Ist das nicht Freiheit, wenn Knaben/ schon ihre Kebse haben?!/ Im Film läuft jede Schweinerei,/ die Unterwelt bekennt sich frei,/ die Bestie in Menschengestalt/ rauscht durch den Zeitungsblätterwald,/ am Bahnhof blüht das Magazin,/ Sodom und Gomorra in Berlin!/ ... Bedarf an Damen! Wir führen aus./ Europa wird ein Freudenhaus./ Export in alle Lande./ Gefragt ist Rassenschande›[19]. Der unbekannte Soldat dagegen, der Deutschland retten will, weckt nicht nur die Assoziation zu Hitler, dem ‹unbekannten Gefreiten des Weltkrieges›. Er steht von den Toten auf. Er trägt eine Dornenkrone aus Stacheldraht. Ihn ‹erbarmt› des Volkes. Der Versucher tritt in Gestalt des ‹bösen Geistes› an ihn heran und droht, man werde ihn ‹bespeien›, ‹hetzen›, ‹auf Ruten spießen›. Aufschrei der Mutter, die ihren Sohn ‹erkennt›. Darauf der dreimalige Ruf: ‹Ich will sie leiden, die Passion!› ‹Geißelt ihm die Wunden›, schreit die wütende Menge, ‹Hetzt ihn doch mit Hunden/ Spickt ihn ans Kreuz und speit ihn an!/ Der ist's! Der hat's euch angetan!› Er tut ein Wunder; seine Widersacher weichen zurück, ohne ihn fassen zu können. Die Mutter erklärt

ihnen, er sei ‹die Liebe› und sei gekommen, sie zu ‹erlösen›. Als er das Volk zu ‹Gewehr› und ‹Gewerk› geführt hat (‹Im Schweiße eurer Zähren / will ich euch ackern lehren!›) wird er verklärt: ‹Aus seinen Wunden bricht ein Glanz›. Er fährt in den Himmel auf mit den Worten ‹Es ist vollbracht›.

Das ‹Dritte Reich› als politische Kirche

Mit dieser Christusidentifikation[20] gewinnt die übergreifende Symbolwelt ihre beziehungsreiche Eindeutigkeit. Die politischen Tendenzen – Dolchstoßlegende, die ‹Schmach des Novemberstaates›, die ‹eigensüchtige› Masse und ihre ‹Volkwerdung›, ‹Wehr- und Arbeitsgemeinschaft›, der ‹Führer› und das ‹Neue . . .› bzw. ‹Dritte Reich› – erscheinen von ihr sanktioniert. Der christliche Ordo ist sinnfällig aktualisiert: Mit den ‹seligen Toten›, der *ecclesia triumphans*, bildet die ‹Volksgemeinschaft› als *ecclesia militans* die politische ‹Kirche›, das ‹Neue . . .› bzw. ‹Dritte Reich›. Die Schlußszene endet mit ‹Orgelton aus den Himmeln›. Die Regieanweisung lautet: ‹Fernweh. Sakral. Rhythmisch und harmonisch vermählt dem irdischen Marschlied›.

Von der Schaustellung zum Erlebnis der ‹Volksgemeinschaft›

Die auf der Bühne ausgearbeitete ‹Theologie› sollte das Publikum in einen Zustand höchster Konzentration versetzen. So wickelte sich Euringers Thingspiel nach einer sorgsam kalkulierten Emotionskurve[21] ab: Steilaufsteigende Fanfarenklänge nach den situationsklärenden Anfangsversen gaben dem Zuschauer den ersten Schock. Eine Weile ging es in ruhigem, getragenem Dialog weiter. Dann erfolgte eine Detonation, darauf gespannte Stille: Mit ‹Rumoren aus den Gräbern› meldete sich das Reich der Toten, gespenstisches Flüstern, zischende Laute, Stimmen, noch unartikuliert . . . Der Zuschauer wurde somit in die erste Gemütsbewegung durch Gruseln versetzt. Seine Gefühle wurden weiter erregt durch gesteigertes Tempo. Verse in aggressivem, abgehacktem Marschtritt, im ‹hämmernden Stichwortschlag›, die Lautstärke nahm zu, Anklagen in wechselnden Stimmlagen, durchsetzt von visionären Fermaten, zerfetzte Tiraden im Ton von Ausrufern und Marktschreiern . . . Dann wieder langgezogene gellende Schreie, geschmetterte Ausrufe, knappe Behauptungssätze, aufstachelnde, hallende Fragen – und der erste Spannungsbogen fällt ab im großen Schrei des Volkes während der Vision des Auferstandenen. Dann wieder monotone Notgesänge, kläglich weinende Kinderchöre . . . Unverkennbar expressionistische Elemente wurden so epigonal ins Demagogische gewendet.

Dazu wurde die obligate Effektapparatur von Musik, farbigen Lichtkegeln, Geräuschkulisse in Bewegung gesetzt. Lautsprecher transportierten Echo-Effekte in jede Richtung – und die Massen sangen. Aufmärsche wurden zwischen ihnen, hinter und vor ihnen her, um sie herumgeführt. Ein Riesenaufgebot an Fahnen, Emblemen und Uniformen tauchte die Arena in Braun und Rot. So wurde Euringers Spiel anschließend in Halle ‹in ganz großem Rahmen› (v. Schramm) aufgeführt. Selbst bei der Innenraumaufführung in Berlin 1935 (Theater des Volkes) umfaßten die Chöre noch weit über tausend Männer, Frauen und Mädchen. Aus den Berliner Großbetrieben waren sie ‹abgestellt› worden. ‹Erstaunlich und wirkungsvoll› sei der Gesamteindruck gewesen, stellte selbst die DAZ fest. Heinrich George spielte den ‹bösen Geist› mit Schnurrbart, schwarzem Jackett und Schiebermelone. Karl Zander führte Regie. Zwischen den Szenen spielte ein Luftwaffen-Musikkorps im oberen Mittelrang. ‹Die Aufführung, die mit dem von allen mitgesungenen Horst Wessel-Lied endete›, schrieb die DAZ, ‹fand großen Beifall. Das Musikkorps konzertierte dann weiter, und unter den Klängen des Badenweiler Marsches im Foyer leerte sich das Theater›[22].

Der Gaupropagandaleiter des Bezirks Koblenz, Michels, sollte indessen Euringers Kalkül noch übertreffen. Er arbeitete ein Programm aus, wie man das Sinnesvermögen des Publikums ‹total erfassen› könne, d. h. neben Auge und Ohr auch Nase und Mund: ‹Für die Nase, besser noch für den Geruchssinn, lassen sich recht wirkungsvoll Pechfackeln, dann aber ganz besonders Kräuter und Nadelhölzer des deutschen Waldes verwenden. Die letzteren geben, auf die offenen Formschalen gelegt, wohltuenden und stärkenden Geruch ab. Weiter aber auch in symbolischer Hinsicht sind aus den Harzdüften die Seelen der Ahnen auch unseren germanischen Vorfahren vorstellbar gewesen, ebenso wie diesen die Verräucherung von Wachholderzweigen das Zeichen zur Austreibung aller bösen Geister vorstellbar war. Für den Mund bzw. den Geschmack läßt sich der über den Thingstein rieselnde Quell als Labsal denken›[23]. Michels' Eifer blieb nicht ungerügt. Der Sprecher der NS-Kulturgemeinde, Wolf Braumüller, forderte ‹mehr Zurückhaltung› gegenüber einer Kunstform, die ‹zugleich Ausdrucksform staatspolitischen Willens› sei[24].

Der weitere Aufbau des Thing-Theaters suchte die Zahl der Zuschauer noch zu steigern und zudem das Publikum mehr und mehr in die Handlung einzubeziehen. 20 000 Zuschauer verfolgten die Aufführung von Heinrich Lerschs Thingspiel ‹Volk im Werden› in Koblenz. (*D 47*) Die offiziellen Aufführungsstatistiken aus den Jahren 1934 und 1935 erreichen Angaben bis zu 58 000 Zuschauern.

Das Modell eines nationalsozialistischen Massentheaters wäre unvollständig geblieben, hätte ihm das rassische Leitbild gefehlt. Die Autosuggestion, wie sie eine solche in der Arena feierlich versammelte Men-

ge mit sich bringt, sollte wie von selbst auf rassische Auslesetypen gelenkt werden. Die Spielebenen waren gestuft und die Rangfolge der Darsteller entsprechend optisch und bewegungsmäßig kanonisiert. So forderte trotz des spärlichen Angebots von geschulten Bühnenkräften der Sprecher des RMVAP, v. Schramm: ‹Nur freie Männer mit angeborenem Adel dürfen im inneren Ring des Things erscheinen ... Man verlangt im Freien, im großen Umkreis unter der Sonne ... die sichtbare Verkörperung bester nordischer Eigenschaften›[25]. Nämlich ‹echtes Führer- und natürliches Herrentum› wüßten ‹allein durch Dasein sowohl die Chöre als Chorführer wie die großen Massen der Zuschauer zu beherrschen›[26]. ‹Der Thingspieler als Repräsentant dieses zur Herrschaft gelangten Typs› mußte blond und Berufsspieler sein. Laienspielern wurde allenfalls die Rolle des Chorführers übertragen. Gewöhnlich bildeten sie die Sprechchöre. Schließlich gelangte man dazu, die Übergänge zu den Zuschauerreihen fließend zu halten. Die Tatsache, daß die Massenchöre gewöhnlich die unterste Spielebene nicht verließen und sich zudem wenig oder gar nicht bewegten, erlaubte dies.

Auf solche Weise wurde das Publikum auch physisch einbezogen in das Schauspiel nationalsozialistischen Staatsdogmas. Die beabsichtigte ‹Erhebung vom niederen zum hohen Volk› erschien in dem Augenblick vollzogen, als jegliche Vereinzelung und damit auch eine Spiegelhaltung gegenüber dem Bühnengeschehen praktisch ausgeschlossen waren. Der Zuschauer, zu höchster Emotionalität gesteigert, erlebte dann ‹Volksgemeinschaft›. Er nahm als ‹Gläubiger› teil an einer politischen Kultfeier und fand sich in der Rolle, die ihm zugedacht war: ‹‚Gebildet' und ‚ungebildet', reich und arm, jung und alt, waren auf einen Nenner gebracht, dessen äußeres Merkmal die Uniform war, während das innerliche Kameradschaft im Geiste hieß. Durch letzteres waren auch die kostümierten Darsteller, so paradox es klingen mag, *feldgrau eingekleidet*›, schrieb Reichsdramaturg Schlösser noch unter dem unmittelbaren Eindruck des gelungen gewähnten Experiments[27]. ‹Wie die Hörer mit ihrer Hingabe, so unterstellten sich die Darsteller mit ihrer Wiedergabe der die Volksgemeinschaft erzeugenden Idee der Blutsbrüderschaft. Gabe um Gabe — Opferdienst an einem Höheren, der Nation ...›[28]

Wieder waren es die politischen Indoktrinationsmöglichkeiten, die von den nationalsozialistischen Kunstpolitikern als ‹Ergebnis› gefeiert und zudem mit seltenem Freimut ausgesprochen und niedergeschrieben wurden: ‹Tausende von Volksgenossen konnten mit dem Erlebnis eines künstlerischen Aktes zu einer Einheit des Willens zusammengeschweißt werden. Der individualistischen Selbstherrlichkeit trat ein neuer kulturschaffender Faktor entgegen ... Hier bot sich ... die Möglichkeit, die Geistigkeit des Einzelnen in die geistige Disziplin von Tausenden zu verwandeln, wo der Einzelne nichts und Alle für Einen gelten›[29]. Rückblickend stellte Reichsdramaturg Schlösser fest: ‹Voraus-

setzung war die Erziehung des deutschen Menschen zur Massenversammlung.› Sie erst habe die Bevölkerung reif gemacht zur ‹Hinnahme einer künstlerischen Schau›, die sich dann ‹ganz natürlich› herausbildete[30]. Spieler und Publikum in den ‹Primat der Politik› erlebnismäßig einzuüben — ‹eben das war der Sinn der chorischen Form›[31]; sie diesen ‹Primat› als unausweichlich erfahren zu lassen, Sinn der mythenbildenden Überhöhung. ‹Nur so ließen sich jene großen Gliederungen anbahnen, die die einzig möglichen Träger eines Volkstheaters, wie wir es wollen, sein können: die *Bataillone der Zucht, der Eingliederung und des Gehorsams*, aus denen inskünftig ebenso die Dichter und Darsteller wie die Zuschauer hervorzugehen haben›[32].

Abbruch und Ende der Bewegung

Erfolge, wie sie hier gemeldet wurden, blieben indessen Ausnahmen. Tatsächlich überschritt die Thing-Bewegung schon mit Ausgang des Jahres 1935 ihren Höhepunkt. Die Eindringlichkeit von Richard Euringers ‹Deutsche Passion 1933› wurde nicht mehr erreicht. Es zeigte sich nämlich, daß die Thingspiele ihre beabsichtigte Wirkung nur da erreichten, wo sie die nationalsozialistische Ideologie in eine übergreifende Symbolwelt einzuordnen verstanden. Und das geschah mit weitaus größtem Erfolg bei der Aufnahme christlicher Bezüge.

Kurt Heynicke, Kleistpreisträger von 1919, hatte versucht, einen anderen Weg einzuschlagen. In seinem Thingspiel ‹Neurode› griff er das soziale Drama der 20er Jahre auf und beschwor vor dem Hintergrund nationaler Untergangsstimmung den Gedanken der ‹Arbeitsfront›: Bergleute, Angestellte und Betriebsführer der schlesischen Braunkohlengrube Neurode schließen sich zusammen, um die Grube zu retten. Heynicke benutzte geschickt Elemente aus Georg Kaisers ‹Gas› und verband eine wirklichkeitsnahe Darstellung im Detail mit einer mystischen ‹Volks›-Verkörperung durch Chöre, Aufmärsche und Lieder. Sein Versuch wurde offiziell gefördert, fand aber kaum Nachfolge.

Mit dem Zeitabstand zur Weimarer Republik verlor dieser ‹Gegenspieler› an Aktualität. Aus dem Kampf der beiden politischen Gegensätze hatten die ersten Thingspiele ihre Handlung aufgebaut. Phasen oder Ereignisse aus der so vielgenannten ‹nationalsozialistischen Revolution› szenisch darzustellen, war ausdrücklich verboten. Jüngere Thingspiele wichen denn in historische Themen aus, bestrebt, aus ihnen einen ‹germanischen Mythos› aufzubauen (August Hinrichs, ‹Die Stedinger›). Doch verloren die Versuche nicht ihren bildungsbeflissenen Beigeschmack, und das Publikum langweilte sich bald. Schließlich kopierten die Thingspiele nur noch politische Großkundgebungen aus der unmittelbaren Gegenwart (Udolf Kempf, ‹Deutsche Feier›).

Goebbels hatte bereits 40 Thingspielautoren zu einem Arbeitskreis im Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele zusammengefaßt. Dennoch fehlten brauchbare Stücke. Auch ‚Kraft durch Freude' und andere Organisationen hatten Schreibaufträge vergeben und Wettbewerbe veranstaltet. Die Flut der eingehenden Manuskripte aber spülte nur dilettantisches Machwerk, untaugliches Wortspiel mit nationalen Symbolen heran. Von hundert Manuskripten sei noch nicht eines brauchbar, klagte der Lektor im Dramaturgischen Büro der NS-Kulturgemeinde. ‹Erstickt am Symbol des Wortes... verhallen› derartige Dialoge ‹leer auf der Weite des Thingplatzes... Auf diesem Wege laufen wir Gefahr, mitansehen zu müssen, wie schon die Menschen der Chöre nicht eingegangen sind in den Sinn ihrer Worte; wie Gesichter uns ansehen: *nur* diszipliniert, *nur* bereit zum Einsatz von Sprache und Bewegung – nicht aber zum Einsatz ihres Selbst...›[33]

Dazu wurde die Inszenierung immer schwieriger. Je weiträumiger die Thingstätten angelegt wurden, desto mehr blieb es den technischen Apparaturen überlassen, ob und wie die Handlung verfolgt werden konnte. Akustische Verzerrungen führten zu grotesken Fehlwirkungen. Dazu war die Handlung oftmals zeitlich überdehnt. Und nicht selten trieben Wind und Regen die Monumental-Kulisse ‹Volksgemeinschaft› auseinander.

Zwar wurde die Dietrich Eckart-Bühne während der Olympischen Spiele noch mit Eberhard Wolfgang Möllers ‹Frankenburger Würfelspiel› eröffnet. Doch zeigten sich die ausländischen Gäste eher befremdet als begeistert. Goebbels blies die Thing-Bewegung 1937 offiziell ab. Das Thingspiel und mit ihm jede Form des Freilichttheaters wurden von ihrer ‹Reichswichtigkeit› entbunden. Der Nationalsozialismus machte seinen Frieden mit der Schnürbodenwelt. Die etwa 40 fertiggestellten Thingplätze blieben leer, und nur die baulichen Anlagen samt einiger Requisiten überdauerten und zeugen noch heute vom nationalsozialistischen ‹Neubau des deutschen Theaters›.

3. ‹Aktive› Kunstpolitik

Hitlers Bündnispolitik hatte das Ansehen Deutschlands gefestigt. Die ausländischen Gäste und Teilnehmer der Olympischen Spiele, als sie im August 1936 nach Berlin kamen, mußten einen denkbar positiven Eindruck vom nationalsozialistischen Deutschland gewinnen. Die deutsche Wirtschaft hatte sich erholt, Aufträge aus öffentlicher Hand hatten das Land in eine grandiose Baustelle verwandelt. Die Bevölkerung, da sie an der Gesundung teilhatte, verhielt sich in ihrer großen Mehrheit loyal. In fairem Wettkampf maßen sich die Länder im Berliner Olympiastadion. Die nationalsozialistische Führung beteuerte ihre Friedensabsichten.

Hinter der Kulisse dieser gelungenen Schaustellung aber wurde der Krieg bereits vorbereitet. Die Aufrüstung war inzwischen so weit gediehen, daß die nationalsozialistische Führung ‹zur Anwendung von Gewalt unter Risiko› entschlossen war. Auf dem Reichsparteitag im September 1936 verkündete Hitler den zweiten Vierjahresplan. Er faßte die wirtschaftlichen Kriegsvorbereitungen zusammen. Unter diesem Vorzeichen verlief die innenpolitische Stabilisationsphase der Jahre 1936 bis 1939.

Die Kunstpolitik erreichte in diesen Jahren ein Stadium, das wichtige Nahziele dieser Politik verwirklicht zeigt. Die innenpolitischen Gegner waren ausgeschaltet worden. Rücksichten, die der Ressortumbau mit sich gebracht hatte, entfielen. Der Organisationsapparat enthielt keine Kompromisse mehr. Stolz meldete Goebbels Ende 1936, die Reichskulturkammer sei nun ‹völlig judenrein›, ihr ‹störungsfreier Aufbau› sei damit abgeschlossen [1]. Das stimmte in so weit, als die wenigen noch bestehenden Ausnahmen von ‹nicht arisch Versippten› bzw. ‹Mischlingen soundsovielten Grades› den Tribut zahlten, den man von ihnen forderte. Den Juden in Deutschland war der gelbe Stern angeheftet worden. Gleich Parias lebten sie zwischen ‹Deutschen› ihr Ghettodasein. Judenkommissar Hans Hinkel hatte ihnen sogar ein eigenes ‹Kulturleben› zugebilligt und wachte mit seinen Paladinen darüber, daß innerhalb der kulturellen Hoheitsgebiete keine geistige ‹Rassenschande› sich ereignete.

Der störungsfreie Aufbau, dessen Goebbels sich rühmte, hatte indessen einen für die formalen kunstpolitischen Kontrollen wesentlicheren Erfolg zu buchen. Die offensive Praxis der Reichskulturkammerführung hatte dieser Institution einen Einflußbereich gesichert, der die allzu direkten und selten attraktiven Maßnahmen, Eingriffe und Veranstaltungen der parteiamtlichen Kulturorganisation unter den Augen der Öffentlichkeit in der Tat erübrigte. Die Berufsverbände, seit 1933 personell und politisch gleichgeschaltet, waren mittlerweile auch körperschaftlich in die Reichskulturkammer überführt worden, so daß seit Mitte 1937 praktisch keine selbständigen Verbände mehr existierten [2]. Beispielsweise war der gesamte Buchhandel in die Reichsschrifttumskammer eingegliedert worden.

Damit konnte endlich auch einer der ältesten Streitpunkte den Wünschen von Goebbels gemäß ausgeräumt werden: die parteiamtliche NS-Kulturgemeinde, kunstpolitische Hausmacht Alfred Rosenbergs in der Öffentlichkeit, wurde seit 1936 auf dem Verordnungsweg in die Reichskulturkammer überführt. Reichsminister Goebbels erreichte den Zenit kunstpolitischer Machtfülle: allein und unbestritten verfügte er über die gesetzgebende, ausführende, rechtsprechende und, wenn auch nicht ungeteilt, über die kontrollierende Macht innerhalb des Sektors Kunstpolitik.

Nachhutgefecht

In seiner Kulturrede auf dem Reichsparteitag der NSDAP 1936 wandte sich Hitler ein letztes Mal der ‹überwundenen Vergangenheit› zu. In hysterischem Redefluß kündigte er einen ‹unerbittlichen Säuberungskrieg› gegen deren ‹letzte Elemente› an. Schon die beiden nächsten Monate zeigten, wo diese Lücken totalitärer Reglementierung zu finden waren: in den obersten Stockwerken einiger weniger Museen und in den Feuilletonspalten ehemals liberal-bürgerlicher Blätter. Die Neue Abteilung des Berliner Kronprinzenpalais, deren geschrumpfter Bestand deutschen Besuchergruppen als ‹Schreckenskammer›, den ahnungslosen ausländischen Festspielgästen hingegen als begehrter Anziehungspunkt gegolten hatte, wurde daraufhin am 30. Oktober 1936 von Reichsminister Rust geschlossen. Am 26. November verbot Reichsminister Goebbels nach mehrmaligen Ansätzen in den voraufgegangenen Jahren ebenso endgültig und unwiderruflich die Kunstkritik. An ihre Stelle trat der kommentierende ‹Kunstbericht›. Partei und Staat wurden als allein wertungsberechtigt genannt und die ‹Kunstberichter› zu militärischem Gehorsam gegenüber deren Weisungen verpflichtet[3]. (*D 48*)

Plebiszit

Ebenso administrativ, wie die Kunstkritik aus den Blättern verwiesen wurde, hätten natürlich auch die wenigen noch verbliebenen Zeugnisse der bildnerischen Moderne aus den Besuchersälen der Museen entfernt werden können. Die nationalsozialistische Führung indessen schlug diesen Weg nicht ein, sondern statuierte mit diesem letzten, längst gewonnenen Feldzug gegen die Moderne ein öffentliches Exempel, das die Gemüter im In- und Ausland damals gleichermaßen erregen sollte.

Was das Folkwang-Museum in Essen unter der Leitung von Dr. Klaus Graf Baudissin im Alleingang schon vorweggenommen hatte — Kandinskys ‚Improvisation' war demonstrativ aus der Sammlung gestoßen worden —, schwoll nach Hitlers Appell zu dem obligatorischen Chor von Forderungen an, bis ein Erlaß vom 30. Juni 1937 den neuen Reichskunstkammerpräsidenten Adolf Ziegler ermächtigte, ‹die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiet der Malerei und der Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen›[4]. Ziegler berief eine Kommission. Zu ihr gehörten der genannte Baudissin, dann der Beauftragte für künstlerische Formgebung Hans Schweitzer, auf Verlangen Goebbels der Pamphletist und Rassemaler Willrich und als Geschäftsführer der ehemalige Kunstkritiker des VB, Dr. Franz Hof-

mann. Ausgestattet mit dem ‹Führerbefehl›, bereiste die Kommission alle größeren deutschen Museen und beschlagnahmte, überwiegend aus Tresorbeständen, die vielfach verfemten Werke der ‚Brücke', des ‚Blauen Reiters', der Ungegenständlichen (Kandinsky), der sozial Anklagenden (Grosz, Dix, Kollwitz), der Abstrakten von Schlemmer über Klee bis zu Moholy-Nagy. So wurden aus der Mannheimer Kunsthalle 584 Werke entfernt. Aus den Düsseldorfer städtischen Kunstsammlungen zog man 900, aus der Frankfurter Städelgalerie 496, aus dem Breslauer Schlesischen Museum 560 Arbeiten. In der Stuttgarter Galerie wurden 283 Werke beschlagnahmt, in der Chemnitzer öffentlichen Sammlung 366, in der dortigen Kunsthütte 275 Werke. Die Dresdener Staatsgalerie hatte 150, das dortige Stadtmuseum 381, das Kupferstichkabinett 365 Arbeiten abzuliefern. Aus der Hamburger Kunsthalle entwendete man 983 und aus dem dortigen Kunstgewerbemuseum 269 Werke[5]. So begann der Kunstraub innerhalb des eigenen Landes, und ‹Sicherstellung› wurde zum landläufigen Kennwort organisierter Plünderung.

Mitte Juli 1937 fand dann in München das öffentliche Femegericht statt. In den Räumen der Gipsabgußsammlung des Archäologischen Instituts in dem alten Galeriegebäude der Hofgartenarkaden waren die kostbarsten zeitgenössischen Stücke deutschen Museumsbesitzes als ‹Verfallswerke› zur Schau ausgeboten. Paul Ortwin Rave berichtet: ‹Was der Zieglersche Ausschuß in den Wochen zuvor ausgewählt und fortgeschafft hatte, war nun hier in den langgestreckten, sackartig schmalen, durch Schwerwände noch verengerten Räumen zusammengepfercht, in absichtlich ungünstiger Aufstellung und unter schlechtesten Lichtverhältnissen, da die Fenster durch die vorgesetzten Hängewände halb verstellt und das Auge durch die übrigbleibenden Luken immerfort geblendet wurde. Die Gemälde waren wie von Narren- oder Kinderhänden ohne Sinn und Verstand ringsum verteilt, möglichst dicht in einem wüsten Über- und Nebeneinander, hoch und tief, wie es gerade traf, gemischt mit auf Sokkeln oder auf dem Boden stehenden Bildwerken, versehen mit aufhetzenden Unterschriften, Erläuterungen oder unflätigen Späßen...›[6] (*Abb. 14–17*) Über alle Rundfunksender wandten sich Hitler und Kammerpräsident Ziegler an die Bevölkerung: ‹Die Geduld ist nunmehr für alle diejenigen zu Ende, die sich innerhalb der vier Jahre nationalsozialistischer Aufbauarbeit auf dem Gebiet der Bildenden Kunst nicht eingereiht haben. Das deutsche Volk mag sie richten, wir brauchen dieses Urteil nicht zu scheuen.› (*D 49 f*)

Die Resonanz übertraf alle Erwartungen. Täglich strömten mehr als 20 000 Besucher in die Ausstellung. Am Sonntag, dem 2. August, sollen es fast 36 000 gewesen sein. Der Zulauf war spontan, und Äußerungen, wie sie von der Ausstellungsleitung nach Berlin gekabelt wurden, werden von Zeugen als durchaus gängig bestätigt: ‹Man sollte die Künstler neben ihren Bildern anbinden, damit ihnen jeder Deutsche ins Gesicht spucken

kann, aber nicht nur die Künstler, sondern auch die Museumsleute, die in der Zeit, als Millionen Hungernde auf den Straßen waren, Hundertausende den Fabrikanten solcher Machwerke in den Rachen warfen›[7]. Das schäbige Gaudi hatte, wie Wilhelm Worringer schrieb, ‹den Geschmack des Publikums wie den Nagel auf den Kopf getroffen›[8]; und Paul Ortwin Rave bestätigt: ‹es hat keinen Sinn, einen Trost suchen zu wollen darin, daß einige wenige vielleicht gekommen waren, um Abschied zu nehmen von Kunstwerken, die sie liebten. Man darf nicht zweifeln, daß das propagandistische Ziel, der echten Kunst der Gegenwart den Todesstoß zu versetzen, damals in weitem Umfang erreicht worden ist›[9].

‹Sauberkeit und Ordnung›

Der Direktor der Berliner National-Galerie, Hanfstaengl, und sein Mitarbeiter Hentzen wurden ‹beurlaubt›; die Kunstabteilung des Ministeriums Rust personell abgelöst. Baudissin übernahm ihre Leitung. Ein letztes Mal wurden nun systematisch sämtliche Museen in Deutschland durchkämmt. (*D 52 f*) An die 12 000 graphische Blätter und etwa 5 000 Gemälde und Bildwerke wurden insgesamt zusammengetragen. Hitler überzeugte sich persönlich von dem Ergebnis und bestätigte, daß die Werke ‹für immer den Augen der Öffentlichkeit entzogen bleiben› sollten[10]. Während ein Teil des Bestandes noch als Wanderschau ‚Entartete Kunst' durch deutsche und österreichische Städte zog, wurde im Mai 1938 eine ‚Kommission zur Verwertung der beschlagnahmten Werke entarteter Kunst' gegründet, die nunmehr auch, außer einem Vertreter des Amtes Rosenberg, dienstfertige Kunsthändler hinzuzog. Sie schoben die Hauptwerke gegen Devisen ins Ausland ab[11], (*Abb. 18 f*) weitere eignete sich Göring an, der verbleibende Bestand lagerte in einem Berliner Hafenspeicher. Als Ende 1938 das Lagerhaus mit Getreide belegt werden sollte, schlug Geschäftsführer Dr. Hofmann vor, ‹den Rest in einer symbolischen propagandistischen Handlung auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen, [ich] erbiete mich, eine entsprechende gepfefferte Leichenrede dazu zu halten›[12]. Nach einigem Zögern stimmte Goebbels der Vernichtung zu. Am 20. März 1939 wurde dann im Hof der Feuerwache Berlin, Köpenicker Straße, der ‹unverwertbare Bestand› verbrannt: 1 004 Ölgemälde und Bildwerke, 3 825 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter, darunter zahlreiche Arbeiten von Nolde, ferner von Schmidt-Rottluff, Jankel Adler, Schwitters, Fritsch, Troschel, Heckel, Kallmann.

Damit war ein für die bildenden Künste langes Kapitel zu Ende gegangen. Vom ersten Bildersturm in Weimar 1930 über die Serie der Schandausstellungen des Jahres 1933 bis zur Münchener Ausstellung ‚Entartete Kunst' im Sommer 1937 hatte der ‹Krieg› gedauert. In den

anderen Kunstbereichen war diese ‹Säuberungs›-Arbeit längst getan. Sie waren inzwischen mit wohlfunktionierenden Kontrollorganen versehen, die, überdies konkurrierend, über die den einzelnen Gebieten gesteckten Grenzen wachten. So beispielsweise beaufsichtigten den Literaturmarkt drei offizielle Institutionen: die Reichsstelle für Literatur im RMVAP (S. 63), die Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutz des NS-Schrifttums unter Leitung von Hitlers Kanzleichef Philipp Bouhler sowie das Rosenbergsche Überwachungsamt für Literatur. In den Bereichen Theater, Musik und Film war der Apparat kleiner, da Produktion und Konsum durch die öffentliche Hand bzw. in der Öffentlichkeit vor sich gingen. Gegenkontrollen übte der Sicherheitsdienst aus [13]. Diese sektorale Regelung unterstützte weiterhin eines der wirksamsten indirekten Beeinflussungsmittel: die künstlerische Abschirmung gegenüber dem zeitgenössischen Ausland. Wohl lieferten beispielsweise die zentralen Buchhandlungen in Leipzig jede gewünschte, auch die innerhalb Deutschlands verfemte Literatur ins Ausland, und umgekehrt verfolgten der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda und auch Hitler die internationalen Filmereignisse in ihren Heimkinos. Die deutsche Öffentlichkeit aber erfuhr nichts darüber. Selbst die großen Namen und Werke emigrierter deutscher Künstler gerieten in Vergessenheit. Die Heranwachsenden kannten sie nicht mehr.

Die neuen Leitbilder

Die Ausstellung ‚Entartete Kunst' beendete nicht nur die institutionelle Gleichschaltung des öffentlichen Kunstlebens und setzte damit, wie ihre Regisseure betonten, einen historischen Meilenstein im Aufbau des neuen deutschen Kunstlebens. Sie wollte überdies, und sie tat es mit Erfolg, Teile der Bevölkerung mobilisieren und ihre Blicke auf bestimmte Dinge lenken. In diesem Sinne erhielt das für die Jahre 1936–1939 bestimmende Stichwort von der ‹aktiven› Kunstpolitik eine weitere Bedeutung: nicht nur die Leitungsmethoden und -befugnisse der Reichskulturkammer, vor allem die Künste selbst sollten aktiviert werden. Lebendiger, zahlreicher als bisher, und vor allem intensiver in ihrer Ausstrahlung sollten Kunstwerke ‹für die Sache des Volkes sprechen›. Das in diesem Sinne ‹blühende Kunstleben›, so war es gedacht, sollte schließlich eine gewisse Selbsttätigkeit erreichen, die es den politischen Regisseuren erlaubte, in den Hintergrund zu treten. Es war der alte Gedanke der politischen Kunstregie, um dessentwillen für Goebbels ursprünglich einmal jeder Kunststil wohlfeil gewesen; den der Kampfbundführer Alfred Rosenberg während des Berliner Kunstwinters 1934/35 zum Programm ausgearbeitet hatte; der nun, da sämtliche formalen Hindernisse besei-

tigt waren, zum beherrschenden und erfolgversprechenden Indoktrinationsmittel erhoben wurde.

Rückblickend bleibt also nach diesen informalen Kontrollen im kunstpolitischen Bereich zu fragen, d. h. nach den sanfteren, ungeschriebenen, nichtsdestoweniger zwingenden Gesetzen des Üblichen, des Gewöhnlichen, des ‹man tut dies›, ‹man tut jenes nicht›. Und in diesem Bereich Geltung heischender Lebens- und Anschauungsweisen erhielt das Plebiszit der Münchener Schandausstellung — über die lautstarke Verfemung der Moderne hinaus — erst seine besondere Bedeutung.

Die Ausstellung nämlich hatte den Besuchern die geschmähte Moderne trotz der wilden Häufung nicht ordnungslos dargeboten. Jeder Saal stand unter einem Leitgedanken. Spruchbänder führten die Besucher: ‹So schauten kranke Geister die *Natur*›, ‹Deutsche *Bauern*, jiddisch gesehen›, ‹Beschimpfung der deutschen *Helden des Weltkrieges*›, ‹Verhöhnung der deutschen *Frau*›, ‹Verhöhnung des *Gott-Erlebens*›.

Gegenüber, im neuen Haus der Deutschen Kunst, war tags zuvor, am 18. Juni 1937, die erste Große Deutsche Kunstausstellung eröffnet worden. Sie zeigte die andere Seite, die Kunst des neuen nationalsozialistischen Deutschlands. Seit Monaten waren die Werke sorgfältig ausgewählt worden, die Ausstellungskommission hatte die Künstler in ihren Ateliers besucht und diese ‹repräsentative Schau, Symbol des wiedererstarkten reinen deutschen Wesens› zusammengestellt. Fast 900 Werke der Malerei, Graphik und Plastik deutsch-arischer Künstler umfaßte die Ausstellung. Wie sah nun diese ‹gesundete deutsche Gegenwart› aus? Wie bot sie sich dem Beschauer dar?

Unter den Motiven, betont innerhalb der Grenzen Deutschlands gehalten, standen Landschaften weitaus an der Spitze (40 %). Es folgten, nach der Häufigkeit gemessen, Typen von Menschen und Rasse: ‹Frauen- und Mannestum›, Bauern, Sportler, Jugend (insgesamt 20 %); dann namentlich gekennzeichnete Porträts (15,5 %), Tiere (10 %), Stilleben (7 %). Unter den Berufen, soweit sie ausdrücklich dargestellt oder ablesbar waren, führten wiederum die Bauern (7 %), während Handwerkerberufe am seltensten waren (0,5 %)*. Jegliche Natur, auch die bewohnten Landschaften, bot einen idyllischen Anblick, allenfalls bei ‹schwerem Wetter› berauschend, erlebnissteigernd dargestellt (‹Gottesdienst im Moor›). Die typisierten ‹deutschen Menschen›, meist stehend, zeigten ‹Haltung›, seelischen Aufschwung, bisweilen herausfordernde Heroik. Die zahlreichen Mutter-Kind-Szenen schwankten zwischen eherner Würde und Sommerwiesenidyllik nach dem Muster alter Stiche. Die meist bäuerlichen Familienszenen zeigten stets ganze Sippen — spartanisch hart, kernig, kinderreich und barfuß.

* Die angesetzten Prozente beziehen sich stets auf die Gesamtausstellung. (n = 750)

Was man vergeblich suchte in diesem Bilderbuch des neuen deutschen Lebens, waren Maschinen, Motoren und, von zwei Ausnahmen abgesehen, Fabriken. Als Arbeitsgeräte fungierten Handpflug, Handwaage, Spinnrocken; selbst der Donaubrückenbau der Reichsautobahn, in zeichnerischer Großaufnahme detailgetreu wiedergegeben, wurde demnach mit bloßer Muskelkraft bewerkstelligt. Augenscheinlich waren es überhaupt nur Schultern starker Männer, Hand- und Ochsenkarren, die in diesem neuen Deutschland Material und Gerät transportierten. Die Menschen bewegten sich zu Fuß, oder, die Männer, auf Pferden. Auch in den Krieg wurde geritten. Das Motiv Stadt gab es nur als ‹Altes Städtchen› und — neben den wenigen Funktionärsporträts (1,5 %) einziges Zeichen vom nationalsozialistischen Deutschland — in Form von Repräsentationsbauten der NSDAP (1,7 %). Ebenso wie die moderne Großstadt und ihre Arbeitswelt fehlten, fehlte die ganze daraus resultierende Problematik — und eben sie hatte der ‹entartet› gescholtenen Moderne die Themen geliefert! Die ausgestellten Werke zeigten ausnahmslos eine heile Welt und entsprechend intakte Lebenseinheiten: sogenanntes Frauen- und Mannestum, Mutter und Kind, Familie, Sport- und Kampfverband. Nur in zwei Fällen deutete sich eine Art Lebensproblematik an: und zwar in dem ‹Opfer›, das ‹der Kampf› forderte.

Das Alltagsleben, so läßt sich der Eindruck zusammenfassen, war buchstabengetreu ‹veredelt›, nämlich die Wirklichkeit der modernen Industriegesellschaft verdrängt worden. Die Warenhausklischees ‹Heimat›, ‹Scholle›, ‹Trösterin Natur› waren staatlich sanktioniert worden. In hundertfachen Abwandlungen gaben sie der Sehnsucht nach dem ‹einfachen Leben› Ausdruck. Mit Ausnahme der Funktionärsporträts und der die Grenzen des Pornographischen streifenden Frauenakte gab es tatsächlich nicht ein Werk in der Ausstellung, das nicht den Ehrenplatz über dem Sofa im ‹guten Zimmer› hätte einnehmen können. (*Abb. 20—28*)

‹Bewegung zu Organisation des Optimismus›

Die Ausstellung löste bei Veranstaltern und Besuchern höchste Zufriedenheit aus. Die Verkaufsziffern waren außergewöhnlich hoch. Goebbels pries, daß ‹Ordnung und sicherer Halt› wieder aufgerichtet worden seien, Traumbilder eines schöneren Lebens. Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda war sich durchaus klar über seine Traumfabrik. ‹Das Volk besucht aus anderen Motiven die Theater, Konzerte, Museen und Galerien, es will das Schöne und Erhabene sehen und genießen. Das, was ihm das Leben so oft und hartnäckig vorenthält... Man macht sich meistens kaum eine Vorstellung davon, wie freudelos im allgemeinen das Leben des Volkes verläuft..., eine Welt des Wunders und des holden Scheins soll sich hier vor seinen staunen-

den Augen auftun. Mit naiver und ungebrochener Spielfreudigkeit tritt es an die Illusionen der Kunst heran und träumt sich dabei in eine verzauberte Welt des Ideals, die das Leben uns alle nur ahnen, aber selten begreifen und nie gewinnen läßt...› Goebbels, während er dies freimütig erklärte, schien darüber zu entdecken, daß er ja eines der ältesten Herrschaftsmittel hier preisgab, und konterte: ‹‚Also Brot und Spiele!', unken die Besserwisser. Nein, ‚Kraft durch Freude!' geben wir ihnen zur Antwort.› Eine ‹Bewegung zur Organisation des Optimismus› sei dieses neue große Aufgebot der Künste, bekräftigte Goebbels und versprach seinem Publikum, die Künste würden auch fürderhin nicht aufhören, ‹Trösterin› ihres Lebens zu sein[14].

Enttäuschende Bilanzen

Die Forderung einer jeden politischen Massenbewegung der Neuzeit, nämlich die Künste zu laiisieren, war damit — formell gesehen — erfüllt: ‹*Die* Kunst› war ‹*dem* Volke› verbunden worden. So vieldeutig diese Formel in der Tat ist, so simpel wurde sie von der nationalsozialistischen Führung befolgt. Hatte man 1933 noch die Entfremdung von Kunst und breitem Publikum innerhalb der spätkapitalistisch-demokratischen Gesellschaft als willkommenen Anlaß zu staatlicher Zwangsregelung benutzt — inzwischen waren die Ersatzformen, wie sie ehedem der kommerzialisierte Kunstbetrieb anbot, gutgeheißen, mit der gleißnerischen Aura des Volkstümlichen umgeben und als herrschaftssichernde und -ausbreitende soziale Medien dienstbar gemacht worden. Seit 1934 ein Vertrag zwischen der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' abgeschlossen war, wurden die Millionenmassen aus Betrieben und Organisationen in die Theater, Lichtspielhäuser, Museen geschleust. Eine an Perfektion grenzende Organisation von Stadt- und Dorfbüchereien versorgte das Land mit Lesestoff. Kunstausstellungen, Festspiele, Kunstwochen, Kulturtagungen waren die glanzvollen Aushängeschilder eines auf ‹geistige Gesundheit› verpflichteten Kunstbetriebs. Die nationalsozialistischen Funktionäre, vor allem in den Kulturämtern der NSDAP, sahen ihre Träume erfüllt.

Reichsminister Goebbels allerdings, der den ‹störungsfreien Aufbau› dieser Macht im wesentlichen bewerkstelligt hatte, sah weiter. Und er, wenngleich ohne persönliche Beziehung zu den Künsten, plädierte für sie und erwies sich abermals als der nüchterne Kunstpolitiker. Wußte er doch zu unterscheiden zwischen den gemeldeten Erfolgen und dem, was an realen Antrieben dahinterstand. Steigende Besucherzahlen und ein großenteils neues Kunstpublikum bedeuteten, auf die Dauer gesehen, wenig, wenn nicht auch schöpferische Impulse aus dieser sozialen Umschichtung freigesetzt würden; denn nur sie würden die Mobilisierung

der Massen weitertragen. Goebbels stellte fest, daß diese Impulse ausblieben. Der allgemeine Rückzug auf die Klassik – die Aufführungen, vor allem an den Staatstheatern, waren durchweg von hohem Niveau, wenn auch keineswegs originell – konnte nicht über das Fehlen bedeutenderer zeitgemäßer Werke hinwegtäuschen. War doch das Unterhaltungsprogramm auf Bühnen, in Filmtheatern etc. teilweise noch unter das Niveau kommerziellen Boulevardbetriebs gesunken, dazu noch weitaus uniformer geworden, weil die gewünschten Themen einheitlich vorformuliert waren. Die Künstlergeneration der Grimm, Griese, Kolbenheyer, Miegel, der Thorak und Breker hatte sich zwar eingereiht in die nationalsozialistische Bardik, sie war aber nicht Produkt nationalsozialistischer Kunstpolitik. Es fehlte allenthalben an Nachwuchs. Die Investitionen zahlten sich nicht aus. Und der Reichskulturkammerpräsident fühlte sich machtlos diesem Phänomen gegenüber. Konnte er doch nur fördern, anregen, Lob und Tadel austeilen. Komponieren, schreiben, bilden aber mußte er den Künstlern selbst überlassen.

Auch in ihren Reihen wurde diese bedrohliche Entwicklung diskutiert. Nachdrücklich forderten einige eine Leistungskontrolle, daß nämlich, wer in die Kammern aufgenommen werden wollte, sich vorher ausweisen müsse, um das Recht öffentlicher Tätigkeit zu erwirken. Goebbels fing diesen Ausdruck des vermehrten Unwillens auf. Die geforderte Leistungskontrolle lehnte er strikt ab; denn sie wäre ein folgenreicher Einbruch in die politische All-Einheitsfront der ‹Geistesschaffenden› gewesen. Aber er beklagte sich zunehmend über die schöpferische Armut der Jungen und darüber, wie weit die Verwirklichung einer einstmals so nahe geglaubten nationalsozialistischen Klassik doch hinausrücke. Goebbels sparte auch nicht mit selbstkritischen Überlegungen. Zahlreich sind seine Ausführungen, seine gewiß nicht nur vorgegebenen Bedenken und Erwägungen zum Problem der Organisation überhaupt. Immer erneut betonte er, daß man einerseits zwar organisieren müsse, um die neue Kultur ‹richtig zum Ansatz zu bringen›, daß man andererseits aber keinesfalls mehr organisieren dürfe, als unbedingt notwendig sei, und daß alles Organisieren schließlich ja nur Vorbereitung, richtungweisende Förderung sei für das eigentliche Schaffen.

Jährlich im November legte Goebbels so öffentlich Rechenschaft über die Kulturkammerarbeit ab. Obwohl sichtlich bemüht, vor einer großen Zuhörerschaft mit seinem Ressort gut abzuschneiden, verbergen diese Reden dennoch eine steigende Unruhe des Politikers nicht. 1935 – der Schillerpreis konnte nicht verliehen werden – mahnte Goebbels noch: ‹Es genügt nicht, nach den Talenten Ausschau zu halten, man muß... sie auch entwickeln.› In den folgenden Jahren sprach er vom neuen Mäzen, dem Staat, und welche gewaltigen Aufgaben er den Künstlern stelle. ‹Aber die Künstler müssen sich ihrer auch bemächtigen!›, rief er ungeduldig aus. Eindringlich warnte er vor den bisher begangenen Irrwe-

gen: der Simplifizierung historischer Gestalten, der Schönfärberei und Konfliktlosigkeit, der gewaltsamen Traditionssuche (Thingtheater). Das politische Leben, so versuchte er schließlich den Mangel an Nachwuchs zu erklären, habe indessen beste Kräfte abgezogen, und die revolutionären Ereignisse seien noch nicht reif zum Gestalten. Das einzige, was die nationalsozialistische Kunstpolitik in dieser Phase tun könne, sei, ihren ringenden Künstlern ein solides handwerkliches Rüstzeug mitzugeben. Presse-, Rundfunk-, Maler- und zusätzliche Architektenschulen waren bereits gegründet worden. Film- und Theaterakademie wurden vorbereitet. Ebenso hatte Goebbels den Gedanken von Dichterschulen gefördert, aber bei Hitler keine Gegenliebe gefunden. ‹Unsere Klassiker marschieren noch in der Hitlerjugend›, schloß Goebbels die leidige Erörterung des Nachwuchsproblems. Als positiv in diesen jährlichen Bilanzen wurden tatsächlich nur die ‹großen Bauten der Partei und des Staates› genannt. Eindrucksvolle Ziffern zur Nachwuchsförderung und zur sozialen Sicherung des Künstlerstandes legten Zeugnis ab von einem großen, kostspieligen und aufwendigen Regierungsprogramm[15].

Als im Jahre 1937 zum ersten Mal der Deutsche Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde – den Nobelpreis anzunehmen, war Deutschen nunmehr verboten –, war nur ein Künstler unter den fünf Preisträgern: Paul Ludwig Troost, der erste führende NS-Architekt, der 1934 gestorben war. Der Preis wurde ihm postum verliehen.

Ungelöster Konflikt

Blättert man in den Börsenberichten des Verlagshandels, in den Ausstellungskatalogen, Musikprogrammen, Spielplänen, so war die Zahl neuer Werke und Namen keineswegs gering. Was aber Goebbels, der Stratege des social engineering, zutiefst und begründet vermißte, das waren künstlerische Manifestationen der nationalsozialistischen ‹Bewegung›, der politischen ‹Erhebung›, der echten Revolution. Mitreißende, erlebnisstarke Werke, die den großen Anspruch der nationalsozialistischen Politik, das ‹Dritte Reich› im ‹Sturm der Herzen und Hirne geboren› zu haben, weitertrugen – von solcher Dynamik fehlte alles. Statt der ‹Bewegung› hatte sich lähmendes Mittelmaß ausgebreitet: Trilogie über Trilogie entlegener Sagastoffe, blut- und bodenrünstige Bauernliteratur, beschauliche Feiertagskunst und da, wo überhöht statt gestaltet wurde, die Flut der Feierstunden-Kunst: Kantaten, Sprechchöre etc.

Woran knüpften eigentlich die Erwartungen von Goebbels? Hatte es Ansätze künstlerischer Gestaltung der politischen ‹Bewegung› gegeben? Im Bereich des Theaters zweifellos im Thingspiel, auch im zeitweilig stark

geförderten Puppenspiel. Nach sowjetischem Vorbild war versucht worden, eine Art Agitationskunst zu entwickeln. Ähnlich waren Wanderbühnen als ‹Stoßtrupp-Theater› eingesetzt worden. Das Thingspiel indessen verlor an Wirkung, je weiter es sich vom proletarischen Massentheater mit seiner hemmungslosen Mobilisierung von Menschen, Licht, Klangeffekten, Raum und Sprache entfernte. Es endete als statisches Abbild vom Dogma ‹Führer und Gefolgschaft› (S. 105).

In der Literatur hatte es unter dem Heer der hohltönenden Barden anfangs einige verheißungsvolle Töne gegeben. Karl Bröger, Heinrich Lersch, auch Arnolt Bronnen, ja selbst Hanns Heinz Ewers waren solche Hoffnungen gewesen. Doch ihre Lieder von den singenden Rädern, die von denselben Armen, die sie in Bewegung hielten, auch zum Stillstehn gebracht werden konnten, wurden bald als unerwünscht abgetan. Zur Arbeitsfront wollten sie sich nicht reimen. Goebbels Hoffnungen auf Ernst Jünger und Gottfried Benn waren spätestens Ende 1934 enttäuscht worden[16].

Noch am wirkungsvollsten vertrat die Gebrauchsmusik diese erhoffte Dynamik: der Rhythmus der Landsknechttrommeln, die grellen Fanfaren der Hitler-Jugend, die Festspiel-Glockenklänge und der Gesang der braunen Kolonnen. Doch fehlte es an neuen Gehalten, die dieses Erbe, von Jugendbewegung und Frontgeist aufgewertet, weitergeführt hätten. Die Mischformen von mittelalterlichem Volks- und zeitgenössischem politischem Lied indessen führten unweigerlich zum Edelkitsch der Hans Baumann-Lieder (‹Starke Bauern schreiten hinter Pferd und Pflug, über Ackerbreiten geht der Vogelzug› oder ‹In den Krieg will ich reiten, eh' ich Brautrosen pflück' . . .›). Die bildende Kunst war in ihrer Entwicklung durch das nationalsozialistische Veto gegen jegliche Moderne hoffnungslos gehemmt. Allein die Architektur machte eine Ausnahme.

Goebbels, von dem Ehrgeiz besessen, die Künste zu einem modernen politischen Führungsmittel zu instrumentalisieren, sah sich zum Statthalter des Mittelmaßes bestellt. Die langjährige Rivalität zu Rosenberg hatte zwar die kunstpolitische Macht gefestigt und das Bewußtsein von den Künsten als politischem Indoktrinationsmittel geschärft, für eine dementsprechende Entwicklung der Künste selbst aber war sie fruchtlos geblieben. Vergeblich suchte die Losung von der ‹aktiven Kunstpolitik› dieses Hemmnis zu überwinden. Auch die Reorganisation des Reichskultursenats[17] — produktive Künstler der älteren Generation wurden als Vorbilder herausgestellt — blieb eine Geste, der keine Taten folgten. Die Rede vom deutschen Nationaltheater, der deutschen Nationalliteratur verhallte an den geistigen Mauern, die rings um Deutschland gezogen waren.

Trotz gelegentlicher Hinweise Baldur von Schirachs[18] gibt es keinerlei Anzeichen dafür, daß die nationalsozialistische Kunstpolitik infolge dieser enttäuschenden Bilanzen, und sei es auch nur bedingt, liberali-

siert worden wäre. Von dem Dilemma, daß das Ausbleiben repräsentativer künstlerischer Leistungen die nationalsozialistische Kunstpolitik um einen Teil ihrer erwarteten Wirksamkeit bringen sollte, befreite schließlich der Krieg die verantwortlichen Politiker.

4. Der nationalsozialistische Baugedanke

In einem Gebiet allerdings sollte es gelingen, die nationalsozialistischen Vorstellungen von der sozialen Aktivität ‹Kunst› weitgehend, zudem konfliktlos, zu verwirklichen: in der Architektur.

Während der Jahre 1934 bis 1940 wurde in Deutschland in einem Umfang gebaut, dem man den erstrebten Rang ‹historischer Einmaligkeit› nicht vorenthalten kann. Es gelang dem Nationalsozialismus in diesen Bauten ein Selbstausdruck, der unbestritten bleibt[1]. Zugleich begann eben dieses Ensemble von Bauten eine soziale Kontrolle auszuüben, die dem herrschaftstechnisch hohen Stand der nationalsozialistischen Führung entsprach und ihre Hoffnungen, in den anderen Kunstsparten ähnliches zu erreichen, stärkte.

Zweifellos liegt eine besondere Affinität des Nationalsozialismus zur Architektur vor, eine Prädisposition, die weder durch Hitlers pathologischen Bau-Fanatismus noch durch den vorwiegend technisch-organisatorischen Charakter dieser ‹Zweck›-Kunst erklärt werden kann.

Totenfeier im Luitpoldhain

Eine führende und planmäßig genutzte Rolle in den öffentlichen Kundgebungen des Nationalsozialismus spielte der politische Massenaufmarsch. Er erfüllte die beiden Bedingungen politischer Indoktrination, nämlich *Ausdruck* einer Weltanschauung und zugleich *Ausrichtung* auf diese hin zu sein. Er erfüllte sie zudem für die Beteiligten unvermittelt. Die einzelnen selbst waren die Akteure, physisch und psychisch einbezogen in das große Schauspiel der Macht.

Fragt man nach den Merkmalen, die eine derartige Massendemonstration als nationalsozialistische kennzeichnet und von politischen Bekundungen ihrer Zeit unterscheidet, so sei als Zeugnis der Bericht des Professors für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, Hubert Schrade, herangezogen, der den Aufmarsch zum Reichsparteitag 1933 so beschreibt: ‹... es gibt Stunden, in denen der Sinnwille der Zeit aus seinem Geheimnis unmittelbar heraustreten und allen *sichtbar* werden zu wollen scheint. Wir haben solche Stunden schon erfahren dürfen. Eine dieser Stunden ist die morgendliche des vorjährigen Reichsparteitages gewesen, in der die Gefallenenehrung stattfand.

Die fast unübersehbaren Massen der Kämpfer waren im Luitpoldhain aufmarschiert. Sie füllten ihn bis zum letzten Platz. Nur in der Mitte hatten sie eine breite Straße freigelassen. Sie führte von der Tribüne, auf der sich die drei riesigen, alles überleuchtenden Hakenkreuzfahnen erhoben, zu dem Gefallenenmal. Der Höhepunkt der Feier kam, als der Führer und der Stabschef, nachdem sie die breite Straße langsam durchschritten hatten, an dem mächtigen Kranze, der vor dem Ehrenmal lag, zum Gedenken inne hielten. Ihr Gedenken wurde allen hörbar. Die Musik spielte: ‚Ich hatt' einen Kameraden'.

Die Zeitungen schrieben, es sei die größte Heldenehrung gewesen, die Deutschland jemals gesehen habe. Das ist sie zweifellos gewesen», bestätigt der Chronist und fährt dann fort: ‹Aber die äußere Größe, obwohl zugehörig, war doch das Entscheidende nicht. Das war die sinnerfüllte, die *sinnoffenbarende Form*, zu der hier die Größe gezwungen wurde.›

Noch einmal rückblickend fragt er, was diese ‹sinnoffenbarende Form› gewesen sei: ‹Ungeheure Menschenmassen hatten sich versammelt. Aber sie sind nicht in regellosen Haufen zusammengeströmt. Der Anruf formenden Willens, der Befehl, hat sie in Untertänigkeit unter, in Hingabe an eine strenge Form gezwungen, eine Urform verpflichtet gemeinschaftlichen Daseins, die soldatische Formation von Reih und Glied. Zu ihr gehört, daß der Befehlshaber vor die Truppe tritt. Es war also ein alter soldatischer Vorgang, als der Führer und der Stabschef an den Formationen vorüberschritten. Und doch mußte und durfte er uns nach ordnungsloser Zeit wie etwas ganz Neues erscheinen: die Masse von ihrer Formlosigkeit, die Individuen von ihrer Zusammenhanglosigkeit durch die soldatische Formation befreit, haben zugleich, weil sie erst dadurch den Sinn der Form, der sie sich unterstellen, vollenden, die Macht erhalten, den Einzelnen wirklich als solchen sichtbar zu machen. Allerdings nicht Jedweden, sondern nur *den* Einzelnen, dem Schicksal, Erkenntnis und Wille die Kraft des im Befehle formenden Anrufs gegeben haben. Nach Zeiten, die es dahin gebracht hatten, daß wir Masse nahezu nur noch als Bedrohung kannten, ... ist die soldatische Formation mit und über ihrem reinen Daseinswert zum Gleichnis geworden ...› Und abschließend: ‹Das ‚Bild', das der Aufmarsch erschuf, erscheint uns wie eine *menschliche Architektur* und es war nichts anders wie der Ausdruck ihres inneren Lebens und des Gesetzes, das sie bestimmte, daß der Führer und der Stabschef inmitten dieser ‚Architektur' sinnend der Gefallenen gedachten, die nach dem gleichen Gesetze angetreten. In diesem Sinnen ... wurde die Macht des dahinraffenden Todes gegenwärtig. Aber gegenwärtig werdend innerhalb der Formationen der Kämpfer, die Gemeinschaft und Einsatzbereitschaft verkörpern und versinnbildlichen, mußte zugleich der *Sinn* des Todes der Gefallenen gegenwärtig werden: als eines Opfertodes um der *Volkheit*

willen. Die Gedenkfeier erhob sich zur Würde einer politisch-kultischen Handlung› [2].

Die Dinge und Vorgänge, die Schrade hier beschreibt, sind in zahllosen Bildstreifen dokumentarisch festgehalten: Nürnberg, Reichsparteitag 1933 ‹Sieg des Glaubens›. Seine Art, sie zu deuten, kehrt die stark formgebundene Erlebnisweise hervor. Aus Haltung und Bewegung werden bestimmte soziale Verhaltensweisen ablesbar.

Daß Zigtausende von Männern ‹aufmarschierten›, in Uniformen, die ihr ziviles Leben leugneten, um mit ihren Leibern stehend eine ‹Straße› zu bilden, jeder an seinem Platz, nämlich ‹in Reih und Glied› und ohne ‹Lücke›, daß diese ‹Straße› die ‹Mitte› bezeichnete, daß sie keine Fußgänger kannte, sondern ein Mann auf ihr ‹langsam daherschritt›, begleitet von seinem Stabschef (der schon wenige Monate später seinem Mordanschlag zum Opfer fallen sollte), daß diese beiden Männer ihren Weg nahmen von einem Hügel mit drei flächig senkrecht ausgespannten überdimensionalen Hakenkreuzfahnen, was nicht zufällig an Kalvarienberg, den Weg zum Grab und die österliche Auferstehung erinnerte — das erscheint gleichnishaft als *Architektur aus Menschen*. Hier wurde Nationalsozialismus zelebriert.

Stehende Formation ist die unterste faßbare Raumeinheit der so Versammelten. Quaderhaft reiht sich Formation an Formation. Die Ausmaße sind monumental. Die Gliederung ist ‹römisch›, der Zustand betont statisch. Was die nationalsozialistische Massendemonstration somit kennzeichnet, ist nicht ein Vorbeimarsch, sondern der Aufmarsch. Uniformiert, in strenger Symmetrie den Raum für ‹die Mitte› bildend, stehen in geometrischer Anordnung die Formationen, ausgerichtet auf den einzigen, der sich bewegt: den ‹Führer›.

Diese stehende Formation bildet zugleich die unterste soziale Erlebniseinheit. Sie repräsentiert eine soziale Haltung. Sie ist die Gefolgschaft, die auf den ‹Führer› blickt. In ‹Untertänigkeit› und ‹Hingabe› hängt sie ihm an. ‹Einsatzbereit› erwartet sie seine Befehle.

Der einzelne ist zudem in eine Symbolwelt hineingestellt, worin er selbst, wenn auch untergeordnet, eine Rolle spielt. Die Symbolwelt wird als Übermacht erfahren. ‹Schicksal›, ‹heroische Bestimmung›, ‹Sendung› erscheinen in ihr begründet. Die Lebenden, männerbündlerisch der ‹Unruhe› des zivilen Lebens abgekehrt, fühlen sich mit den Toten eins in dem pervertierten Familien-Begriff ‹Volkheit›. So wird ‹Form› bei Schrade (‹da wir Masse nur noch als Bedrohung kannten . . .›) zum Fetisch erfolgreich ausgeübter Herrschaft.

Der Luitpoldhain, Schauplatz der von Schrade beschriebenen Totenfeier, lag südöstlich von Nürnberg. Professor Ludwig Troost, als Ausstatter der Hapag-Lloyd-Luxusdampfer bekannt geworden, hatte schon vor 1933 und unter dem direkten Einfluß von Hitler Baupläne für das ‹Neue Reich› entworfen, darunter auch das Nürnberger Parteitaggelände. Noch verhältnismäßig organisch paßten sich Aufmarschgelände und Bauten der Heide- und Kiefernlandschaft, dem nahen Teich und Hügel an. Troosts Nachfolger indessen, Albert Speer, kam aus der Reichspropagandaleitung der NSDAP. Er erst fügte der Troostschen biedermännischen Verwendung palladianistischer Elemente * den ausgesprochen politisch-agitatorischen Baucharakter hinzu. 1934 wurde Albert Speer die gesamte Planung und Durchführung der Nürnberger Bauten übertragen. ‹Es muß hier im gewaltigsten Ausmaß ein Dokument stilbildender Art geschaffen werden›[3], hatte Hitler diesen Auftrag präzisiert. Und Speer, ebenso anpassungsbereit gegenüber den Wünschen ‹Baumeister› Hitlers wie erfindungsreich darin, nationalsozialistische Reputationsunternehmen mit architektonischen Kulissen, Fassaden oder sonstigen Requisiten zu versehen, baute die geforderten Superlative. Unter seiner Leitung wurde und blieb das Nürnberger Reichsparteitaggelände, bis die Arbeiten am Westwall ihm diesen Rang streitig machten, der größte Bauplatz Deutschlands.

Um mehr als das Fünffache ließ Speer das Gelände vergrößern, so daß seine Fläche 30 Quadratkilometer maß. Vom Luitpoldhain, der nördlichsten Anlage aus, führte Speer eine granitgedeckte Prachtstraße als Geländeachse quer über den Dutzendteich hinweg bis zum Hohen Bühl im Lorenzer Wald. Damit die braunen und schwarzen Formationen ‹in größter Frontbreite› aufmarschieren konnten, wurde die Achse auf 100 Meter verbreitert. 60 Meter hoch erhoben sich, vorerst als Holzmodell errichtet, die Neue Kongreßhalle (Architekt Ludwig Ruff); 90 Meter die senkrechten granitenen Umfassungswände eines den Entwürfen zufolge gigantisch-brutalen Hufeisens, des Deutschen Stadions. Zwei neue Aufmarschplätze, Zeppelin- und Märzfeld, wurden als Karree angelegt. Walltribünen zwischen 38 Meter hohen steinernen Fahnentürmen schlossen die Felder nach außen ab. Entlang der vierten Seite des Zeppelinfeldes und von den drei Seiten baulich abgesetzt, zog sich eine doppelte Pfeilerhalle hin, im inneren Zentrum das Ehrenmal und davor, auf einer doppelten Stufe nach vorn gerückt, ‹die Mitte›, von

* Palladianismus: der auf den italienischen Renaissance-Baumeister Andrea Palladio (1508—1580) zurückgehende, durch ausgedehnte Verwendung kolossaler Säulen- und Pilasterordnungen gekennzeichnete Barock-Baustil. (Anm. d. Red.)

der aus Hitler sprach. ‹Zwangsmäßig›, so heißt es in einem offiziellen Baubericht, ‹ist der Blick aller Männer auf dem Feld, ob auf den Tribünen oder auf dem Rasen ... ausgerichtet auf das Erlebnis selbst, auf den Führer›[4].

Auf dem Märzfeld, so benannt nach der deutschen Wiederbewaffnung im März 1933, gab die Wehrmacht ihre Schaustellungen. Tanks und alle Arten schwerer Waffen lieferten ihr ‹Gefecht›; Stukas warfen Bomben. Man spielte Krieg. Auf den Tribünen ringsum, berauscht, die künftigen Mitspieler ... Ein martialischer Reichsadler, dessen Schwingen über 80 Meter ausgespannt waren, sollte die Anlagen gegen den angrenzenden Wald (die Kiefern waren durch ‹deutsche› Eichen ersetzt worden) nach Süden abschließen. Zurück, die Achse entlang, fiel der Blick auf die alte Stadt Nürnberg, als Abschluß der Silhouette der kaiserliche Burgturm[5].

Die Symbolkulisse hatte sich, verglichen mit dem, was Schrade beschrieb, geändert. War sie 1933 noch christlichen Mythen entlehnt gewesen, so entsprach das in die Perspektive von Kaiserburg und Reichsadler eingespannte Parteitaggelände einer in sich gefestigten selbstbewußten nationalen Herrschaft. ‹Feld›, ‹Wall›, ‹Lager›, ‹Große Straße› hießen die Baueinheiten dieser ‹nationalen Weihestätte›. Fahnen, Masten, Türme und Pfeiler, Farben, Licht und Menschen waren die Elemente dieser ‹Architektur›. Wenn die Sonne des schon sprichwörtlich guten ‹Parteitagwetters› unterging, ließ der Generalbauinspektor Scheinwerferbatterien der Luftwaffe auffahren. Sie umstellten das Zeppelingelände und ‹bauten› einen ‹Lichtdom› über dem nächtlichen Feld. Die Versammelten sahen sich von einer blutroten wehenden Fahnenwand umgeben, nur auf der ‹Führer›-Tribüne blieben die Tücher in ‹römischer› Strenge senkrecht zwischen den hellen Travertinpfeilern ausgespannt und das nationalsozialistische Emblem hob sich vom weißen Grund ab. (*Abb. 34 f*)

Wende zum totalitären Bauen

Die Bauten des Nürnberger Parteitaggeländes hatten noch die Aufgabe, das politische Massenerlebnis zu umrahmen, zu unterstützen und zu steigern. Bald aber wurden Bauten errichtet, die den Massenaufmarsch ablösen, ja gewissermaßen ersetzen und dabei die gleiche Wirkung ausüben sollten. Politische Lenkung wurde zum Inhalt eines neuen Bauprogramms. Anfänge dieses Funktionswechsels gehen noch auf die frühe Ära Troost zurück, wenn sich auch das Bewußtsein von einem neuen Herrschaftsmittel erst mit der Hauptbautätigkeit nach 1934 ausbreitete.

Diese Entwicklung kündigte sich an in dem Ruf nach ‹symbolischen

Bauen›. ‹Politische Architektur› wurde gefordert. ‹Macht›, ‹Größe› des Volkes, ‹Symbole der Ewigkeit› sollte sie sichtbar machen. ‹Wenn der kleine menschliche Geist, von Leid und Sorge verfolgt, irre wird im Glauben an die Größe und Zukunft seines Volkes, dann ist es Zeit, ihn wieder aufzurichten durch den Hinweis auf die von keiner politischen und wirtschaftlichen Not wegzuleugnenden Dokumente des inneren und damit unvergänglichen höchsten Wertes eines Volkes›, renommierte Hitler[6].

‹Gebauter Nationalsozialismus› lautete die offizielle Formel. Das Wort ‹Bauwille› wurde zum Modewort der Zeit, der politische Sakralbau — ‹Bauten des Glaubens› und ‹Bauten der Gemeinschaft› — seine erste Schöpfung. ‹Seit den frühen deutschen Domen entstehen zum ersten Mal wieder Gemeinschaftsbauten, ... Selbstdarstellung[en] der ureigensten Kulturkräfte eines erwachten, rassebewußten Volkes, steingewordene Verkörperung eines Glaubens›[7]. Was bei den in Nürnberg zur Totenfeier Versammelten als ‹Volkheit› angesprochen wurde, ein ins Mystische gesteigerter Consensus aller in Einem, dieser ‹beherrschenden Idee› sollte nunmehr ‹bauliche Gestalt› gegeben werden, die ‹die Umgebung in ihre Ordnung und ihr Gesetz zwinge›[8]. Denn ‹... je größer die Anforderungen des heutigen Staates an seine Bürger sind, um so gewaltiger muß der Staat auch seinen Bürgern erscheinen›, erläuterte auf dem Reichsparteitag 1937 Hitler diesen ‹Bauwillen›. ‹Die Gegner werden es ahnen, aber vor allem die Anhänger müssen es wissen: zur Stärkung der neuen Autorität entstehen unsere Bauten.›

Entgegen aller ursprünglich auf Landschaft und Volksstämme bezogenen Bauparolen der ‹Kampfzeit›-Agitatoren wurde diesen Führungsbauten der NSDAP und des Staates bauliche ‹Eigengesetzlichkeit› zugestanden[9]. In ihrem Ausdruck auf den Gegensatz zu ‹Alltag› und ‹Zweckbestimmung› verpflichtet, fielen sie in den nachklassizistischen Fassadenstil zurück. Das Gesamtbild bekundete einen ins Kolossale gesteigerten Ausdruckswillen, in dem die einzelnen Bauteile und -formen eher puristisch-dürftige Züge annahmen. Gewisse Merkmale wurden schließlich zu Stereotypien nationalsozialistischer Repräsentations-Architektur: die streng symmetrischen und wo möglich in sich noch einmal zentrierten Aufrisse; die massive Wucht und Anordnung des Materials, dazu auf ‹deutschen Werkstein› verpflichtet, Glas und leichten Baustoffen abgeneigt; Eckquader, gelegentlich auch Schrägungen des Sockels wie bei mittelalterlichen Burgen, dann anstelle der Säulen kannelierte Pfeiler und Pilaster, denen Basen und Kapitelle genommen waren; weiterhin Baumotive wie den ‹Führerbalkon›, der gleicherweise die Neue Reichskanzlei wie die Fassade des Hotels ‹Elephant› im idyllischen Weimar schmückte; und schließlich immer wieder die überdimensionale Ausdehnung der Bauten selbst.

‹Die Grundhaltung des neuen Stiles wird bestimmt durch die hero-

ische Grundhaltung der nationalsozialistischen Weltanschauung. Einfachheit und Geradheit der Gesinnung fordern auch einen einfachen und geraden baulichen Ausdruck. Der organischen Gliederung und dem straffen Zug der Kolonnen entspricht die organische und straffe Ordnung des Grundrisses und des Aufbaus ... Der Maßstab des Einzelmenschen weicht dem Maßstab der Formationen›[10]. So sollte beispielsweise nach dem Krieg am Chiemsee die ‹Hohe Schule› der NSDAP errichtet werden. Die Pläne (Hermann Giesler) zeigen eine grimmige Monumentalität, eine sowohl horizontal wie vertikal starre symmetrische Baugliederung, die konzentrierter und in ihrer Wirkung brutaler kaum mehr gedacht werden kann. (*Abb. 36*) ‹Germanische Tektonik› nannte Hitler diese Bauweise, und Professor Gerdy Troost deutete die Führungsbauten der NSDAP: sie trügen das ‹strenge Antlitz des Kampfes und der harten Lebensentscheidungen ... In diesen Bauten formt der Führer das Ebenbild der edelsten Wesenszüge der deutschen Gemeinschaft. In ihnen wird die Baukunst zum Erzieher eines neuen Volkes›[11].

Zur zweiten, nicht deutlich abgegrenzten Gruppe, den ‹Bauten der Gemeinschaft›, zählte beispielgebend das Haus der Deutschen Kunst in München (Architekt Paul Ludwig Troost). Diese Bauten sollten ‹mitten im Alltagsleben des Volkes stehen›, aber in ihrer ‹Formgebung› dennoch das ‹Streben nach Veredelung auch des Profanbaues› zeigen[12]. Solches ‹Streben nach Veredelung› war beim Haus der Deutschen Kunst mit seinen – der selbsttragenden stählernen Dachkonstruktion untergeschobenen – mächtigen Eckpfeilern, breitgelagerten antikisierenden Säulenreihen und dem Architrav dann schließlich so vorherrschend, daß der frontale Eingang zum ‹Tempel der Kunst› kaum zu finden war. (*Abb. 41*) Wer ihn endlich entdeckte, las, in Bronze getrieben, Hitlers Wahlspruch ‹Kunst ist eine zum Fanatismus verpflichtende Mission›. Den Künstlern wurde eingeschärft, daß ‹die Nation› in solchem Hause ‹Sammlung› und ‹Erhebung› suche: ‹Ein Bauwerk wurde errichtet, das jeden, der sein eigenes Schaffen in seinen Mauern vor die Augen der ganzen Nation stellen will, zu dem Streben verpflichtet, Kunstwerke hervorzubringen, die gleiches Ebenmaß, gleiche Schönheit erreichen›[13].

Erlebnisbereich ‹Stadt›

‹Der Germane verträgt die Großstadt nicht›, hatte der völkische Altmeister Bartels kurz und bündig formuliert. Einen ‹typisch romanischen Zug› nannte Hans F. K. Günther ihre Betonung. In der Tat aber bekannte sich der Nationalsozialismus seit seinem denkwürdigen Bruch mit der völkischen Tradition entschieden zur Großstadt – allerdings nicht als Wohn- und Lebenszentrum, sondern als eine Ballung von Bauten und Anlagen, die staatliche Zentralgewalt zum ‹Erlebnis› machen sollte. Die

Wortführer scheuten keinerlei Anachronismus, um diesen Gedanken politischer Demonstrationsarchitektur zu rechtfertigen. Die Stadt, so hieß es, habe sich aus dem politischen Kultbau entwickelt[14]. Altertum und Mittelalter seien die großen und unvergänglichen Zeugen. Bezeichnend für sie, so führte Hitler 1935 auf dem Reichsparteitag der NSDAP aus, sei gewesen, daß in jenen Zeiten die privaten Bürgerhäuser ‹nur mühsam aufzusuchen› gewesen wären; sie hätten nämlich ‹tief im Schatten› der ‹Dokumente des Gemeinschaftslebens› gelegen. Die Aufgabe des Nationalsozialismus bestehe eben darin, an jene ‹große kulturgeschichtliche Tradition› wieder anzuknüpfen[15].

Die nationalsozialistischen Städtebauer übersetzten diesen Gedanken dann in wenige Formeln. Wichtigste war die der ‹Mitte›. ‹... es handelt sich nun nicht mehr zunächst um Einzelbemühungen: Verkehrsregelung, Altstadtsanierung, Siedlung, Grünplanung u. ä.... Es geht vielmehr um die Schaffung neuer Stadtzentren, neuer baulicher Mittelpunkte von einer Größe, die jedes private Bauen beherrschen soll. In der Neugestaltung der Stadtmitten aber liegt die Lösung aller übrigen städtebaulichen Fragen notwendig beschlossen›[16].

Dieses *eine* Zentrum, zugleich Krone der Stadtsilhouette, faßte die politischen Kultbauten, ferner den obligatorischen Aufmarschplatz und die zu ihm hinführende ‹Achse› zusammen. Die altgriechischen Anlagen von Knidos und Priene, mittelalterliche Wallstädte wurden als Modelle bemüht. Der Begriff des ‹organischen Bauens› wandelte seinen Sinn völlig. Er wurde synonym mit diesem Regelkanon gebauter Zentralgewalt.

Ein Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte lieferte die rechtlichen Grundlagen, um das Prinzip verwirklichen zu können. Jede größere Stadt in Deutschland erhielt ihren ‹Generalbaurat› zugewiesen. Daß, auch ohne Weisung, schließlich Kleinstädte und selbst Dörfer nach diesen totalitären Ordnungsbegriffen gebaut und umgebaut wurden, nimmt nicht wunder, da in der Öffentlichkeit keinerlei Gegenvorstellungen laut wurden.

Berlin, so war es geplant, sollte den autoritären ‹Führerstaat› einmal beispielhaft repräsentieren. ‹Die geopolitische Bedeutung eines zentralen Mittelpunktes einer Bewegung kann ... nicht überschätzt werden›, hatte Hitler in ‹Mein Kampf› geschrieben. ‹Nur das Vorhandensein eines solchen mit dem magischen Zauber eines Mekka oder Rom umgebenen Ortes kann auf die Dauer einer Bewegung die Kraft schenken, die in der inneren Einheit und der Anerkennung einer diese Einheit repräsentierenden Spitze begründet liegt.›

Am 30. Januar 1937 wurde Albert Speer zum ‹Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt› ernannt, und sämtliche städtebaulichen Arbeiten wurden in seiner Hand vereinigt. ‹Der Generalbauinspektor stellt einen neuen Gesamtplan für die Reichshauptstadt Berlin auf. Er hat da-

für zu sorgen, daß alle das Stadtbild beeinflussenden Platzanlagen, Straßenzüge und Bauten nach einheitlichen Gesichtspunkten würdig durchgeführt werden.› Der Erlaß übertrug Speer ‹außerordentliche Mittel› und ein praktisch unbeschränktes Eingriffsrecht[17]. Sein Aufgabenbereich unterstand Hitler unmittelbar.

Die Entwürfe für die Hauptbauten und -anlagen der Stadt waren 1938 fertig ausgearbeitet und wurden 1939 veröffentlicht[18]. Danach sollte Berlin mit einer Einwohnerzahl von 10 Millionen Menschen nicht nur die weiträumigste, sondern auch die bevölkerungsreichste Stadt Europas werden. Die Pläne zeigen einen Weichbild-Durchmesser von 50 km, die Spree sollte zu ihrer dreifachen Breite ausgebaut werden. Den Stadtgrundriß bildete ein beherrschendes Achsenkreuz, dessen Enden den äußeren von fünf konzentrischen Verkehrskreisen berührten. Dieser, der Autobahnring, wurde fertiggestellt; ebenso die Straße Unter den Linden westlich des Brandenburger Tores verbreitert, als Ost-West-Achse 7 km vorangetrieben und in ihre Mitte die alte Siegessäule gesetzt. Ein System ‹zentraler Plätze› kulminierte im Schnittpunkt der beiden Stadtachsen, dem Königsplatz. Die Hochbaupläne konzentrierten sich vor allem auf ein Objekt: die neue Nord-Süd-Achse. Sie sollte zum kommerziellen wie ideologischen Zentrum der neuen Stadt ausgebaut werden. Sämtliche repräsentativen reichswichtigen Neubauten, darunter auch Verwaltungsgebäude der Wirtschaftskonzerne, sollte diese ‹Prachtstraße› zu ‹geschlossener Wirkung› vereinen. Zudem war ihr zugedacht, die ‹elementarste und längste Geschäftsstraße der Welt› zu sein, ‹in der die Käufer aus ganz Europa alles finden, was ihr Herz begehrt›[19]. Das öffentliche und gesellschaftliche Leben der Weltstadt, hieß es, würde hier fluten. Monumentalreliefs aus der Werkstatt Arno Brekers (*Abb. 31*) sollten die Straße säumen.

An Festtagen diente diese sieben Kilometer lange schnurgerade ‹Prachtstraße› — so war es vorgesehen — als Aufmarschplatz. An ihrem südlichen Ende war ein Kopfbahnhof geplant. Der Marschweg verlief über den weitausladenden Königsplatz und mündete am nördlichen Ende der Achse in einem gigantischen Kuppelbau, die ‹Große Volkshalle›. (*Abb. 50*) Über 300 (dreihundert) Meter hoch sollte diese ‹gewaltigste Backstein-Kuppel der Welt› das Stadtzentrum krönen. Der Entwurf stammte von Speer. Auf ihrer Spitze trug die Halle als ‹zeitgemäße Dekoration› Flakgeschütze.[20]

Als der Krieg begonnen wurde, ruhten die Arbeiten, die Planungen aber gingen weiter, und sie wurden um so phantastischer, je mehr die Zerstörungen um sich griffen. 1943 wurde ein ‹Wiederaufbaustab für die zerstörten Städte› zusammengerufen, ein loses Fachgremium von 15 Architekten ohne verwaltungsmäßige Funktion.[21] Der ‹Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt›, inzwischen zum Minister für Bewaffnung und Munition avanciert, rief, zusammen mit Reichsminister

Goebbels, dann 1944 einen Wettbewerb zum ‹totalen Neuaufbau Berlins› aus. Die Stadt sollte nunmehr zur Metropole eines deutschgeführten Nachkriegseuropa ausgebaut werden. Der politische Führungsstab erwog, ihr den Namen ‹Germania› zu geben. (*Abb. 44 ff*)

Ein letztes Projekt beschäftigte diese Baumeister, darunter Hitler, in diesen Jahren: ein Triumphbogen ‹wahrhaft gigantischen Ausmaßes›, das ‹Siegestor›. (*Abb. 52*) Im Schnittpunkt der beiden Stadtachsen, mitten auf dem Königsplatz, sollte es errichtet werden. Für jede Torsäule war eine Fundamentplatte von 90 mal 170 m vorgesehn. Seit 1940 wurde der märkische Sand in Berlin-Tempelhof durch einen 12 000 Tonnen schweren Betonklotz auf seine Tragfähigkeit geprüft.

Landesplanung

Gleichsam auf höherer Ebene setzte die sogenannte *Raumplanung* fort, was städtebaulich im Gedanken der ‹Mitte› und der politischen Bauhierarchie festgelegt war. Eine ‹Reichsstelle für Raumordnung›[22], ebenfalls Hitler unmittelbar unterstellt, übte ein letztes Weisungs- und Einspruchsrecht aus. Konkrete Sanierungsmaßnahmen standen auch hier weit zurück hinter der räumlichen Ausrichtung des zivilen Lebens auf das totalitäre Staatsprinzip. Als ‹politische Führungsaufgabe› bezeichnete denn auch diese Institution selbst ihre Arbeit.

Bis in die ersten Kriegsjahre befaßte sie sich mit ‹Reichsplanung›. Durch die Einteilung in ‹Gaue› war der föderative Landesaufbau bereits verwaltungsmäßig zerschlagen worden. Diese am Organisationsaufbau der NSDAP orientierten Großraster von ‹Gauen› füllte die nationalsozialistische Raumplanung nun ihrerseits mit einem System neuer baulicher Sinngebungen. So erhielten die Gauhauptstädte, je nach ihrer politischen Funktion, Zusatznamen: Berlin, die ‹Hauptstadt des Reiches› und künftige Stadt ‹Germania›; München, die ‹Stadt der Bewegung›; Nürnberg — ‹Stadt der Reichsparteitage›; Stuttgart — ‹Stadt der Auslandsdeutschen›; Hamburg — ‹Stadt des Außenhandels›; Graz — ‹Stadt der Volkserhebung› usw. Neue Städte wurden überhaupt nur noch nach ihren Funktionen benannt: ‹Stadt der Hermann Göring-Werke›, ‹Stadt der Kraft-durch-Freude-Wagen›.

‹Ordensburgen› (die Erziehungsheime der SS) und Kasernen wurden symbolisch auf Bergen und Hügeln errichtet. ‹Landskronen› sollten sie sein gleich mittelalterlichen Wachstationen[23]. (*Abb. 39*)

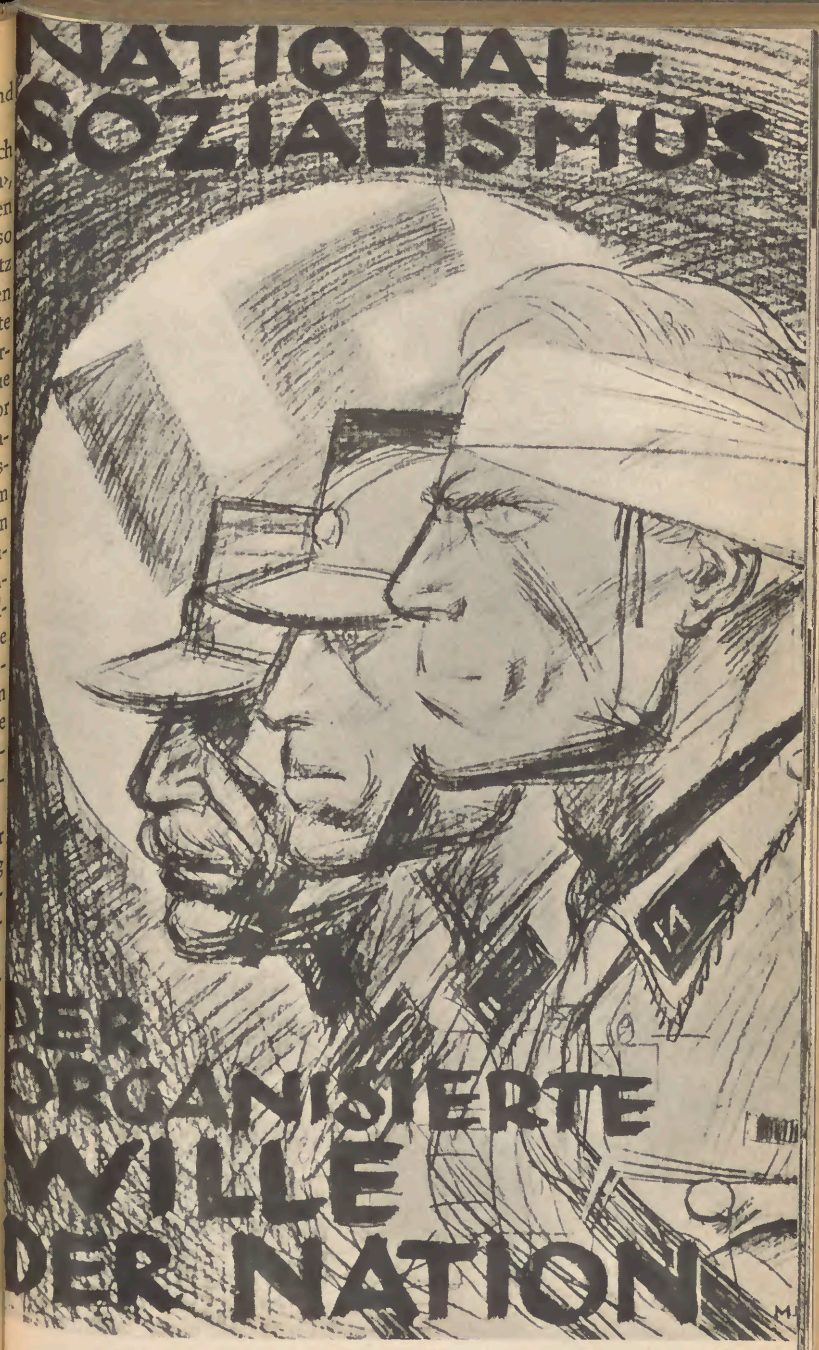
So wurde, wie es wiederaufgefundene Pläne ergänzend bestätigen, mitten im Land und an den Grenzen verteilt ganz Deutschland mit Jugend-, ‹Ordens-› und Schulungsburgen, den Partei- und Verwaltungsbauten, den Kunsttempeln, Stadien, Aufmarschplätzen, Kasernen, nationalsozialistischen Denkmälern überzogen. Sie sollten neue ‹archi-

tektonische Brennpunkte› bilden, gebaute Leitbilder von ‹Reich› und ‹Volksgemeinschaft› sein.

‹Alle diese Bauwerke verbindet miteinander ein Bauwerk, das sich über das ganze Deutsche Reich legt, das Netz der Reichsautobahn›, schrieb Albert Speer[24]. ‹Kaum ein Werk gibt es, das den neuen Willen zur Vereinheitlichung der Nation und des deutschen Lebensraumes so unmittelbar vor Augen stellt wie das Reichsautobahnnetz›[25]. Und Fritz Todt, dessen Organisation seit dem 23. September 1933 — nach fertigen Plänen der Weimarer Zeit — diese ‹Straßen des Führers› baute, reklamierte sie geradewegs als Zeugnisse nationalsozialistisch-deutscher ‹Charakterkultur›: ‹Unserem nationalsozialistischen Wesen entspricht die neue Straße Adolf Hitlers, die Autobahn. Wir wollen unser Ziel weit vor uns sehen, wir wollen gerade und zügig dem Ziel zustreben; Durchkreuzungen überwinden wir, unnötige Bindungen sind uns fremd. Ausweichen wollen wir nicht, wir schaffen uns genügend Bahn zum Vorwärtskommen, und wir brauchen eine Bahn, die uns gestattet, ein zu uns passendes Tempo einzuhalten›[26]. Erst der Krieg machte die strategischen Fernziele deutlich, die den Ausbau der Straßen nach der anfänglichen Arbeitsbeschaffung zunehmend vorangetrieben hatten. Sollten sie doch ‹Tore nach Osten und Westen, Tore in die große deutsche Heimat öffnen ... Über Weichsel, Warthe und Rhein greifen die Reichsautobahnen hinüber in alte deutsche Kulturlandschaften, die von den Kriegsentscheidungen ins Reich zurückgeführt wurden›[27]. Durch diese ‹Tore› fuhren dann, allerdings auf Panzern, Krads und Geschützlafetten, die ‹Kraft-durch-Freude-Wagen›-Sparer zum erstenmal auf ‹ihren› Autobahnen ...

Die kriegerische ‹Neuordnung Europas› stellte der ‹Reichsstelle für Raumordnung› neue Aufgaben. Von der ‹Reichs-Raumplanung› ging sie zur ‹Großraumplanung› über, und ihre Pläne sollten zu einem wichtigen Faktor innerhalb der nationalsozialistisch-‹europäischen› Machtstabilisierung werden (S. 139 f).

Selbst der ‹Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe›, Professor Wilhelm Kreis, arbeitete seit 1940 mit seinem Stab an einer ‹europäischen› Bauaufgabe. Ein Ring von sogenannten Totenburgen sollte sich entlang der Grenzen des künftigen ‹Europa› ziehen. Zur Warnung und Mahnung baute und plante man diese Monumente; denn ‹mehr als Stätten der Totenehrung› sollten sie in den ‹Landschaften kriegerischer Entscheidungen› den ‹Sinn einer großen geschichtlichen Wende› verkörpern: ‹Auf den Felsen der Atlantikküste werden sich, gegen Westen gerichtet, großartige Bauwerke erheben, als ewiges Denkmal an die Befreiung des Kontinents von britischer Abhängigkeit und an die Einigung Europas unter der Führung seines deutschen Herzvolkes. Die strenge edle Schönheit des Soldatenfriedhofes an den Thermopylen ist zugleich Sinnbild für die deutsche Erbfolge des Geistes der

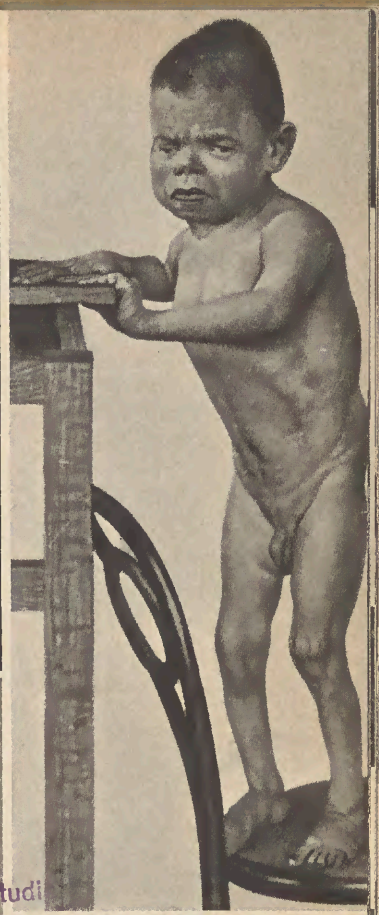


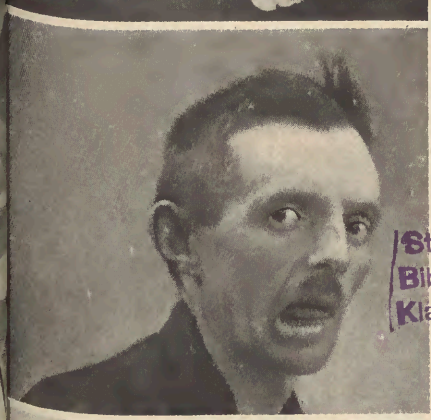
1. Politische Graphik von Hans Schweitzer, gen. Mjölnir

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

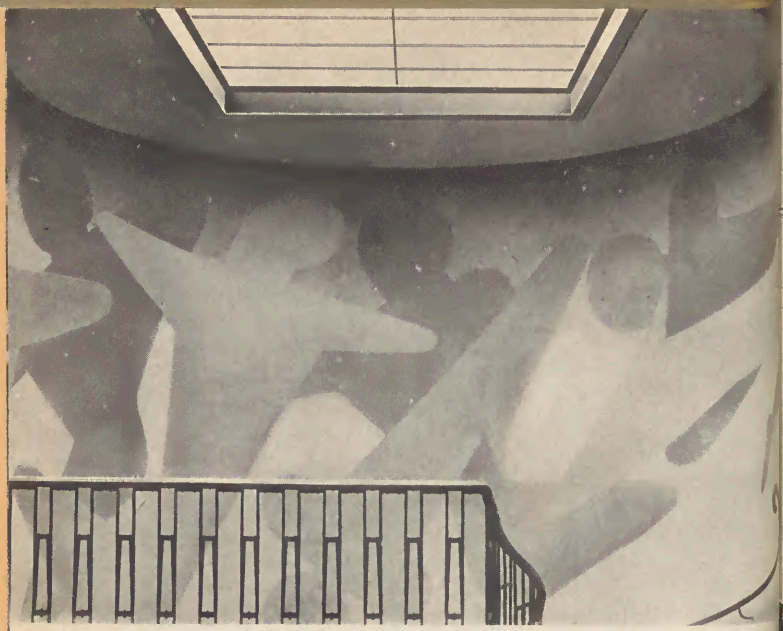
2. Agitationsstil des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur'. Prof. Paul Schultze-Naumburg vergleicht die künstlerische Moderne mit klinischen Krankheitsfällen. 1929 ff.

Studien-
Bibliothek





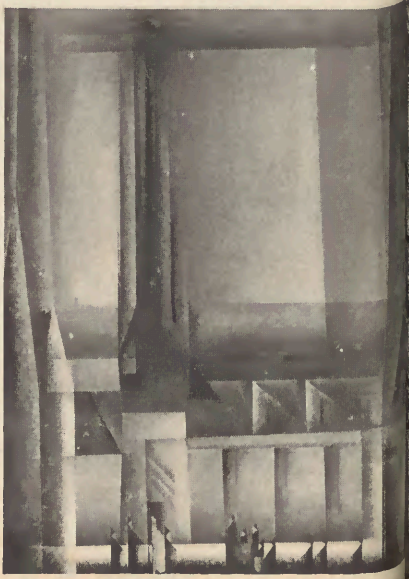
Studi
Bibliothek
Klagenfurt



3. Das Treppenhausfresko von Oskar Schlemmer in der Staatlichen Bauhochschule Weimar wird zerstört. 1930.

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

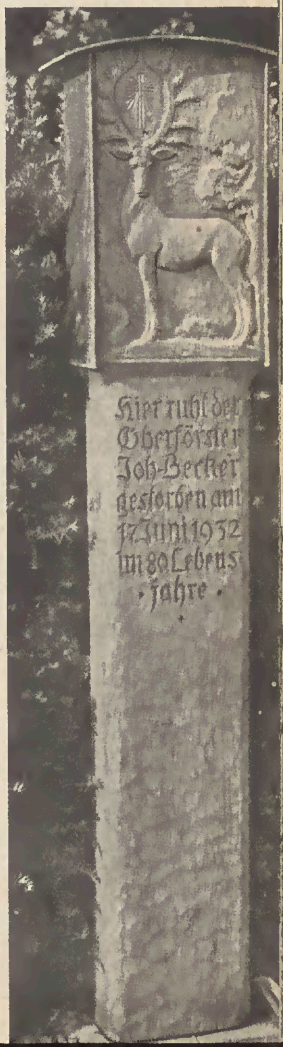
4. Bildersturm im Schloßmuseum Weimar 1930. Werke von Barlach, Feininger, Klee u. a. werden ausgewiesen.



Herrenhaus für einen Gutsbesitzer

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

5. Drei Meisterarbeiten der Staatlichen Bauhochschule unter Leitung ihres neuen Direktors Schultze-Naumburg



6. ‹Gleichschaltung› von Lothar Sachs im Stadttheater Rostock, 1933

7. Öffentliche Bücherverbrennung in der Nacht des 10. Mai 1933. Opernplatz Berlin.

Studien-
Bibliothek
Klage

8. Berliner Korporationen marschieren ‹wider den undeutschen Geist›.

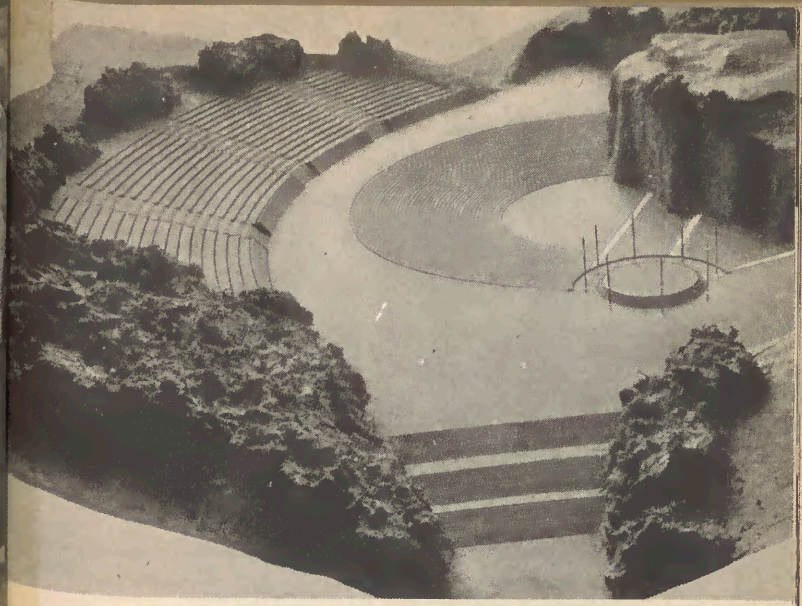
9. Eröffnung der Aktion im Berliner Institut für Sexualwissenschaft

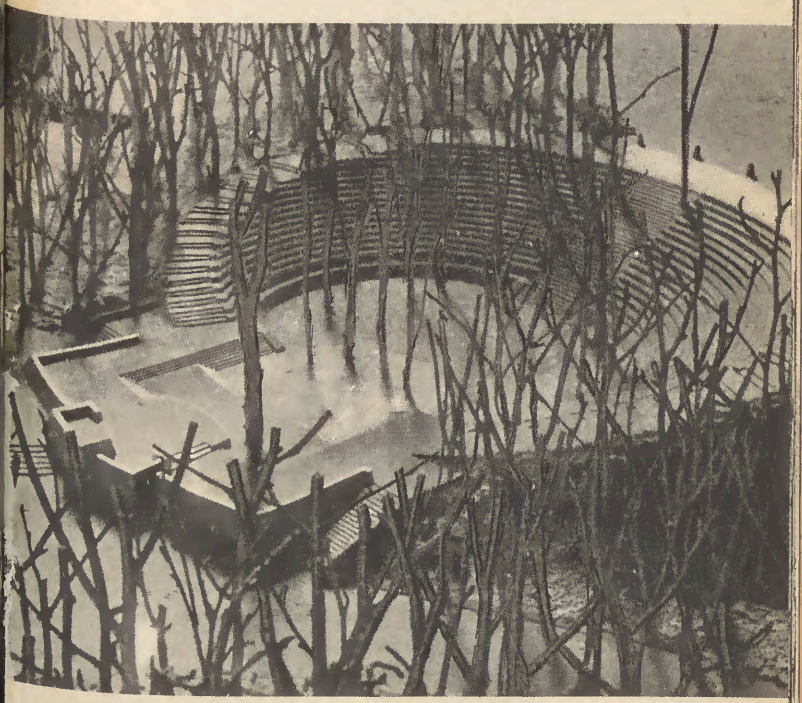
10. Leipzig

Studie
Biblioth
Klagenfu

11. Ferdinand Spiegel: Bergbauernfamilie (‹Die Auslese›, Ausstellung der NS-Kulturgemeinde während des Berliner Kunstwinters 1933/34)

12. ‹Einsiedel› von Walther Gottfried Klucke im Berliner Theater am Nollendorfplatz





13. Thingplätze (Modelle)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

14.—17. Ausstellung ‹Entartete Kunst›, München 1937

rtete

18. Versteigerungskatalog

GEMÄLDE UND PLASTIKEN MODERNER MEISTER

AUS DEUTSCHEN MUSEEN

Braque, Chagall, Derain, Ensor, Gauguin, van Gogh, Laurencin, Modigliani, Matisse, Pascin, Picasso, Vlaminck, Marc, Nolde, Klee, Hofer, Rohlfs, Dix, Kokoschka, Beckmann, Pechstein, Kirchner, Heckel, Grosz, Schmidt-Rottluff, Müller, Modersohn, Macke, Corinth, Liebermann, Amiet, Baraud, Feininger, Levy, Lehmbruck, Mataré, Marcks, Archipenko, Barlach

AUSSTELLUNG

IN ZURICH

Zunfthaus zur Meise, vom 17. Mai (Mittwoch) bis 27. Mai (Samstag) 1939

Eintritt: Fr. 3.—

Täglich geöffnet von 10—12 Uhr und von 2—6 Uhr (Sonntag nachmittag geschlossen)

IN LUZERN

Grand Hôtel National, vom 30. Mai (Dienstag) bis 29. Juni (Donnerstag) 1939

Eintritt: Fr. 3.—

Täglich geöffnet von 10—12 Uhr und von 2—6 Uhr (Sonntag geschlossen)

AUKTION IN LUZERN

Grand Hôtel National, Freitag, den 30. Juni 1939, nachmittags 2.15 Uhr

AUKTIONSLEITUNG: THEODOR FISCHER, GALERIE FISCHER, LUZERN

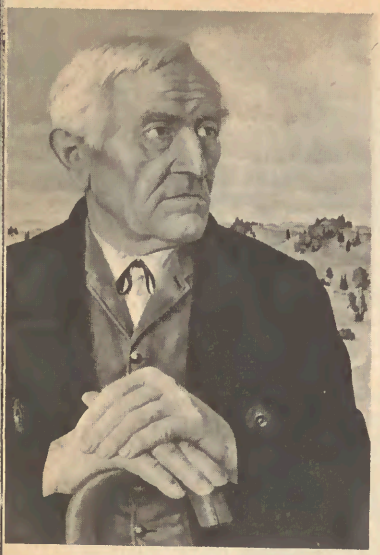
Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

19. Versteigerung, Luzern 1939

20. Hubert Lanzinger: Bannerträger Hitler

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

21. Werner Peiner: Deutsche Erde, 1933



22. Hermann Tiebert: Erbhofbauer

23. Wolfgang Willrich: Hüterin der Art

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

[Sämtliche hier abgebildeten Werke – Abb. 19–29 – wurden auf der ‹Großen Deutschen Kunstausstellung›, München, gezeigt.]

24. Adolf Ziegler: Terpsichore

25. Paul Mathias Padua: Leda und der Schwan

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

26. Thomas Baumgartner: Bauern beim Essen

In einem kühlen Grunde da geht ein Mühlenrad, mein' Liebste ist verschwunden, die dort gewohnet hat.

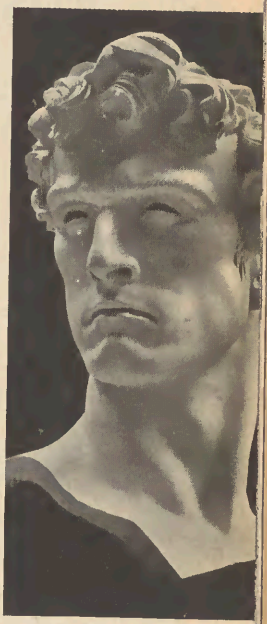
27. Linolschnitt von Georg Sluyterman v. Langeweyde

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

28. Elk Eber: Der Meldegänger

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

29. Arno Breker: Kopf der ‹Bereitschaft›



30. Georg Gruber: Mosaik der Adolf Hitler-Weihestätte, Pasewalk

31. Arno Breker:
Relief ‹Kamerade

Studien-
Bibliothek
Klagen rt

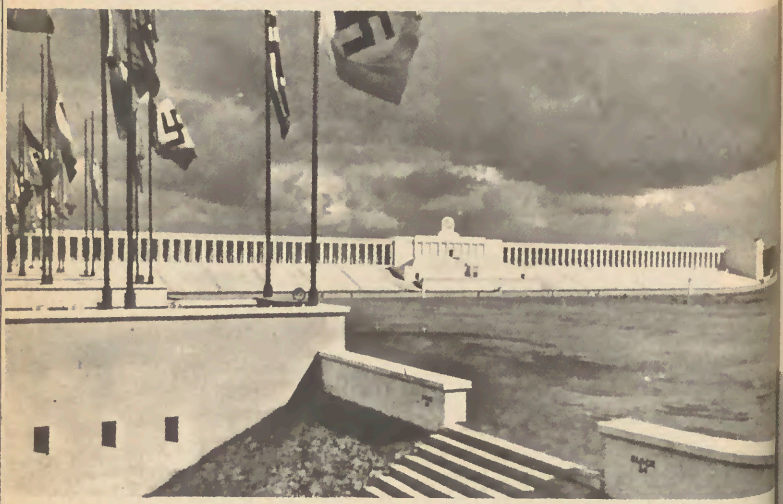
32. Josef Thorak:
Denkmal der Arb
an der Reichsautob
(Modell)

33. Buchausstellung der Reichsjugendführung. Weimar 1938.

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

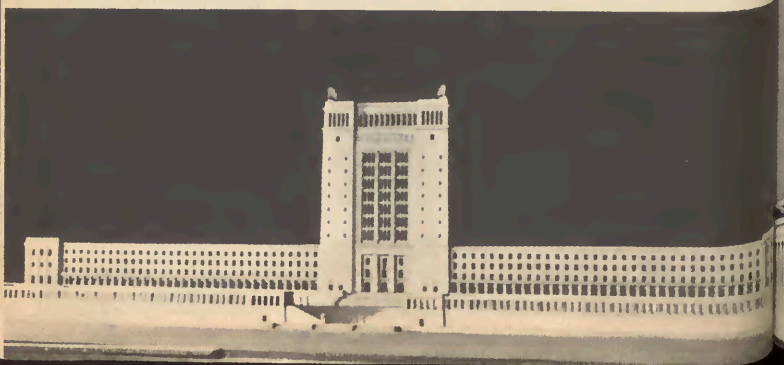
34. Reichsparteitag
gelände, Nürnberg
(Speer)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt



35. Reichsparteitaggelände

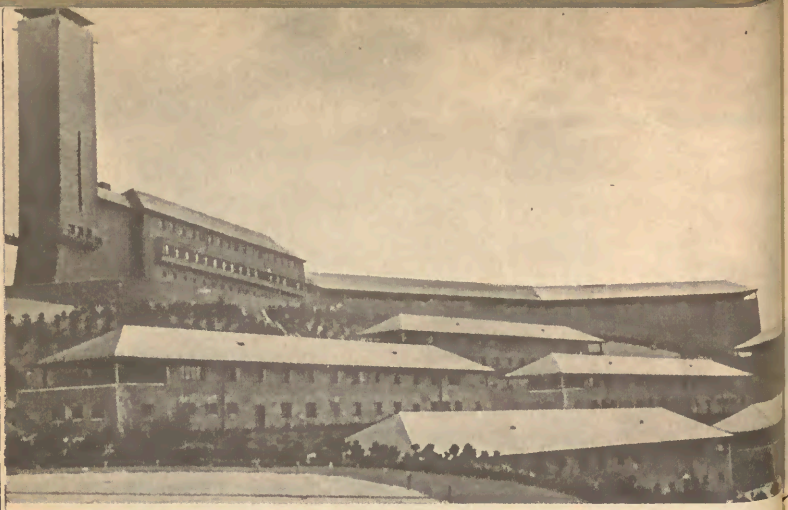
36. Hohe Schule der NSDAP, Entwurf (Giesler)



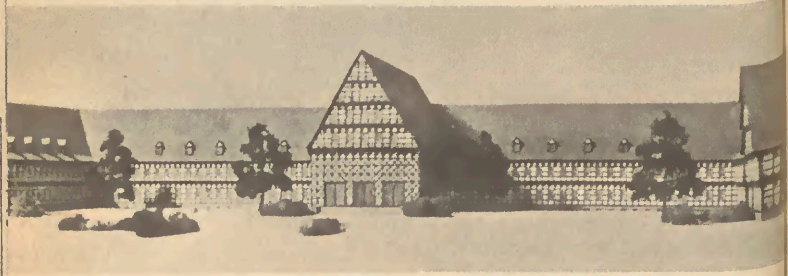
37. Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung Paris, 1937 (Speer)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

38. ‹Führerbau›, München (Troost)



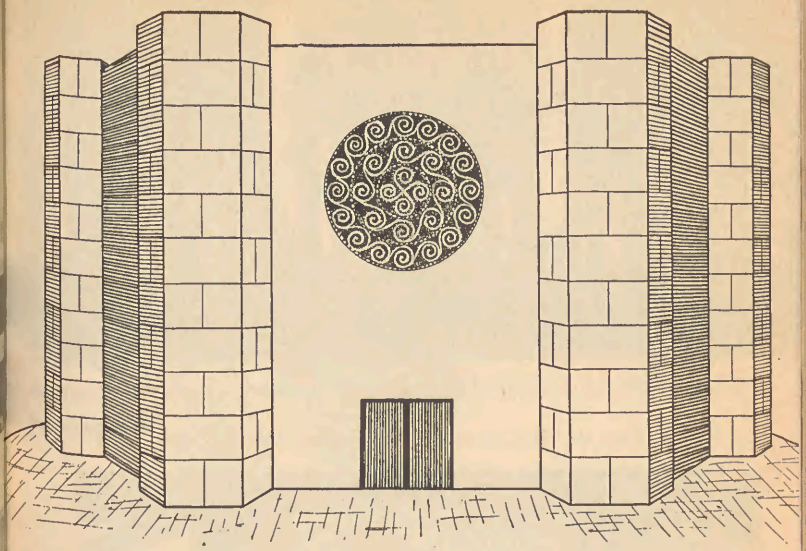
39. NS-Ordensburg Vogelsang in der Eifel (Klotz)



40. BDM-Führerinnenschule in Holstein

41. Haus der Deutschen Kunst, München (Troost)

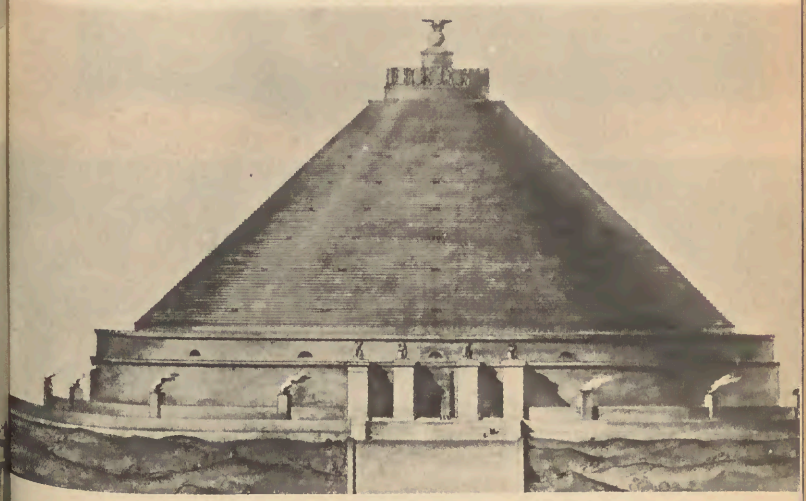
Studien-
Bibliothek
Klagenfurt



42. Deutsches Schauspielhaus, Skizze von Felix Emmel

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

43. Totenburg ‹in den weiten Ebenen Rußlands›, Entwurf (Kreis)

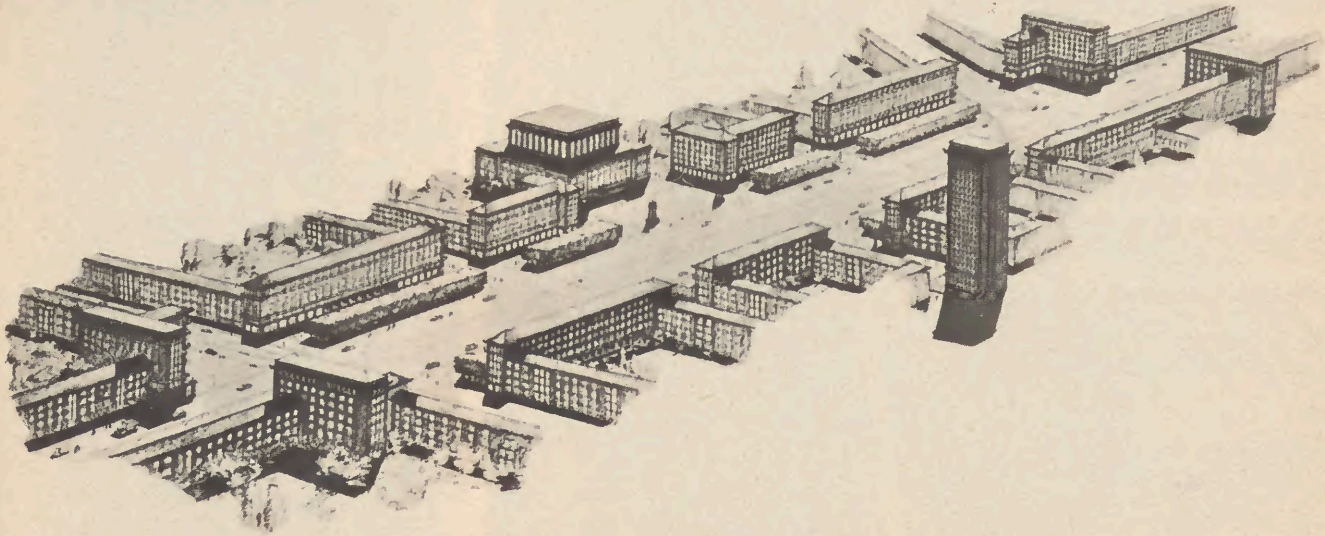


44. Festgestaltung Unter den Linden, Berlin (v. Arent)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

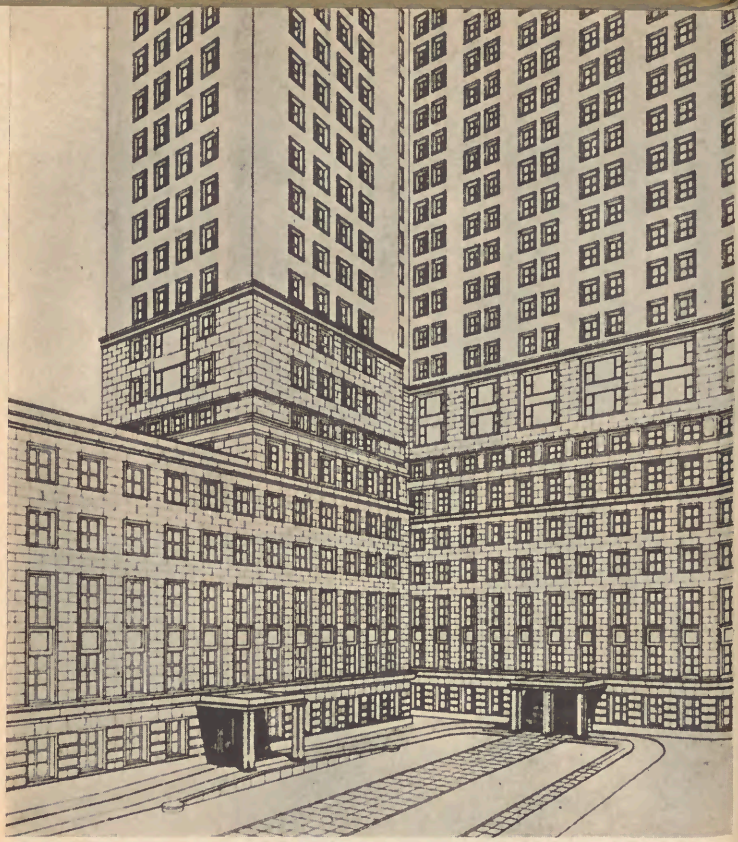
45. Runder Platz mit Haus des Fremdenverkehrs, Berlin (Speer)

46. München, 20. April 1936



47. Wohnsiedlung in Berlin-Charlottenburg

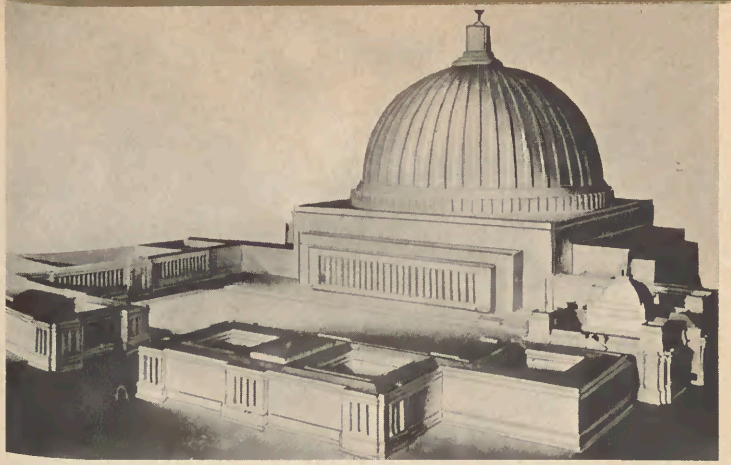
Studien-
Bibliothek
Klagenfurt



48. Neubaupläne für Berlin. Universität, Klinikum

Studien-
Bibliothek
Klage[illegible]rt

49. Luftschutzbunker und Flakturm, zivile Fassadengestaltung

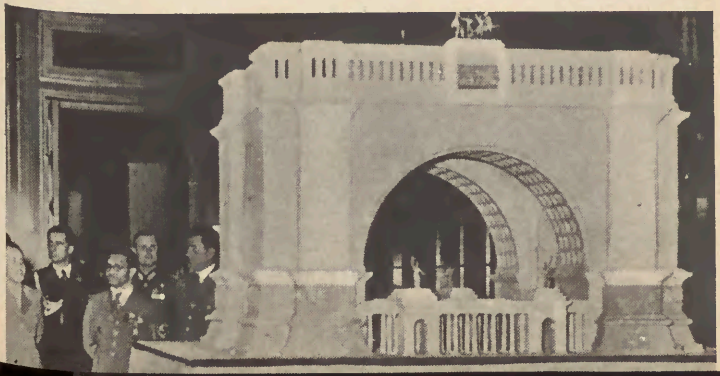


50. Volkshalle, Höhe über 300 Meter (Speer)

51. Haus der Jugend

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

52. Siegestor

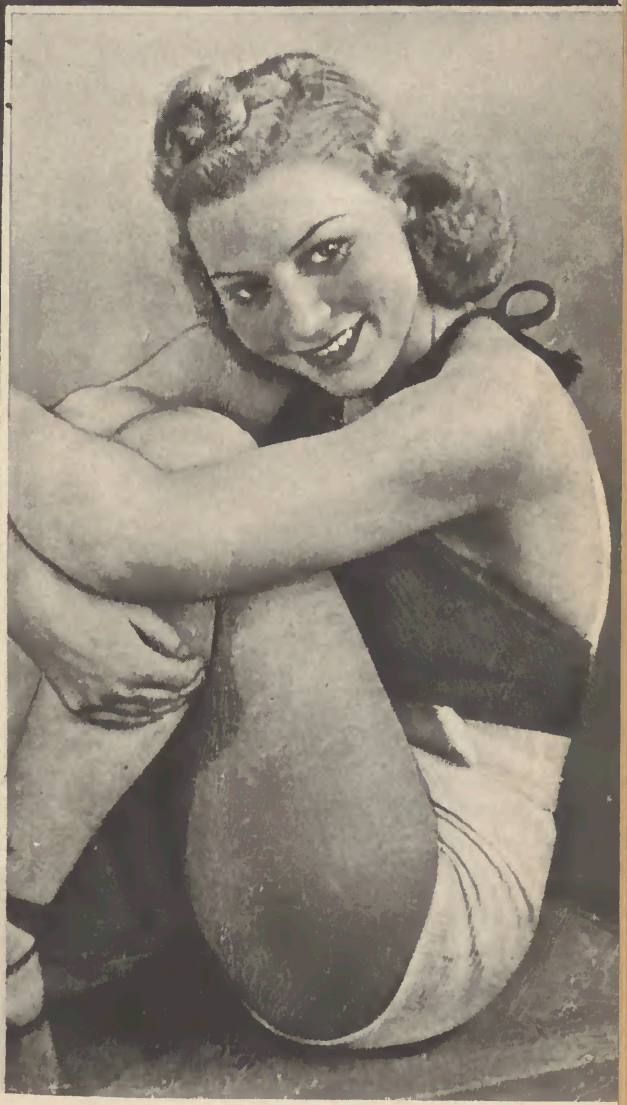


53. Das Mickiewics-Denkmal in Krakau wird gestürzt. 1939.

Studien-
Bibliothek
Klag t

54. Anfang Dezember 1944 sprengten deutsche Truppen das Warschauer Königsschloß

Fala



NR 3

LIPIEC 1940

Cena Zł 2.–

55. FALA — ‹Literarische und kulturelle› Zeitschrift für die Bevölkerung des ‹Generalgouvernements›

Studien-
Bibliothek

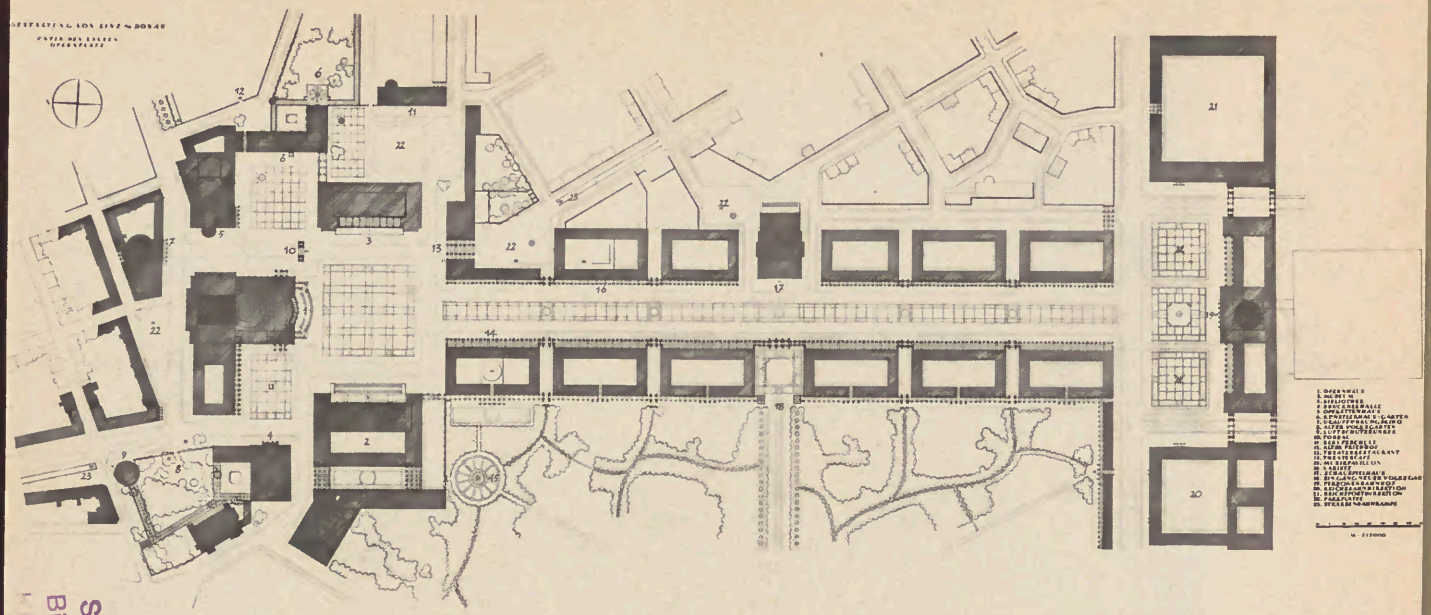
56. Die Deutsche Botschaft Paris läßt den Kunstbesitz des Barons Eduard v. Rothschild in Ferrière ausräumen. 1940. (Aus: Rose Valland, Le Front de l'Art)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

57. Jeu de Paume, Paris. Reichsmarschall Göring wählt Werke für seine Sammlung aus. (Aus: Rose Valland)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

58. Einsatzstableiter Alfred Rosenberg und Baron Kurt v. Behr besichtigen die Beute. (Aus: Rose Valland)



59. Das ‹europäische Kunstzentrum› in Linz a. d. Donau, Entwurf (Fick)

Studien-
Bibliothek
Klagenfurt

anti
Ost
gun
nier
den
so c
turv
hab
run
vor.
neu
bur
tion
tisc
lauf

Wa
sozi
leist
sche
wan
täre
eine
Leb
ten
einz
dem
men
vor
were
eine
lung
win
K
Kun
Füh
sam
und
sen.
wo
nete
mit

antiken Kultur Hellas. Wuchtig und hochaufstrebend in die Ebenen des Ostens hineingestellte Turmbauten werden als Symbole für die Bändigung der chaotischen Gewalten der östlichen Steppen durch die disziplinierte Macht germanischer Ordnungskräfte entstehen — umgeben von den Grabstätten der Kriegergeneration deutschen Blutes, die, wie schon so oft seit zweitausend Jahren, die Existenz der abendländischen Kulturwelt gegen die zerstörerischen Sturmfluten aus Innerasien gerettet hat»[28]. Diese Grenzmale lagen schon Anfang 1943 fertig projektiert vor. Die zukünftigen Toten, zur Zeit der Planung noch mit der Eroberung der Sowjetunion beschäftigt, wurden auf weite Sicht bereits in neuen politischen Dienst genommen. Folgt man dem Ring von ‹Totenburgen›, so sollten die Nachkriegsgrenzen der deutsch-geführten ‹Nation Europa› entlang dem Ural, südlich von Griechenland, an der atlantischen Küste vorbei bis hinauf nach Hammerfest in Nordnorwegen verlaufen[29]. (*Abb. 43*)

Verpflichtender Lebensrahmen

Was im Thing-Experiment nicht gelungen war, nämlich dem Nationalsozialismus ästhetisch geformten, überhöhten Ausdruck zu geben, das leistete die Architektur in abgewandelter Form. Die nationalsozialistischen ‹Bauten des Glaubens›, die ‹Bauten der Gemeinschaft›, die Umwandlung der Städte und Landschaften nach einem zentralen und totalitären Ordnungsprinzip, sie fügten sich, mehr und mehr erkennbar, zu einem ideologischen Raster, der für die Bevölkerung verpflichtende Lebensrahmen aufstellte. Gleich einer permanenten Ausstellung wirkten sie. Sei es im scheinbar zerstreuten Hindurchgehen, sei es in der den einzelnen vernichtenden Leere der riesigen Plätze und Stadtachsen bzw. dem schockierenden Anblick der Volkshallen, Partei- und Staatsmonumente — seine politisch-soziale Rolle wurde dem ‹Volksgenossen› ständig vor Augen gehalten und, da keinerlei Gegenimpulse öffentlich wirksam werden konnten, definitiv zugeschrieben. In diesem Konzept nun lag eine ebenso neuartige wie — im Sinne des Nationalsozialismus — gelungene Form informaler Kontrolle vor, wie sie seit dem Berliner Kunstwinter 1934/35 programmatisch entwickelt worden war.

Keine mobilisierenden Effekte — wie etwa die proletarisch-politischen Kunstexperimente der 20er Jahre — lösten diese nationalsozialistischen Führungsformen aus. Sie forderten Einordnung, Unterwerfung, Gehorsam. *Furcht* und *Faszination* waren die heute noch nachvollziehbaren und im einzelnen oft sorgsam kalkulierten Wirkungen dieser Bauweisen. Die Eingänge zu den Repräsentationsgebäuden, die Schwelle also, wo der Bürger, der ausländische Gast oder Diplomat dem Staat begegneten, geben ein eindrucksvolles Zeugnis von der Aura des Kultus, womit dieser ‹gleich einer Kirche der äußere Ausdruck eines einheitlichen

Wollens und Glaubens und die Höhe der Sehnsucht einer Wesensgemeinschaft› zu sein vorgab. Der Schritt vom angeblich Erhabenen zum Lächerlichen allerdings war auch hier gering und das Kalkul eines Besucherempfangs beispielsweise in der Reichskanzlei schon eines Arturo Ui* würdig: Zu Bismarcks Zeiten mit einem eher unscheinbaren Eingang dicht an der Straße versehen, war die Reichskanzlei nach dem Umbau des Jahres 1938 (Architekt Speer) nur über einen riesigen steinernen Vorplatz, den sogenannten Ehrenhof, zu erreichen. An seinem hinteren Ende führten, flankiert von Arno Brekers muskelstarrenden Figuren ‹Partei› und ‹Wehrmacht›, zehn Stufen zu einem schmalen Eingangspodest. Fast die Hälfte seiner Bodenfläche nahmen die Sockel von vier überdimensionalen steinernen Säulen ein. Ihre Höhe machte mehr als die achtfache Länge eines Menschen aus, so daß die Überdachung ihren Sinn verlor. Das schmale Portal war kassettenförmig mit Eisen und Nägeln beschlagen. Dicht neben diesem Bollwerk beiderseits lichte hohe Fenster. Innen folgten Vorhalle, Mosaiksaal, Kuppelraum mit marmorinkrustiertem Gewölbe, dann eine hochglanzpolierte Marmorgalerie mit Lüstern, Plastiken, Spiegeln und anderen Effekten. Diese sorgsam erwogene Eindruckstufung schleuste so den Besucher über annähernd 250 Meter, vorbei an den initialgeschmückten Mahagonitüren von Hitlers Arbeitszimmer, bis an das Kopfende dieser ‹repräsentativen Gebäudeachse›, wo der Empfangssaal des ‹Führers› lag[30]. ‹Ehe sie [die Diplomaten] kommen, um mir ihre Aufmerksamkeit zu bezeigen, sollen sie auf ihre Knie sinken!›, höhnte Hitler. Sich selbst ließ er feiern im Symbol des ‹Baumeisters›, wie die staatlich lizensierten Porträts ihn zeigen einsam, mit weißen Handschuhen, Tempel im Hintergrund, vor dem stereotyp herabgedrückten, niedrigen Horizont — als personifizierte Übermacht.[31]

Ganz Deutschland sollte schließlich das Antlitz des Nationalsozialismus tragen. ‹Von dem erhabensten Bau des Glaubens bis zum einfachsten Bauernhof, von den gewaltigsten Werken der Technik bis zum schlichtesten Wohnhaus wächst die deutsche Heimat zu einer geordneten und gegliederten Einheit zusammen und wird zum wahren Ebenbild des weltanschaulich zusammengeschlossenen, schaffensfrohen Volkes...›[32] Der entfesselte Krieg machte diesem Wahn ein Ende. Das München zugedachte ‹Monument der Bewegung› — es sollte die 99 m hohen Frauentürme der Stadt um mehr als das Dreifache übersteigen — blieb ungebaut. Die militärischen Eroberungszüge eröffneten den nationalsozialistischen Kunstpolitikern ein neues Wirkungsfeld.

---

* ‹Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui› heißt eine politische Persiflage von Bertolt Brecht. Die nationalsozialistischen Führer erscheinen als Gangster, die in die Rolle großer Verbrecher gedrängt werden.

III. IM ZEICHEN DER ‹EUROPÄISCHEN NEUORDNUNG›

1. Auslöschung des nationalen Kultur- und Kunstlebens (Polen)

Unter ihrem Präsidenten Dr. Hans K. E. L. Keller verfaßte die Berliner ‚Akademie für die Rechte der Völker' im September 1941 einen Geheimen Bericht, der von den nationalsozialistischen Kriegszielen handelte. ‹Die deutsche Ordnung Europas›, heißt es da, ‹... wird das Schlagwort vom ‚Selbstbestimmungsrecht der Völker' übernehmen, aber — darin liegt das Neue — dieses Selbstbestimmungsrecht nicht *staatlich*, sondern *volklich* verwirklichen... An die Stelle des alten Prinzips der Gleichheit zwischen Staaten tritt einfach der neue Grundsatz der Führung zwischen Völkern. Die Durchsetzung dieser Lehre... soll Deutschland die Führung in Europa sichern...›[1]

Direktiven

Der Reichsführer SS, Heinrich Himmler, hatte bereits im März 1940 in einer Denkschrift niedergelegt, in welcher Zeit und mit welchen Maßnahmen in einem, nämlich dem östlichen Teil Europas die nationalsozialistische Führung dieses Fernziel zu erreichen dachte:

‹Bei der Behandlung der Fremdvölkischen im Osten müssen wir darauf sehen, so viel wie möglich einzelne Völkerschaften anzuerkennen und zu pflegen, also neben den Polen und Juden die Ukrainer, die Weißrussen, die Goralen, die Lemken und die Kaschuben. Wenn sonst noch irgendwo Volkssplitter zu finden sind, auch diese.

Ich will damit sagen, daß wir nicht nur das größte Interesse daran haben, die Bevölkerung des Ostens nicht zu einen, sondern im Gegenteil in möglichst viele Teile und Splitter zu zergliedern.

Aber auch innerhalb der Völkerschaften selbst haben wir nicht das Interesse, diese zu Einheit und Größe zu führen, ihnen vielleicht allmählich Nationalbewußtsein und nationale Kultur beizubringen, sondern sie in unzählige kleine Splitter und Partikel aufzulösen...

Spitzen in solchen Völkerschaften dürfen nur die Bürgermeister und die örtlichen Polizeibehörden sein: bei den Goralen die einzelnen, sich ohnedies schon befehdenden Häuptlinge und Sippenältesten. Eine Zusammenfassung nach oben darf es nicht geben, denn nur dadurch, daß wir diesen ganzen Völkerbrei des Generalgouvernements von 15 Millionen und die 8 Millionen der Ostprovinzen auflösen, wird es uns möglich sein, die rassische Siebung durchzuführen, die das Fundament in unseren Erwägungen sein muß, die rassisch Wertvollen aus diesem Brei herauszufischen, nach Deutschland zu tun, um sie dort zu assimilieren.

Schon in ganz wenigen Jahren — ich stelle mir vor, in 4 bis 5 Jahren — muß beispielsweise der Begriff der Kaschuben unbekannt sein, da es dann ein kaschubisches Volk nicht mehr gibt . . . Es muß in einer etwas längeren Zeit auch möglich sein, in unserem Gebiet die Volksbegriffe der Ukrainer, Goralen und Lemken verschwinden zu lassen. Dasselbe, was für diese Splittervölker gesagt ist, gilt in dem entsprechend größeren Rahmen für die Polen.›

Die kulturpolitischen Richtlinien legten im einzelnen fest:

‹. . . Für die nichtdeutsche Bevölkerung des Ostens darf es keine höhere Schule geben als die vierklassige Volksschule. Das Ziel dieser Volksschule hat lediglich zu sein:

Einfaches Rechnen bis höchstens 500, Schreiben des Namens, eine Lehre, daß es ein göttliches Gebot ist, den Deutschen gehorsam zu sein und ehrlich, fleißig und brav zu sein. Lesen halte ich nicht für erforderlich.

Außer dieser Schule darf es im Osten überhaupt keine Schulen geben. Eltern, die ihren Kindern von vorneherein eine bessere Schulbildung sowohl in der Volksschule als später auch an einer höheren Schule vermitteln wollen, müssen dazu einen Antrag bei den Höheren SS- und Polizeiführern stellen. Der Antrag wird in erster Linie danach entschieden, ob das Kind rassisch tadellos und unseren Bedingungen entsprechend ist. Erkennen wir ein solches Kind als unser Blut an, so wird den Eltern eröffnet, daß das Kind auf eine Schule nach Deutschland kommt [seinen Namen ändert] und für Dauer in Deutschland bleibt . . .

Die Eltern dieser Kinder guten Blutes werden vor die Wahl gestellt, entweder das Kind herzugeben — sie werden dann wahrscheinlich keine weiteren Kinder mehr erzeugen, sodaß die Gefahr, daß dieses Untermenschenvolk des Ostens durch solche Menschen guten Blutes eine für uns gefährliche da eben bürtige Führerschicht erhält, erlischt — oder die Eltern verpflichten sich, nach Deutschland zu gehen und dort loyale Staatsbürger zu werden. Eine starke Handhabe, die man ihnen gegenüber hat, ist die Liebe zu ihrem Kind, dessen Zukunft und dessen Ausbildung von der Loyalität der Eltern abhängt . . .

Die Bevölkerung des Generalgouvernements setzt sich dann zwangsläufig nach einer konsequenten Durchführung dieser Maßnahmen im Laufe der nächsten 10 Jahre aus einer verbleibenden minderwertigen Bevölkerung, die noch durch abgeschobene Bevölkerung der Ostprovinzen sowie all' der Teile des deutschen Reiches, die dieselbe rassische und menschliche Art haben (Teile, z. B. der Sorben und Wenden), zusammen.

Die Bevölkerung wird als führerloses Arbeitsvolk zur Verfügung stehen und Deutschland jährlich Wanderarbeiter und Arbeiter für besondere Arbeitsvorkommen (Straßen, Steinbrüche, Bauten), stellen: sie wird selbst dabei mehr zu essen und zu leben haben als unter der polnischen Herrschaft und bei eigener Kulturlosigkeit unter der strengen, konsequenten und gerechten Leitung des deutschen Volkes berufen sein, an dessen ewigen Kulturtaten und Bauwerken mitzuarbeiten und diese, was die Menge der groben Arbeit anlangt, vielleicht erst ermöglichen.› [2]

Als der Reichsführer SS diese Denkschrift verfaßte und Hitler sie den Reichsstatthaltern als verbindlich vorlegte, existierte der Staat Polen nicht mehr. Seit acht Monaten unterstand das Land bis zur deutsch-sowjetischen Demarkationslinie anfangs militärischen, dann polizeilichen und zivilen deutschen Verwaltungsorganen. Und sie hatten in einem System teils auftragsgemäß, teils spontan entfesselter Gewalt Maßnahmen, wie Himmler sie nun programmatisch festlegte, unterdessen längst eingeleitet[3].

‹Ostkolonisation› nannte sich zynisch diese Politik des Nationalsozialismus. Das polnische Volk, seit je durch ein hohes Nationalbewußtsein ausgezeichnet, in ein kultur- und damit willenloses Arbeitssklavenheer (‹Untermenschen›) zu verwandeln – das allerdings war ein Zustand, der erst hergestellt werden mußte. Die Prozedur dieser systematischen Barbarisierung sollte schlechthin alle kulturellen Äußerungen, die Kulturträger selbst und den gesamten beweglichen und unbeweglichen Kulturbesitz des Landes erfassen. Von allen Seiten und mit allen erdenklichen Mitteln wurde – nach der Kapitulation der polnischen Armee – der Kampf gegen die polnische Kultur eröffnet. Rein präventiv wurden ganze Bevölkerungsteile ausgerottet, ebenso wie Stäbe von deutschen Wissenschaftlern ins Land kamen, um dem ‹Begriff des ‚Polen' selbst an den Leib zu rücken›[4]. ‹Nach dem Krieg›, schrieb der deutsche Distriktgouverneur Dr. Fischer, ‹wird davon ausgegangen, daß das Generalgouvernement [Zentralpolen] im Laufe der Zeit Bestandteil des Reiches wird, daß der gesamte Weichselraum deutscher Siedlungsboden wird und daß darüber hinaus weite Gebiete östlich der Grenzen des jetzigen Generalgouvernements unter deutscher Oberhoheit stehen, so daß das Generalgouvernement nicht die Grenze des deutschen Machtbereiches, sondern die Brücke vom Altreich zu den neuen Gebieten des großdeutschen Machtraumes bilden wird›[5].

Diesem Gedanken der Deutschland vorgelagerten, in ihrer ‹rassischen Substanz› verdichteten bzw. verdünnten Zonen entsprach denn auch die Aufteilung Polens in zwei so ungleich verwaltete Gebiete wie das ‚Generalgouvernement' und die ‹eingedeutschten› polnischen Westgebiete.

‹Umvolkung› (Westpolen)

Ein Viertel des gesamten polnischen Landes wurde unmittelbar dem Deutschen Reich einverleibt. ‚Reichsgau Oberschlesien', ‚Reichsgau Wartheland' und ‚Reichsgau Danzig-Westpreußen' hießen seit dem 26. Oktober 1939 die ehemaligen polnischen Wojewodschaften Kattowitz, Posen, Pommerellen, fast die ganze Wojewodschaft Lodz sowie

Teile der Wojewodschaften Krakau, Kielce und Warschau. 7,8 Millionen Polen, das waren 80 % der Bewohner, wurden davon betroffen.

Ziel der nationalsozialistischen Politik in diesen ‹eingedeutschten› Gebieten war, eine homogene deutsche Bevölkerung zu schaffen. Zu diesem Zweck sollte das Polentum, wie es offiziell lautete, ‹rassisch abgeschöpft› und ‹ausgelaugt› werden [6/7]. Der Reichsführer SS war am 7. 10. 1939 in einem geheimen Erlaß von Hitler mit dieser ‹Festigung deutschen Volkstums› betraut worden, die Befehle kamen vom Reichssicherheitshauptamt Berlin. So wurde ein Teil der ehemals polnischen Bevölkerung unter zusätzlichem wirtschaftlichem Druck gezwungen, sich in die ‹Deutsche Volksliste› einzutragen. Schon bald aber stellte sich heraus, daß keineswegs aus ‹rassischen›, sondern aus politischen Gründen höchstens 1—1,2 Millionen auf diese Weise ‹eingedeutscht› werden konnten [8]. Die so in ihrer Mehrzahl als nichtassimilierbar befundenen Polen wurden enteignet, dem jüdischen Bevölkerungsteil gleichgestellt und bis zur Deportationssperre im März 1941 laufend nach Osten ins ‚Generalgouvernement' abgeschoben. Politisch, sozial und rechtlich diskriminiert, rekrutierten sich aus den noch nicht Ausgesiedelten die Zivilarbeiterheere für Deutschland, das schlesische Industriegebiet und die SS-eigenen Wirtschaftsunternehmen in den Konzentrationslagern.

Die erste kulturpolitisch gezielte Aktion beseitigte das vorauszusehende Haupthindernis einer ‹Umvolkung›, die polnische Intelligenz. Polizei, SS, volksdeutsche Heimwehren und Sonderkommandos führten die ‹Befriedung› durch. Nachweislich einige Zehntausend fielen den verfahrenslosen Exekutionen allein bis zum Frühjahr 1940 zum Opfer, darunter fast die gesamte geistige Führungsschicht [9].

Die im ‚Neureich' verbleibende ehemals polnische, nun in der ‹Deutschen Volksliste› geführte Bevölkerung wurde mit deutschen Siedlern aus den Baltenländern, aus Wolhynien etc. durchsetzt und dann dem Prozeß unterzogen, der ‹Entpolonisierung› hieß. Die polnische Sprache wurde verboten. Polnische Familien-, Straßen- und Ortsnamen ‹germanisiert›, sämtliche polnischen Bibliotheken, Buchhandlungen, Theater usw. aufgelöst, Zeitungen und Zeitschriften verboten, polnische Kulturdenkmäler vernichtet oder ins ‹Altreich› überführt. (*D 60—66*) Selbst kunsthistorisch bedeutsame Bauten wie die Bernardiner-Kirche und das Standbild Christi in Posen, die alte Kirche in Ostrowaž (Kreis Konin), vom Krieg unberührt, wurden als Zeugnisse polnischen Geistes zerstört. Abbildungen jeglicher Art, die an die polnische Geschichte, insbesondere an die Niederlage des Deutschen Ritterordens (1410) erinnerten, mußten abgeliefert werden. In den Schulen unterrichteten Lehrer aus Deutschland, und nur die Kinder von ‹eingedeutschten› Polen durften Schulen besuchen [10].

Der Mustergau Wartheland mit seinem rationalisierten Verwaltungsaufbau galt als vorbildlich für die Methoden dieser ‹Umvolkung›. Auch

der Gedanke Himmlers, Kinder ‹guten Blutes› gesondert zu erziehen, wurde wahr gemacht. Sie, insgesamt einige Hundert, kamen nach Deutschland in die ‚Lebensborn'-Heime der SS.

Polen-Reservat ‚Generalgouvernement'

Dieses sogenannte Nebenland des Deutschen Reiches war als einstweiliges Reservat für die nichtassimilierbaren Polen gedacht. Sowohl besatzungs- wie staats- und völkerrechtlich ohne jede Verbindlichkeit, umfaßte dieses Territorium (ohne Galizien) 15 Millionen nunmehr polnische Staatenlose. Dem Reichsleiter der NSDAP und neuernannten ‹Generalgouverneur› Reichsminister Dr. Hans Frank waren im Oktober 1939 sämtliche Verwaltungszweige übertragen worden. Da jedoch die zivilen Organe vielfach nur unzureichend besetzt werden konnten, übten die Organisationen Himmlers die tatsächliche Macht aus, was die Verwaltungspraxis auch im ‚Generalgouvernement' für die polnische Bevölkerung zum Inbegriff deutscher Polizei- und SS-Herrschaft machte [11].

Im ‚Generalgouvernement' war, zumindest vorerst, nicht an eine ‹Umvolkung› gedacht. Hier, im weiter vorgeschobenen ‹Siedlungsring›, wurde von den Führungsstäben des Reichssicherheitshauptamtes, des RMVAP und der Gouvernementsverwaltung eine kulturelle Kontrastpolitik betrieben. Planmäßig wurde das polnische öffentliche Kultur- und Kunstleben gesenkt und niedergehalten, während eine neue deutsche Führungsschicht das künstlich geschaffene Vakuum ausfüllte und ihr eigenes – vom polnischen streng geschiedenes – Leben zu entfalten begann. Im Dezember 1944 faßte der deutsche Gouverneur des Distrikts Warschau, Dr. Ludwig Fischer, diese Politik rückblickend noch einmal zusammen: ‹... alles [ist] getan worden, um auch kulturell Warschau in seiner früheren Bedeutung als polnisches Kulturzentrum herabzudrücken. Den Polen ist eigentlich ein polnisches Kulturleben überhaupt nicht mehr ermöglicht worden. Die Universität Warschau, die im früheren geistigen Leben der Republik Polen eine starke Rolle gespielt hat, wurde sofort in den ersten Tagen deutscher Herrschaft geschlossen. Ebenso existieren die höheren Schulen nicht mehr. Die polnische Oper und alle polnischen Theater von kultureller Bedeutung sind ebenfalls nicht wieder erstanden. Den Polen ist lediglich erlaubt, sich in Varietés und Kleinkunstbühnen künstlerisch zu betätigen, wobei durch eine genaue Kontrolle darüber gewacht wird, daß das künstlerische Niveau dieser Veranstaltungen außerordentlich bescheiden ist... Im Gegensatz zu dieser bewußten Herabsetzung des künstlerischen Niveaus polnischer Aufführungen ist besonderer Wert darauf gelegt worden, in Warschau ein deutsches Kulturleben zu schaffen, das sich 100%-ig in seiner künstlerischen Höhe vom polnischen Kulturleben unterscheidet...›[12]

Die entsprechenden Vorkehrungen waren noch 1940 getroffen worden. Ein Erlaß des Generalgouverneurs vom 12. April regelte das Schulwesen. Nur die Volks- und Berufsschulen in ihren Unterstufen blieben bestehen, insgesamt trotz des Bevölkerungszustroms aber nur 30 % der vorherigen. Geschichte, Sprachen, Erdkunde und Sport wurden als Fächer abgeschafft und der Unterricht nach agrar-, forst- und industriehandwerklicher Seite ausgerichtet, sämtliche Lehrerbildungsanstalten geschlossen. Ausgediente Polizeikräfte sollten künftig die Lehrer ersetzen [13].

Die ‹Säuberungs›-Wellen trafen auch im ‚Generalgouvernement' vornehmlich die kulturelle Führungsschicht. Juristen, Ärzte, Priester, Lehrer, Künstler, Wissenschaftler wurden ‹bevorzugt› als Geiseln erschossen; die Professoren der Universität Krakau geschlossen ins Konzentrationslager Oranienburg eingeliefert. Die berüchtigte ‹A. B.-Aktion› unter der Leitung von SS-Brigadeführer Bruno Streckenbach erfaßte dann nach vorbereiteten Listen im Sommer 1940 3500 Angehörige der polnischen Intelligenz und liquidierte alle. Ein weiterer Teil wurde im nahegelegenen Konzentrationslager Auschwitz getötet. Gewöhnlich im Schatten neuer militärischer Ereignisse erreichten die Razzien und Exekutionen ihre Höhepunkte. Die zahlreichen Schauspieler, Schriftsteller, Journalisten, Virtuosen, Maler und Bildhauer jüdischer Abstammung wurden in Ghettos gepfercht, wo sie, materiell bereits ohne Lebensmöglichkeit, später ebenfalls starben oder ermordet wurden. Die Statistiken zeigen, wie die prozentualen Verluste mit der höheren beruflichen Qualifikation rapide anstiegen. Auf diese Weise verlor Polen annähernd 30 % seiner Wissenschaftler, wissenschaftlichen Hilfskräfte und Lehrer an Höheren Schulen.[14] (*D 70*)

Zur selben Zeit übernahmen deutsche Wissenschaftler im ‚Generalgouvernement' die ‹Treuhandschaft› über den Kultur- und Kunstbesitz des Landes. Die wilden Beutenahmen wurden von geordneten und wohlvorbereiteten ‹Erfassungsaktionen› abgelöst [15]. Reichsmarschall Göring, Beauftragter für den Vierjahresplan und Vorsitzender des Reichsverteidigungsausschusses, hatte den SS-Obergruppenführer Dr. Kajetan Mühlmann zum ‹Sonderbeauftragten für die Erfassung und Sicherung der Kunst- und Kulturschätze› des Landes eingesetzt (19. Oktober 1939). Der RKFV schaltete dann am 1. Dezember die ‹SS Forschungs- und Lehrgemeinschaft ‚Das Ahnenerbe'› ein und ernannte den SS-Obergruppenführer Professor Dr. Heinrich Harmjanz zum ‹Generaltreuhänder› für den gesamten polnischen Kultur- und Kunstbesitz einschließlich sämtlicher Vermögenswerte [16]. Generalgouverneur Frank erließ mehrere Durchführungsverordnungen, und in der Rekordzeit von kaum sechs Monaten war der gesamte staatliche, private und kirchliche Kunstbesitz im ‚Generalgouvernement' konfisziert. (*D 67*)

In der Staatsbibliothek Krakau und im Warschauer Nationalmuseum wurden die beschlagnahmten Gegenstände gehortet und von deutschen

Kunsthistorikern und Museumsdirektoren inventarisiert. Bereits am 16. Dezember war aus der Marienkirche zu Krakau der Veit-Stoß-Altar durch das SD-Kommando Dr. Paulsen nach Berlin gebracht worden. (D 69) Die Einrichtung des Warschauer Königsschlosses wurde für den Ausbau des Dresdener Zwingers requiriert und versandt. Mühlmann, mit Sonderaufträgen für Görings Privatsammlungen betraut, brachte Zeichnungen von Dürer, Gemälde von Raffael, Rembrandt und Watteau nach Karinhall. Werke ‹dritter Wahl› wurden Generalgouverneur Frank zu Repräsentationszwecken überlassen. Die Transporte des ‚Ahnenerbes', darunter Bibliotheken, Wertpapiere, Kultgegenstände, gingen zur ‚Haupttreuhandstelle Ost' nach Posen und von dort aus zum Depot nach Berlin-Dahlem. Ein ‚Sonderkommando Auswärtiges Amt' (Baron von Kuensberg) requirierte im Auftrag des Reichsaußenministers. Seit August 1941 wurde dann zugunsten der Hohen Schule der NSDAP auch noch der Einsatzstab Rosenberg (S. 147 f) an der Beute beteiligt[17]. Beunruhigt über das allseitige Interesse am polnischen Kunstbesitz, verfügte Einsatzstableiter Utikal, daß Gegenstände auch für höchste Befehlsträger nurmehr gegen Quittung auszuliefern seien[18].

Prunkstück der ‹wissenschaftlichen› Bemühungen war eine Liste ‹Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement›. Sie führte Werke ‹erster Wahl› auf und wurde, zusammen mit vier erläuternden Bildmappen, Hitler zugeleitet. (S. 157) Dieser ‹Führerkatalog› ist erhalten geblieben[19]. 521 Werke und Sammlungen, meist holländischer bzw. flämischer Schulen, sind in ihm beschrieben. Wo neben den wenigen Franzosen und Italienern Werke polnischer Künstler — so aus dem 15. und 16. Jahrhundert — aufgeführt waren, wurden sie als ‹unbekannter Herkunft› bezeichnet. Das Vorwort zum Katalog macht den Sinn der Auswahl deutlich: Die meist Breslauer und Wiener Kunsthistoriker bescheinigten dem ‹Führer›, daß ihr ‹Ergebnis› den ‹klaren Beweis für die Durchdringung des Ostens durch den deutschen Kulturwillen› erbringe. ‹Von einer selbständigen polnischen Kunstentwicklung in den historischen Stilepochen zu sprechen erübrigt sich. Es gibt Schöpfungen deutschen Gepräges, und es gibt holländische oder flämische Werke, die ihrem ganzen Geist und Charakter nach gleichfalls nichts anderes zum Ausdruck bringen als deutsches Wesen und deutsche Kulturkraft›[20]. Daß an den Lehrstühlen heimatlicher Hochschulen diese sowohl geistigen als auch materiellen Raubzüge gerechtfertigt, angeregt und gefördert wurden, gehört zu den unrühmlichsten Kapiteln deutscher Universitätsgeschichte[21].

Mehr als fünf Jahre deutscher ‹politischer Verwaltungstätigkeit› führten die geplante Auflösung in den ehemals geistig-kulturellen Zentren des besetzten Landes sichtbar herbei. Zwar waren die Städte im ‚Generalgouvernement' aus kriegswirtschaftlichen Rücksichten nicht in dem

Maße von ihren Bewohnern entleert worden wie vorgesehen, was die Arbeit der polnischen Untergrundorganisationen ungewollt erleichterte.[21a] Jedoch war die Politik einer kulturellen Ablösung konsequent verwirklicht worden: Ihrer eigenen Führungsschicht beraubt, hatte die politisch und sozial deklassierte Bevölkerung Deutsche an deren Stelle rücken sehen. Während ringsum deutsche Schulen aller Aufbaustufen von deutschen Kindern besucht wurden, blieben ihre eigenen höheren Bildungsstätten geschlossen. Aus den Straßen waren die Denkmäler von Kiliński, Mickiewics, Chopin, Bogusławski entfernt worden, ebenso waren jegliche Zeugnisse und Symbole polnischen Kulturlebens planmäßig beseitigt, der polnische Kunstbesitz ausgeräumt worden. (Wenn auch nicht gänzlich nach Deutschland verschleppt, so blieb er doch dem öffentlichen Leben entzogen, zudem war seine Enteignung als unwiderruflich gedacht[22].) Was blieb diesem Volk der ‹Wanderarbeiter›? Einige wenige Zeitungen brachten in pitting-polnisch ausgewählte Artikel aus dem ‚Völkischen Beobachter'. Das Magazin ‚Fala' (*Abb. 55*), ferner eine illustrierte Wandzeitung für die Landbevölkerung und kostenlose Broschüren aus den Redaktionsstuben des Generalreferats Ostraum (Dr. Taubert) im RMVAP predigten Antisemitismus und Antikommunismus und warben für die Arbeit in Deutschland. Aus Lautsprechern auf Straßen und Plätzen tönten ‹Informationen› in polnischer Sprache. Der Besitz eines Radiogerätes wurde mit dem Tode bestraft. Zugelassen und gefördert wurden wenige kulturelle Erzeugnisse von ausgewiesenermaßen geringem Wert. So produzierten volksdeutsche Verlage unter Aufsicht des RMVAP Sensationsromane und erotische Schundliteratur (‹Ägyptisch-chaldäisches Traumbuch›, ‹Vom Roten Meer zum europäischen Ghetto›) durchschnittlich insgesamt 9 Titel pro Jahr. Falls überhaupt vereinzelt öffentliche Bibliotheken wieder zugänglich gemacht wurden, waren sämtliche Werke über Geographie, ferner Landkarten, Atlanten herausgezogen; weiterhin, ohne Rücksicht auf den Inhalt, alle Bücher in englischer und französischer Sprache sowie sämtliche Wörterbücher. Ebenso fehlte die Mehrzahl klassischer polnischer Belletristik, geschichtlicher und weltanschaulicher Werke. Nur wenige, politisch kollaborierende polnische Theater waren wieder eröffnet worden und durften ein verflachendes Unterhaltungsprogramm bringen: Sex-Sketche, Sittenstücke des 19. Jahrhunderts, Revuen. Verboten blieben Schauspiele, Opern usw. Aus den Konzertsälen waren klassische Musik, Volks- und Nationallieder verbannt. Die Musik Chopins stand an erster Stelle auf der Verbotsliste. Selbst in Kaffeehäusern waren die Musiknummern genehmigungspflichtig. Jeglicher Sport war untersagt. Zur ‹Festigung deutschen Volkstums› wurden Pflichtablieferungen der polnischen Bauern, Schrottsammlungen der polnischen Schulen mit Branntwein bezahlt[23]. Alkoholismus und Abtreibung wurden weisungsgemäß begünstigt[24]. (*Abb. 53, D 68*)

Mit großem Aufwand wurden zur selben Zeit im ‚Generalgouvernement' neben deutschen Schulen ein Deutsches Staatstheater, eine Deutsche Philharmonie, deutsche Gastspiele, deutsche Kleinkunstbühnen, sogar ein eigenes Theater für SS und Polizei betrieben; ferner deutsche Buchhandlungen, deutsche Kunstausstellungen, deutsche Lichtspielhäuser, allerdings — ebenso wie Straßenbahnen, die Mehrzahl der Restaurants und Parkbänke — ‹Nur für Deutsche!›[25]

Die ‹neue deutsche Stadt Warschau›

Die kulturelle Kontrastpolitik im ‚Generalgouvernement' sollte den deutschen Führungsanspruch begründen, indem sie das polnische Kultur- und Kunstleben auslöschte. ‹Germanisierung an Menschen› hieß in diesem, dem zentralen Teil Polens: Ablösung durch eine reichs- bzw. volksdeutsche Herrenschicht. Parallel ging die ‹Germanisierung am Boden›, und sie sah — im kulturellen Bereich — ein grandioses Umbauprogramm vor, das den deutschen Führungsanspruch sinnfällig, nämlich in Stein, und ‹für alle Zeiten› belegen sollte.

Schon in den ersten Wochen nach der Besetzung Polens war ein ‹Generalraumordnungsplan›[26] fertiggestellt worden. Er sah destruktive wie konstruktive Maßnahmen vor. Kernstück des ‹Generalbebauungsplans› war der — im Verwaltungsaufbau des ‚Generalgouvernements' verwirklichte — Gedanke, das Land in ein ‹Netz zentraler Orte› aufzulösen. Ein weiterer Gedanke, diese zu Kreisstädten degradierten Lebenszentren des besiegten Landes städtebaulich so umzuwandeln, daß ihr ‹deutscher Ursprung› ein für allemal bewiesen und festgelegt sei.

Den deutsch geführten osteuropäischen Hochschulen oblag es, im einzelnen den ‹Nachweis des deutschen Rechtsanspruchs auf die [eroberten] Gebiete› zu führen[27]. So nahm in Krakau das Institut für Deutsche Ostarbeit seine Tätigkeit auf. Neben seiner Hauptaufgabe, nämlich wirtschaftswissenschaftliche Unterlagen an die Ostraum-Planungsstäbe nach Deutschland zu liefern, besorgten ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte (Dagobert Frey) und, wichtiger noch, ein Lehrstuhl für Vorgeschichte (Werner Radig) diesen ideologischen Auftrag.

Die ‹Großraumplanung für die künftige Gestaltung der wichtigsten Städte› wurde energisch betrieben. Was sie vorsah, mag das Beispiel Warschau zeigen:

Als die deutschen Truppen in Warschau einmarschierten, waren 10 %, vor allem das Zentrum, der Stadt durch Luftangriffe und Artilleriebeschuß zerstört. Hitler bestätigte die Auffassung seines Generalgouverneurs, daß die polnische Hauptstadt mit ihren 1,3 Millionen Bewohnern nicht mehr aufgebaut werden sollte[28]; Frank selbst stieß daraufhin demonstrativ den silbernen Adler vom Dach des Warschauer

Königsschlosses. Das politische Zentrum des Landes wurde nach Krakau verlegt, wo der deutsche Gouverneur im Stil eines mittelalterlichen Lehnsfürsten auf der Königsburg des Wawel residierte.

1945 fand man in seinem dortigen Amtssitz einen Perspektivplan zur Neugestaltung der ehemaligen polnischen Hauptstadt[29], der mit seiner ‹Lösung des Warschauproblems› die Germanisierung des Weichselraumes krönen und beenden sollte.

Der Plan trägt neben der Aufschrift ‹Geheim› den Titel ‹Neue deutsche Stadt Warschau›. 13 großformatige Pläne, auf Kartons gezogen und gebunden, erläutern dieses Umbauprojekt. Drei von ihnen zeigen die neue Raum- bzw. Verkehrsordnung des ‚Generalgouvernements'. Wie es der ‹Generalraumordnungsplan› vorsah, ist der Distrikt Warschau in sechs gleichgroße ‹Wirtschaftsräume› aufgeteilt. Vergleichspläne zeigen, daß der Durchmesser von ehemals 300 auf 100 km reduziert wurde. In der Mitte dieser ‹Wirtschaftsräume› liegen jeweils die genannten ‹zentralen Orte›, nunmehr als Kreisstädte gleichwertig nebeneinander: Lublin, Radom, Warschau, Kielce, Międzyrze, Tomaszow. Das Verkehrsnetz des Landes, ursprünglich auf die Hauptstadt Warschau strahlenförmig konzentriert, ist zu drei großen Rollbahnen nach Osten aufgelöst – mit Abzweigungen zur Ukraine und den Baltenstaaten.

Die übrigen Tafeln (Maßstab 1:20 000) befassen sich mit der Stadt Warschau. Die wichtigste von ihnen, Tafel 13, trägt die Unterschrift ‹Warschau – Der Abbau der Polen-Stadt – Der Aufbau der deutschen Stadt – Das Aussiedeln der Juden›. Verschiedene Farben und Schraffuren kennzeichnen acht ‹Abbau-Abschnitte›. Das Judenviertel ist wesentlich verkleinert und um einen bisher nicht vorhandenen Güterbahnhof gruppiert. Mit Ausnahme der beiden Schlösser Belweder und Lazienki – sie sollten dem ‹Führer› und dem Generalgouverneur für künftige Besuche vorbehalten sein – sind sämtliche historische Gebäude, darunter auch das Warschauer Schloß, zum Abbau vorgesehen. Auf 7 qkm sollten demnach schließlich noch 130 000 Menschen – siedlungstüchtige Deutsche und deren polnisches Dienstleistungspersonal – wohnen. Das hieß: die Stadt Warschau sollte auf $^1/_{20}$ ihres Umfangs von 1938 zusammengezogen und zu den kriegszerstörten 10 % plangemäß weitere 75 % eingeebnet werden.

Tafel 12 enthält ein Paradestück fingierten ‹deutschen Rechtsanspruchs›. Sie bringt das Foto eines Gipsmodells ‹Warschau ... 17. Jht.›, mit dessen Hilfe der germanisch-deutsche Ursprung der Stadt ‹bewiesen› werden sollte. Auf dem linken Weichselufer liegt dieses ‚Warschau'. Stadtmauern mit umlaufenden Wassergräben ziehen sich rings um die Stadt und am Ufer der Weichsel hin. Entlang den Straßen Giebelhäuser mit Schindeldächern, in der Mitte des Weichbildes der ‹Alte Markt›, ein geschlossener rechteckiger Platz mit einem Rathaus. Übereinstim-

mend mit dieser Vorlage – wenig mehr als die Stadtmauern waren historisch echt – waren die Pläne für die ‹neue deutsche Stadt Warschau› angefertigt worden. Die Stadtgrenzen, die Straßenzüge und Plätze der Umbaupläne folgen den ‹alten› Linien. Die neue Anlage ist streng konzentrisch gerichtet – nur drei mächtige West-Ost-Achsen durchbrechen als Ausfallstraßen über die Weichsel das ‹organische Stadtbild›.

Was diese aufwendige ‹Beweisführung› überdies erstaunlich macht, ist das Entstehungsdatum des Planes. Tafel 13 und noch einmal die Widmung tragen das Datum vom 6. Februar 1940. Die Akten geben weitere Auskunft. Der Warschauer Stadtpräsident Dr. Dengel hatte aus seiner Heimatstadt Würzburg einen Stab von Städteplanern angefordert. Unter der Leitung des Oberbaurats Hubert Groß arbeitete dieser Stab im Winter 1939/40, auf polnische Quellen gestützt, im Büro des Warschauer Stadtpräsidenten die Pläne aus. Am 26. Februar übergab Dengel die Pläne mit einer Widmung und dem ‹Dank an meine Mitarbeiter›, die ‹Städteplaner aus Würzburg›, dem Generalgouverneur. In Franks Diensttagebuch sind unter dem 26. 2. 1940 dann auch die Besprechung über die Lage der Stadt und die Übergabe der Pläne erwähnt[30].

Wie sehr man auf den Symbolgehalt, insbesondere der historischen Bauten bedacht war, zeigt ein Nachtrag zu den Warschauer Umbauplänen aus dem Jahr 1942. An Stelle des nur geringfügig beschädigten Warschauer Königsschlosses, worin zur Zeit der Planung noch konfiszierte Kunstschätze des nördlichen Landesteiles aufbewahrt wurden, sollten – denselben Grundrissen folgend, nur um ein Vielfaches größer – die Repräsentations- und Dienstgebäude der NSDAP errichtet werden. Die Baupläne, in einem Berliner Atelier auf Anweisung von Oberbaurat Pabst ausgearbeitet, zeigen eine überwältigend monumentale, symmetrisch-elliptische Anlage, die auf dem ehemaligen Schloßplatz in einem riesigen Kuppelbau, der ‹Kongreß- oder Volkshalle›, gipfeln sollte[31].

Die militärische Wende des Krieges machte die nationalsozialistischen Hoffnungen auf eine kulturelle Annexion des Weichselraumes zunichte. Die ‹neue deutsche Stadt Warschau› wurde nicht gebaut. Nur die Abbau-Pläne wurden verwirklicht. (*Abb. 54*)

Als die deutschen Truppen sich im Januar 1945 aus Warschau ‹absetzten›, hinterließen sie eine systematisch zerstörte Stadt. Die nationalsozialistische Führung hatte noch einmal bestätigt, daß diese Aktion ‹von größter Bedeutung› für die weitere Polenpolitik sei. (*D 74*) Es mag ein Zufall sein, daß das vernichtete Bauvolumen genau dem Umfang (85 %, darunter 90 % aller Baudenkmäler[32]) des im Dezember 1939 aufgestellten Einebnungsplanes entsprach.

2. Kunstraub (Frankreich)

Die militärischen Eroberungszüge brachten Kunst- und Kulturschätze in deutsche Hände, die bald um ein Vielfaches überstiegen, was an innerdeutschem Besitz vorhanden gewesen war. Die Annexion Österreichs schon hatte dem Altreich-Bestand ein Sechstel des europäischen Kunstbesitzes hinzugefügt. Im ‚Generalgouvernement' hatte Hans Frank während eines halben Jahres annähernd den gesamten Kunstbestand des Landes in seinen Gewahrsam gebracht. Was aber schließlich die deutschen Magazine zum größten Teil füllen sollte, das waren – hauptsächlich für das Museum Linz bestimmt – Kunstwerke aus französischem Besitz.

Die Eroberung Frankreichs hatte alte deutsche Restitutionsforderungen geweckt. Man erinnerte sich, daß während der Napoleonischen Kriege umfangreiche Kunstbestände aus Deutschland verschleppt worden waren. Wohl war der weitaus größte Teil nach dem Friedensschluß von 1815 wieder nach Deutschland zurückgekommen. Doch einige Werke blieben damals in französischem Besitz[1]. An ihre Rückforderung nun knüpfte ein geheimer Rahmenplan, der Frankreich indessen nur als ein Aktionsfeld unter anderen vorsah. Denn nach diesem Plan sollten schließlich nichts weniger als die europäischen Kunstbesitzverhältnisse im Sinne der künftig deutsch geführten ‹Nation Europa› neu geregelt werden.

Dr. Goebbels wußte die Initiativen an sein Ministerium zu binden. Gestützt auf Recherchen des Rheinischen Kunsthistorischen Instituts meldete er erste deutsche Forderungen an, und schon im August 1940 wurde er von der Reichskanzlei offiziell beauftragt, die Aktion zu leiten[3].

Der Rahmenplan sah drei Erfassungsgrade vor. Erstens, und das betraf nur Frankreich, sollten die zu Zeiten Napoleons in Frankreich gebliebenen Kunstwerke zurückgeholt werden. Zweitens sollten sämtliche Kunstwerke, (Musik-)Manuskripte und Bücher deutschen Ursprungs, die seit dem 15. Jahrhundert durch Krieg oder Käufe das ‹Reich› verlassen hatten, ‹rechtmäßig› im nationalsozialistischen Deutschland vereint sein.

Zu diesem wahrhaft ‹europäischen› Unternehmen für den Sektor bildende Kunst die Unterlagen bereitzustellen, wurden zuerst Reichserziehungsminister Rust, dann Göring in seiner Eigenschaft als Preußischer Ministerpräsident zusammen mit einer Delegation unter der Leitung des Generaldirektors der Berliner Museen, Professor Dr. Kümmel, beauftragt. Dr. Kümmel, sein Assistent Dr. Niels von Horst und ein Stab professioneller Kunsthistoriker unternahmen ausgedehnte Reisen in die eroberten Länder, um ihre Listen an Ort und Stelle zu ergänzen (eine Arbeit, die sie in Osteuropa mit erweitertem Programm im Auftrag des Reichsführers SS unternahmen). Was die Forderung an Frankreich be-

traf, so führten die Listen ebenso Werke von Clouet wie von Dürer, von Rubens und van Dyck wie von Cranach auf. Der Stab Kümmel nämlich hatte den Goebbelsschen Auftrag noch einmal erweitert: über die genannten Forderungen hinaus sollten — drittens — überhaupt sämtliche Werke ‹germanischen Charakters›, gleich ob aktiv oder passiv in seinen Einflußbereich fallend, nach Deutschland, zum ‹germanischen Herzvolk›, ‹rückgeführt› werden[4]. So hatte es Dr. Kümmel in einer Reihe von Einleitungsparagraphen formuliert, als er im Januar 1941 seinen Abschlußbericht für Frankreich Goebbels persönlich vorlegte. Zwei Listen von etwa 1000 Seiten Umfang hielten die ‹Rückforderungen› fest. Geschlossene Sammlungen, aus staatlichem oder privatem Besitz, waren als Ausgleich für nicht mehr auffindbare Stücke vorgesehen. Kümmel meinte schließlich feststellen zu müssen, daß die deutschen Forderungen auf diese Weise überhaupt nicht restlos zu befriedigen seien[5].

An dem sogenannten Plan Kümmel fällt auf, daß in dem Ersatzverzeichnis Werke beispielsweise aus jüdischem und freimaurerischem Besitz grundsätzlich nicht herangezogen waren. Hier, wo der geringste juristische Schutz und, was die nichtstaatlichen Bestände betraf, die größte Beute zu erwarten war, setzte nun ein zweiter Plan an: nämlich den Privatbesitz der politischen Gegner generell zu beschlagnahmen. Hitler, wenn man Rosenbergs Notizen trauen darf, kannte keinerlei völkerrechtliche Bedenken, dieses private Eigentum nach innerdeutschem Beispiel (*D 55, 59, 91*) zu konfiszieren. Das Judendezernat der Deutschen Botschaft Paris, in allen politischen Fragen für die deutsche Judenpolitik in Frankreich maßgebend[6], scheint diese Auffassung geteilt zu haben. Das ideologische Verdikt ‹weltanschaulicher Gegner›, ‹Urheber des Krieges›, ‹Staat im Staate› etc.[7] sollte genügen, um für diesen vage umschriebenen Kreis der Betroffenen ein rechtliches Vakuum zu schaffen, das in der Praxis einer Rechtlosigkeit gleichkam. (*D 78, 81*)

Die heute vorliegenden Akten zum deutschen Kunstraub in Frankreich sind, ähnlich wie die wiederaufgefundenen Akten zum Kunstraub in Wien, fast lückenlos. Sie halten fest, wie die einzelnen Aktionen durchgeführt wurden, was mit dem verschleppten Gut geschehen sollte, wie Hitler mit Befehlen und Kompetenzen spielte, was das Vorgehen erst recht gründlich machte. Und nicht zuletzt geben sie auch Aufschluß über die Art und Weise, wie Gegenkräfte — im Falle Frankreichs innerhalb der Militärverwaltung — zum Schweigen gebracht wurden.

‹Der Wille zur politischen Förderung und Sicherung der werdenden Großraumordnung muß fordern, daß die Bezeichnung ‚Völkerrecht' ... auch in ihren ‚fachlichen' Schlupfwinkeln rücksichtslos totgeschlagen wird›, schrieb in der Zeitschrift ‚Deutsches Recht' am 19. 7. 1941 der höchste deutsche Verwaltungsbeamte im besetzten Paris, SS-Brigadeführer Ministerialdirektor Dr. Werner Best.

Diese nationalsozialistische Gesinnungstüchtigkeit reichte, so weit die Heere zogen. Mit Ausnahme von Schweden, Großbritannien, der Schweiz, Spanien und Portugal wurden schließlich sämtliche europäischen Länder, selbst Italien, vom Kunstraub betroffen[8].

Die Deutsche Botschaft Paris ergreift die Initiative

Als die BBC in ihrer Sendung für Frankreich durchgab: ‹*accusé de réception — La Joconde a le sourire — Van Dyck remercie Fragonard ...*›, und die französische Staatliche Museumsverwaltung somit erfuhr, daß die Liste der Bergungsorte wohlbehalten in die Hände der Alliierten gelangt und die Stätten ihrem Schutz empfohlen waren, da war in Berlin unterdessen eine Entscheidung getroffen worden, die den Kunstbesitz des Landes unmittelbar und nachhaltiger bedrohen sollte, als es alliierte Luftangriffe wohl jemals hätten tun können. Reichsaußenminister von Ribbentrop hatte Hitler berichtet und für sich den Auftrag erwirkt, den staatlichen und privaten Kunstbesitz im besetzten Frankreich zu beschlagnahmen. Als ‹Pfand für die Friedensverhandlungen› sollten diese Kunst- und Altertumswerte ‹einstweilen in Verwahrung der Besatzungsmacht sichergestellt› werden, hieß es beschwichtigend in dem Befehl, den Generalfeldmarschall Keitel an den Kommandanten von Paris, General von Bockelberg, weitergab. (*D 75*)

Noch nicht eine Woche ruhten die Waffen, als Otto Abetz, der neuernannte deutsche Gesandte in Paris, seine Mission mit der Beschlagnahme der privaten französischen Sammlungen einleitete. Er kündigte der Militärverwaltung als erstes die Ausräumung der Pariser Kunst- und Antiquitätenhandlungen an; die wertvollsten Objekte sollten unmittelbar in die Räume der Deutschen Botschaft gebracht werden. (*D 76*) Um die Aktion durchzuführen, bedurfte es der Hilfe des Militärs. Aber die Einwilligung, der Geheimen Feldpolizei (= Militärpolizei) diese Aufgabe zu übertragen, ließ auf sich warten. Es war Oberstleutnant Speidel, der sie schließlich, wenn auch zögernd, erteilte. ‹Am 5. 7.›, so heißt es im Bericht der Geheimen Feldpolizei, ‹wurden mit Dr. Epting und F[eld] P[olizei] Dir[ektor] Grützner (Gruppe 171) die noch erforderlichen Vorkehrungen getroffen. Die Aktion begann daraufhin am 6. 7. 40 8 Uhr›[9].

Mit dieser Initiative der Deutschen Botschaft Paris wurden die kunstpolitischen Völkerrechtsbrüche Deutschlands nun auch für die gesamte westliche Welt offenkundig. ‹Er [Abetz] hat den Gerüchten über den deutschen Kunstraub dadurch als Erster einen tatsächlichen Untergrund geliefert›, urteilte die Kunstschutzabteilung der deutschen Militärverwaltung. Es waren ‹nicht höhere Truppenführer, die sich nach dem von ihnen erfochtenen Sieg hierzu noch berechtigt halten mochten, sondern

der höchste diplomatische Vertreter des Reichs›, der ‹zu einer dem Friedensschluß vorgreifenden Beutenahme schritt›[10].

An den Wänden deutscher Dienststellen in Paris häuften sich Kunstwerke aus französischem Privatbesitz. Die Räume der Deutschen Botschaft reichten nicht aus, die wertvollsten Objekte zu bergen. Eine Verordnung des Militärbefehlshabers ‹über die Erhaltung von Kunstschätzen im besetzten Gebiet Frankreichs› vom 15. 7. 1940 betonte zwar die ausschließliche Territorialgewalt des OKH, stellte die unrechtmäßige Entfernung oder Veränderung beweglicher Kunstwerke unter Strafe und untersagte entsprechende Rechtsgeschäfte. Sie genügte aber nicht, diesen Standpunkt gegenüber der Deutschen Botschaft durchzusetzen. Im Gegenteil, da von seiten der Militärverwaltung erhebliche Widerstände zu erwarten waren, versicherte sich Gesandter Abetz erweiterter Kompetenzen. So konnte er schon am 17. Juli der Militärverwaltung melden, daß ein ‹Sonderkommando Auswärtiges Amt› unter der Leitung des SS-Sturmbannführers Legationsrat Baron von Kuensberg[11] seine Tätigkeit aufnehmen werde und dabei berechtigt sei, Beschlagnahmen durch die Geheime Feldpolizei vorzunehmen. (*Abb. 56*)

Mit Sondervollmachten der Wilhelmstraße ausgerüstet und von Mitarbeitern Professor Kümmels beraten, dehnte der Stab Kuensberg seine Erfassungs-Aktion nun auch auf den staatlichen französischen Kunstbesitz aus. Die Museen wurden gezwungen, ihre Bestände zu deklarieren. Fachkommissionen bereisten die Bergungsorte. Unter dem Vorwand ungenügender Sicherheit wurden erste Bestände zum Sammelplatz in den Louvre gebracht. Schon am 27. Juli telegraphierte die Deutsche Botschaft nach Berlin: ‹Kunstschätze in Schloß Chambord sind sichergestellt. Umfang 410 Kisten, 139 sonstige Gemälde, 67 Ballen Tapisserien, 216 Stück Möbel. Verbringung der Gegenstände nach Berlin nur auf Grund einer schriftlichen Verfügung der Militärverwaltung in Frankreich möglich. Entsprechenden Antrag habe ich gestellt. Er wird beschleunigt behandelt. Für Abtransport sind unsere L. K. W. ungeeignet. Bitte Fachunternehmen dort für Ausführung vorsehen›[12]. Über den Charakter der ‹Sicherstellung› bestand kein Zweifel mehr: die zusammengetragenen Kunstwerke sollten nach Deutschland geschafft werden. Als Baron von Kuensberg am 27. August seinen Auftrag an den Legationsrat Dr. Carl-Theo Zeitschel weitergab, waren die im besetzten französischen Gebiet auffindbaren staatlichen Kunstbestände registriert. Die Listen, gebunden und mit Abbildungen versehen, brachte ein Kurier nach Berlin. Botschafter Abetz nannte in seinem Begleitschreiben dieses Ergebnis bescheiden ‹ein erstes Resultat›[13]. Eine Sonderliste der aufgefundenen Gobelins bot Ribbentrop die Gelegenheit, seine Privatsammlung zu vervollständigen.

Im Nachbarhaus der Deutschen Botschaft in der Rue de Lille wurden die Spitzenwerke aus privatem — meist jüdischem — Kunstbesitz zusam-

mengetragen, z. T. wieder verkauft, eingetauscht, ohne die Eigentümer hinreichend zu kennzeichnen. Unter diesen bereits mehrere tausend Werke umfassenden Beständen[14] fanden sich unschätzbare Werte, so aus dem weltberühmten Besitz der Rothschilds, aus den Sammlungen Seligmann, Wildenstein, Alphonse Kann, Rosenberg, Bernstein. Auch für diese Privat-Sammlungen war der Transport nach Deutschland bereits eingeleitet (eine Reihe von Werken war nach Berlin vorausgeschickt worden)[15], als es der deutschen Militärverwaltung gelingen sollte, der großangelegten Beutenahme vorübergehend Einhalt zu gebieten.

Der Metternich-Bericht

Im Juli 1940 hatte bei der deutschen Militärverwaltung in Paris eine Gruppe ‚Kunstschutz'[16] ihre Arbeit aufgenommen. Sie wurde geleitet von dem Kunsthistoriker Professor Dr. Franz Graf Wolff Metternich. Seine Aufgabe war es, darüber zu wachen, daß der Kunstbesitz des besiegten Frankreichs gemäß der Haager Konvention vor jeder einseitigen Aneignung geschützt werde, bis ein Friedensvertrag die Besitzverhältnisse neu regele. Da der deutsch-französische Waffenstillstandsvertrag keine Sonderregelung vorsah, versuchte Metternich, eine völkerrechtsgetreue Auslegung der Befehle durchzusetzen.

Die deutschen Akten zum Kunstraub in Frankreich halten ein seltsames Schauspiel aus jenen Kriegsmonaten fest. Metternich, der seinen Standpunkt verfocht, zog sich nacheinander die Feindschaft des Deutschen Botschafters, dann Alfred Rosenbergs, Goebbels' und Görings zu.

So hatte Gesandter Abetz beim OKH versucht, Metternich die Aufsicht über die beweglichen Kunstgegenstände zu entziehen. Der Antrag wurde abgewiesen. Als der mühsame Kleinkrieg um die Respektierung der Kunstschutzverordnung vom 15. 7. 1940 gegen die fortgesetzten Übergriffe der Deutschen Botschaft Paris erfolglos blieb, wandte sich Metternich schließlich über General Streccius, den Militärbefehlshaber, an Generalfeldmarschall von Brauchitsch[17]. In einem umfangreichen Bericht zählte Metternich die Übergriffe der Deutschen Botschaft auf. Er appellierte an die Standesehre des deutschen Militärs: die deutsche Militärverwaltung Frankreich führe einen nunmehr aussichtslosen Kampf, um Völkerrechtsbrüche zu verhindern, mit denen die Geschichtsschreibung Deutschland einmal schwer belasten werde.

Der Vorstoß hatte nur geringen Erfolg. Wohl gelang es, den bereits eingeleiteten Abtransport staatlicher und privater französischer Kunstwerke für einige Wochen aufzuhalten. Vor den Depots zogen Posten der Militärverwaltung auf, und Abetz, inzwischen zum Botschafter ernannt, beugte sich in seinem Schreiben vom 28. 10. 1940 der Kunst-

schutzverordnung[18]. Jedoch eine Neufassung des OKH-Befehls blieb aus.

Einsatzstab Rosenberg

Der Metternich-Bericht hatte die Auffassung vertreten, daß französische Kunstwerke nur mit ausdrücklicher Genehmigung Hitlers das Land verlassen dürften. Ein solcher ‹schriftlicher Führerbefehl›, wie ihn Botschafter Abetz nicht vorweisen konnte, legitimierte indessen eine dritte Befehlsstelle, sich mit dem französischen Kulturgut auf ihre Weise zu ‹befassen›.

In der Avenue d'Iéna arbeitete seit Ende Juli 1940 die sogenannte Hauptarbeitsgruppe Frankreich des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (ERR). Ihr Leiter, Gerhard Utikal, besaß den geforderten ‹schriftlichen Führerbefehl›. Der Befehl enthielt nicht nur den Auftrag zur Beschlagnahme von Kulturgütern, sondern beschrieb auch den Verwendungszweck, der den Transport nach Deutschland ‹rechtfertigte›. Hitler hatte darin vorerst Rosenbergs Forderung bestätigt, die Staatsbibliotheken und Archive, die Kanzleien der hohen Kirchenbehörden und Logen nach politischem Material zu durchforschen und dieses Material ‹für die weltanschaulichen Aufgaben der NSDAP und die späteren wissenschaftlichen Forschungsarbeiten der Hohen Schule› beschlagnahmen zu lassen[19]. So waren als erste die Polnische Bibliothek und die Pariser Turgenjew-Bibliothek gewaltsam geöffnet, kurzerhand verpackt und nach Deutschland gebracht worden. Ihnen folgten im Lauf der Monate die Bibliotheken fast sämtlicher Pariser Logen und schließlich auch einer der wertvollsten französischen Buchbestände, die Bibliothek Rothschild[20].

Der Einsatzstab Rosenberg hatte sich mit Hilfe des SD und der Göringschen Luftwaffe bereits ebenso unbedenklich über den Archivschutzauftrag der Militärverwaltung wie schließlich, durch die Beschlagnahme privaten Eigentums[21], auch über den Wortlaut des ‹Führerbefehls› hinweggesetzt, als Rosenberg eine weitere und für den französischen Kunstbesitz entscheidende Demarche unternahm.

Eben in jenen Tagen, als es Metternich gelang, die Deutsche Botschaft von ihren Übergriffen auf französischen Kunstbesitz abzuhalten, schrieb Alfred Rosenberg an den Verwaltungschef von Paris, Dr. Best: Es ‹haben meine Mitarbeiter an verschiedenen Stellen wertvolles Kulturgut [nämlich Kunstwerke] festgestellt..., ich werde diese Gegenstände nach Deutschland transportieren›[22]. Rosenberg trug Hitler seine Absicht vor[23] und erwirkte seinerseits nun auch Ansprüche auf den französischen Kunstbesitz. Ein erweiterter ‹Führerbefehl› (*D 78*) ermächtigte den Einsatzstab, nunmehr auch ‹Kulturgüter, die im Besitz oder Eigentum von Juden, herrenlos oder nicht einwandfrei zu klärender Herkunft sind›, zu beschlagnahmen. Dabei wurde der Besitzstand vom

1. September 1939 als maßgebend, d. h. nachfolgende Übereignungen wurden als gegenstandslos erklärt. Als dann der Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Keitel, in seinem Erlaß vom 17. 9. 1940 (*D 79*) mit der bisherigen Linie der Militärverwaltung brach, war die entscheidende Wende in der Erfassung französischer Kunstgüter herbeigeführt.

Von der Avenue d'Iéna aus dirigierten, überdies an Weisungen von Göring und Goebbels (*D 83 f, 90*) gebunden, fünf ‹Sonderstäbe› (Musik, Bildende Kunst, Bibliotheken, Vorgeschichte, Kirchen) die Aktionen des Einsatzstabes Rosenberg. Sammeltransporte zugunsten der Hohen Schule der NSDAP gingen laufend nach Deutschland ab. Nur die Werke der bildenden Kunst wurden vorerst im Louvre und dem benachbarten Jeu de Paume zusammengetragen.

Vom Oktober 1940 bis zum Juli 1944 zogen Rosenbergs Einsatztrupps aus, um den Kunstbesitz der ‹weltanschaulichen Gegner› einzusammeln. Tatsächlich handelte es sich dabei um die wertvollsten Privatsammlungen, die Frankreich überhaupt besaß.

Göring greift ein

In den ersten Novembertagen meldete Reichsmarschall Göring, der seinem Rang nach zweithöchste Vertreter des Reiches, seinen Besuch beim Pariser Einsatzstab Rosenberg an. Er wünschte die erbeuteten Kunstwerke zu besichtigen. ‹Die beiden Etagen des Museums hatten den Schmuck großer Ausstellungstage angelegt, die Wände des Jeu de Paume waren mit Bildern bedeckt, wertvollste Teppiche über alle verfügbaren Parkette ausgebreitet›, beschreibt Rose Valland, Konservatorin der Nationalen Museen und Augenzeugin der Vorgänge, den Empfang. ‹Die unschätzbaren Sammlungen des Barons Eduard von Rothschild standen im Vordergrund. Die hinreißenden Gemälde der großen Pariser Kunstgalerien waren vereint, vielleicht zum ersten Mal, ohne Konkurrenz und ohne Vorrang. Die Hauptwerke stammten aus allen möglichen Zeiten und waren von unterschiedlichem Wert. Wahrhaftig eine zusammengewürfelte Ausstellung! Aber dennoch war nichts indifferent oder ohne Wert›[24]. Göring, begleitet von seinem Kunstsachverständigen Walter Andreas Hofer und Dr. Bruno Lohse, seinem Vertrauensmann im ERR, verweilte einen ganzen Tag in der Ausstellung. Dann forderte er mehr, möglichst alles, zu sehen. Innerhalb von zwei Tagen wurde aus den gesammelten Beständen eine weitere Ausstellung für ihn aufgebaut[25].

Noch am Abend der zweiten Besichtigung diktierte dann Göring: ‹In Fortführung der bisher getroffenen Maßnahmen zur Sicherstellung des jüdischen Kunstbesitzes durch den Chef der Militärverwaltung Paris

und durch den Einsatzstab Rosenberg ... wird mit den in den Louvre gebrachten Kunstgegenständen in folgender Weise verfahren.

1.) Diejenigen Kunstgegenstände, über deren weitere Verwendung sich der Führer das Bestimmungsrecht vorbehalten wird,

2.) diejenigen Kunstgegenstände, die zur Vervollständigung der Sammlungen des Reichsmarschalls dienen,

3.) diejenigen Kunstgegenstände und Bibliotheksbestände, deren Verwendung beim Aufbau der Hohen Schule und im Aufgabenbereich des Reichsleiters Rosenberg angebracht erscheinen,

4.) diejenigen Kunstgegenstände, die geeignet sind, deutschen Museen zugeleitet zu werden,

werden unverzüglich durch den Einsatzstab Rosenberg ordnungsgemäß inventarisiert, verpackt und mit Unterstützung der Luftwaffe nach Deutschland gebracht.

5.) Diejenigen Kunstgegenstände, die geeignet sind, den französischen Museen und dem deutschen und französischen Kunsthandel zugeleitet zu werden, werden an einem noch zu bestimmenden Zeitpunkt versteigert und der dafür einkommende Erlös dem französischen Staat zu Gunsten der französischen Kriegshinterbliebenen überlassen.

6.) Die weitere Erfassung jüdischen Kunstbesitzes in Frankreich geschieht in der bisher bewährten Form durch den Einsatzstab Rosenberg in Zusammenarbeit mit dem Chef der Militärverwaltung Paris›[26].

Göring, passionierter Sammler gemalter Frauenschönheit (*D 89*) und Museumsbesitzer in Karinhall, hatte damit die Befehlsgewalt über die Beute an sich gezogen. Anlaß zu dieser plötzlichen Ermächtigung war ein Streit um Rothschildsche Bestände gewesen. Göring unterhielt bereits eine Kommission zur ‹Sicherstellung› verschiedener Kunstschätze in Frankreich, die aufkaufte, was sich ihr bot, und im Fall Rothschild auf bestimmte Objekte nicht verzichten wollte. Der schriftlich ausgetragene Streit der Rivalen ging um das Erstlingsrecht. Rosenberg bestand darauf, die Beute als erster ‹entdeckt› zu haben; Göring, sie ‹offiziell› beschlagnahmen zu müssen[27]. Durch den neuen Befehl waren Rang- und Verteilungsfragen geklärt. Göring setzte sich selbst an zweite Stelle auf die Empfängerliste. Die Depotswachen wechselten. Soldaten der Luftwaffe und Gestapo-Offiziere lösten die Posten der Militärverwaltung ab. Der Transport nach Deutschland begann.

Die Magazine füllen sich

Vierzehnmal besuchte Göring in den Jahren 1941 und 1942 den Sammelplatz Jeu de Paume und wählte aus.[28] (*Abb. 57*) Seine Sonderwagen verkehrten zwischen Paris und Berlin bzw. München. Daneben unterhielt

der Reichsmarschall seine privaten Agenten. Außer Göring, der allein 52 Werke der Cranach-Schule in seinen Besitz zu bringen wußte[29], hatten Hitler, Himmler, Bormann, dann auch deutsche Museen, Privatleute und Händler ihre Aufkäufer in Frankreich. Mit billigem Okkupationsgeld, oft mit gedungenen Schätzern arbeitend und die Existenznot nicht nur der französischen Juden ausnützend, fielen ihnen wertvolle Bestände in die Hände[30]. Über das Devisenschutzkommando waren weitere, vor allem Tresorbestände, aufgespürt und konfisziert worden, darunter der berühmte Schmuck der Baronin Alexandrine de Rothschild. (*D 84*) Frankreich mußte den ihm von Belgien anvertrauten Genter Altar der Brüder van Eyck ausliefern. In Paris und den nahegelegenen Schlössern beschlagnahmte der Einsatzstab Rosenberg allein 79 vollständige Sammlungen[31]. Moderne Kollektionen wie die von David Weill, Paul Rosenberg, Alphonse Kann wurden zu Tauschzwecken[32] beiseitegestellt. Anfang 1941 hatte der ERR auch die in der Deutschen Botschaft Paris verbliebenen Bestände durch die Geheime Feldpolizei kurzerhand beschlagnahmen lassen. (*D 82*) Dabei stellte sich heraus, daß 25 namhafte Werke bereits in den Besitz des Auswärtigen Amtes Berlin, 74 Werke in den Besitz der Botschaft übergegangen waren. Anderes war verschenkt worden[33].

Der zuständige ‚Sonderstab bildende Kunst' unter der Leitung des Barons Kurt von Behr ließ es nicht an Mühe fehlen, die zusammengetragenen Bestände zu inventarisieren. Entnahmen wie die zugunsten der Privatsammlung Görings wurden, allerdings zu meist lächerlich geringen Sätzen, taxiert, der so festgesetzte ‹Gegenwert› auf ein Sperrkonto eingefordert, aber nicht bezahlt[34]. Deutsche Museen meldeten bereits Optionen auf bestimmte ‹Funde› an. (*Abb. 58*)

Seit Ende des Jahres 1940 liefen dann auch die großen Kunstgütertransporte des Einsatzstabes Rosenberg aus den Sammelstellen im Louvre und Jeu de Paume nach Deutschland. Auf dem Schienen- und Luftwege wurde die Beute anfangs zum ‹Führerbau› (München) bzw. nach Hohenschwangau und Neuschwanstein befördert.

Zwei für den französischen Kunstbesitz wichtige Entscheidungen fielen dann noch im Dezember 1941. In einer Aussprache zwischen Reichsminister Goebbels, Staatssekretär Gutterer und Graf Wolff Metternich in Berlin wurde vereinbart, die nach dem Plan Kümmel vorgesehene ‹Rückführung› französischer Werke ‹deutschen Ursprungs› bzw. ‹germanischen Charakters› bis zum Kriegsende zu vertagen. Damit war der staatliche französische Kunstbesitz weiteren Zugriffen im wesentlichen entzogen. Desto unerbittlicher aber konzentrierten sich nun Reichs- und Besatzungsbehörden auf den jüdischen Kunstbesitz. ‹Gegenstände . . . die möglichst leicht einzuziehen und zu verwerten sind›[35], waren begehrt. So wurde eine ‹Judenbuße› von 1 Milliarde frs. ausgerufen, dazu unter dem Beistand der kollaborierenden Regierung Pétain französische

Polizei zur Mithilfe herangezogen. Mit dieser Maßnahme, so steht es in den deutschen Militär-Verwaltungsakten von Groß-Paris zu lesen, glaubte man überdies in den Augen der Weltöffentlichkeit ‹zu heilen, was an ungesetzlichen Maßnahmen bereits geschehen› war[36]. Tatsächlich wurde nur öffentlich ausgesprochen und fortgesetzt, was längst geschah. In die ‹Judenbuße› einbezogen wurde dann die berüchtigte ‹Möbel-Aktion›. (*D 85*)

Über Metz bzw. Nancy rollte die Beute nach Osten: so im Sommer 1943 zwei bis dreimal wöchentlich Menschen in Viehwagen, unterwegs zur Zwangsarbeit und in die Vernichtungslager; Möbel und Hausrat aus jüdischem Besitz für deutsche Ritterkreuzträger, (*D 86*) Kunstwerke in Spezialwagen zu den Klöstern in Chiemsee und Buxheim, nach Nikolsburg (Tschechoslowakei), nach Kogl und Seisenegg (Österreich)[37].

Die Abteilung Kunstschutz bei der deutschen Militärverwaltung Frankreich war wunschgemäß aus ihrer Verantwortung ‹entlassen›, Graf Wolff Metternich 1942 seines Postens enthoben worden. Die Kompetenzkonflikte der Kunstraub-Organisatoren indessen gingen weiter. Was Göring, später auch Rosenberg an Macht einbüßten, gewann Bormann an Einfluß (*D 95*).

Über die Zahl der aus Frankreich verschleppten Kunstwerke läßt sich schwerlich Abschließendes sagen. Die Kanäle waren zu verzweigt. Von einer der letzten großen Eroberungen ‹nach jahrelanger angestrengter Spürarbeit›, der jüdischen Sammlung Schloss, benannte Hitler 262 Werke für das Projekt Linz. Die restlichen 22 Werke verließen Frankreich unadressiert[38]. Lediglich über die Transporte des ERR liegt ein – nicht abgeschlossener – ‹Arbeitsbericht› von Ende 1944 vor. Der damalige Leiter des Sonderstabes Bildende Kunst, Robert Scholz, meldete:

‹In der Zeit vom März 1941 bis Juli 1944 wurden vom ‚Sonderstab Bildende Kunst' ins Reich verbracht: 29 große Transporte, umfassend 137 Waggons mit 4174 Kisten mit Kunstwerken ... Es wurden bis zum 15. Juli 1944 wissenschaftlich inventarisiert: 21 903 Kunstgegenstände, 5281 Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, 684 Miniaturen, Glas- und Emailmalereien, Buch- und Handschriften, 583 Plastiken, Terrakotten, Medaillen und Plaketten, 2477 Möbel mit kunstgeschichtlichem Wert, 583 Textilien (Gobelins, Teppiche, Stickereien, koptische Stoffe), 5825 kunsthandwerkliche Gegenstände (Porzellan, Bronzen, Fayencen, Majoliken, Keramik, Schmuck, Münzen, Gegenstände aus Edelsteinen), 1286 ost-asiatische Kunstwerke (Bronzen, Plastik, Porzellan, Gemälde, Wandschirme, Waffen), 259 antike Kunstwerke (Skulpturen, Bronzen, Vasen, Schmuck, Schalen, geschnittene Steine, Terrakotten). Diese Zahlen werden sich noch dadurch erhöhen, daß die Erfassungsaktion im Westen noch nicht beendet ist und aus Mangel an Fachkräften ein Teil der erfaßten Bestände noch nicht wissenschaftlich inventarisiert werden konnte. – Der außergewöhnliche künstlerische und materielle Wert der

erfaßten Kunstwerke ist in Zahlen nicht erfaßbar. Bei den Gemälden, Stilmöbeln des 17. und 18. Jahrhunderts, den Gobelins, bei den Antiken und Renaissanceschmuck der Rothschilds handelt es sich um Objekte eines so einmaligen Charakters, daß eine Taxierung deshalb unmöglich ist, weil auf dem Kunstmarkt keine vergleichbaren Werte erschienen sind.

Auch der künstlerische Wert der Sammlungen kann im Rahmen eines kurzen Berichts nur angedeutet werden. Unter den erfaßten Gemälden, Pastellen und Zeichnungen befinden sich einige hundert Werke allererster Qualität, Spitzenwerte der europäischen Kunst, die an die erste Stelle eines jeden Museums gestellt werden können. Es befinden sich darunter einwandfrei nachgewiesene und signierte Werke von Rembrandt von Rijn, Rubens, Frans Hals, Vermeer van Delft, Velasquez, Murillo, Goya, Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio etc.

Bedeutungsmäßig an erster Stelle stehen unter den erfaßten Werten der Malerei die Gemälde der berühmten französischen Maler des 18. Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Boucher, Watteau, Rigaud, Largillière, Nattier, Fragonard, Pater, Danloux und de Troy. Diese Sammlung kann sich mit dem Bestand auch der größten europäischen Museen messen. Sie enthält in einem großen Umfang Werke der ersten französischen Meister, die bisher auch in den besten deutschen Museen nur unzulänglich vertreten waren. Sehr bedeutend ist auch der Anteil an Meisterwerken der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu nennen sind hier an erster Stelle bedeutende Werke von van Dyck, Salomon und Jacob Ruisdael, Wouverman, Terborch, Jan Weenix, Gabriel Metsu, Adriaen von Ostade, David Teniers, Pieter de Hooch, Willem van der Velde u. a. Höchsten Rang hat auch der Bestand an Werken der englischen Malerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Reynolds, Romney und Gainsborough. Von deutschen Meistern sind Cranach und Amberger hervorzuheben›[39].

‹E. K.›

Der letzte Transport von Kunstwerken, der Paris auf diese wohlorganisierte Weise verließ, erreichte sein Ziel nicht mehr. Es war der französischen Résistance gelungen, ihn den anrückenden amerikanischen Truppen zuzuleiten[40].

Dieser Transport vom 1. August 1944 enthielt Werke von Cézanne, Monet, Dufy. Während Hitler schließlich das Signum ‹entartete Kunst› von ihnen genommen hatte[41], wurde mit den verfemten Werken der jüngeren Malergeneration rücksichtslos, dabei nicht ohne Sinn fürs Kommerzielle, verfahren.

Im Louvre und im Jeu de Paume stand die aus französischen Privatsammlungen zusammengetragene Moderne als herrenloses Gut. Darun-

ter die wohl wertvollste Privatsammlung moderner französischer Malerei überhaupt, die Sammlung Bordeaux. Gegen einen ‹Judaslohn› (Gesandter Schleier) von 65 000 Francs (das waren damals 3225,- RM) hatte die Deutsche Botschaft Paris sich den Bergungsort verraten lassen[42]. Was aus dieser umfangreichen Sammlung nicht bereits in das Inventar der Botschaft oder des Auswärtigen Amtes Berlin übergegangen bzw. rechtzeitig, nämlich ‹ehe Rosenberg den Markt überschwemmt›, als sogenannte ‹wilde Expressionisten› eingetauscht worden war, darüber fällte nun der Einsatzstab Rosenberg seine Entscheidung. Im Mai 1943 wurde ein letztes Mal aussortiert, was der wenig kauffreudige internationale Kunstmarkt jetzt oder später[43] noch aufzunehmen versprach. Dann wurde der Rest — der weitaus größte Teil — einem Posten jüdischer Familienbilder zugeschlagen und in Gegenwart der französischen Konservatoren als ‹entartete Kunst› bzw. ‹wertloser Bodensatz› demonstrativ vernichtet.

Rose Valland, Augenzeugin dieser Exekution, berichtet: ‹Die Auswahl war getroffen, und die Herren des Einsatzstabes, Messer in den Händen, machten sich daran, die verurteilten Bilder zu ‚liquidieren'. Dieses seltsame Massaker fand — Ironie des Schicksals! — in den drei Sälen unseres großen Nationalmuseums statt. Sämtliche Bilder, die zur Verbrennung bestimmt waren, wurden zerrissen oder zerschnitten, bis nichts als Bruchstücke übrigblieben. Um sich ihrer nun materiell auch noch zu entledigen, wurden sie in Lastwagen zum Garten des Jeu de Paume gefahren, um dort verbrannt zu werden...

Am 27. Mai 1943 stieg auf der Terrasse der Tuilerien die Rauchsäule hoch. Sie verschwand nicht bis zur Dämmerung und Zeit der Verdunkelung... Eine sperrige Pyramide von Rahmen und Gestellen knisterte in den Flammen. Im aufflackernden Feuerschein konnte man Bildteile erkennen, die dann im Feuer versanken. Die Ausführenden unterhielten den Scheiterhaufen mit einer Sorgfalt, als ob sie an einer rituellen Opferfeier teilnähmen. Ein bewaffneter Posten bewachte die Szene und verhinderte, daß sich ihr jemand näherte.

Circa fünf- oder sechshundert Gemälde der Moderne verbrannten im Herzen von Paris... Bilder von Masson, Miro, Picabia, Valadon, Klee, Max Ernst, Léger, Picasso, Kisling, La Fresnaye, Marval, Mane-Katz fielen den Flammen anheim, und viele andere Werke von Rang teilten ihr Schicksal.[44]›

3. Der ‹Führerauftrag Linz›

Die nationalsozialistischen Neuordnungspläne für ein Nachkriegseuropa sind von der Forschung noch kaum gesichtet. Die Aktenfunde im kunstpolitischen Bereich sind spärlich, zudem lückenhaft. Wenn irgendwo, dann sind hier die Perspektiven, Pläne und Maßnahmen von den aktuellen Kriegsereignissen bestimmt und schließlich auch von ihnen überdeckt worden.

Die optimistische Geschäftigkeit während der ersten Kriegsjahre brachte bereits eine Reihe kunstpolitischer Maßnahmen mit sich, die den deutschen Führungsanspruch institutionell unmittelbar festzulegen suchten. So betrieb der Altpräsident der Reichsschrifttumskammer, Dr. Hans Friedrich Blunck, im Auftrag des RMVAP die Errichtung eines ‹von uns aus Europa beeinflussenden Schrifttumsverbandes› (er wurde 1941 in Weimar gegründet und Hans Carossa zu seinem Präsidenten ernannt), schließlich, Kernstück der kulturellen Machtergreifung, eine ‹Europäische Kulturkammer›[1]. Reichsminister Goebbels bereitete ein europäisches Mode- und Filmmonopol vor. In den besetzten Ländern wurden die käuflichen und beschlagnahmten Filmtheater in Reichsbesitz überführt. Ein neues Lichtspielgesetz sollte die europäischen Spitzenkräfte künftig nach Deutschland verpflichten[2].

Am weitesten vorangetrieben wurde ein Projekt, das die bildenden Künste betraf und ursächlich mit der vorgesehenen Neuregelung des europäischen Kunstbesitzes (S. 142 f) zusammenhing. Die Werke ‹germanischen› Ursprungs bzw. ‹germanischer› Einflußzonen seit dem 15. Jahrhundert als Nationalbesitz präsentieren zu können, war der Grundgedanke. Wie Berlin zum geopolitischen Mittelpunkt europäischer Raumgestaltung ausersehen und auf seine Rolle als Stadt ‹Germania› vorbereitet wurde, so sollte in Linz an der Donau ein ‹europäisches Kunstzentrum›, eine Art ‹Mekka› oder ‹Rom› der bildenden Künste errichtet werden: ein Supermuseum, das die berühmtesten Werke der älteren und neueren ‹germanischen› Klassik zu einer ‹noch nie gesehenen, den Betrachter überwältigenden Schau›[3] vereinen und die deutsch-germanische Vormachtstellung in Europa sinnfällig bekunden sollte.

Das Projekt

Wie kein zweites ist das kunstpolitische Unternehmen ‚Linz' mit der Person Hitlers verknüpft, dem verhinderten Maler, gescheiterten Architekten, dilettantischen Waldmüller-Sammler. Endlich versprachen seine Träume von einer eigenen Kunstgalerie, vom Umbau der Provinzhauptstadt seiner österreichischen Heimat Wirklichkeit zu werden.

Seit frühen Jahren schon hatte Hitler, ressentimentgeladen, mit dem

Gedanken gespielt, das ‹kosmopolitische› Wien durch eine neue Metropole zu ersetzen. Skizzen aus seinen ersten Münchener Jahren zeigen, daß er dabei an Linz dachte[4]. Die spätere ‹Stadt der Bodenbewegung› sollte eine moderne Industriestadt werden und selbstredend auch kulturell mit Wien konkurrieren können[5]. Von Linz aus riefen Hitler und Seyß-Inquart am 13. März 1938, nachdem tags zuvor die deutsche Wehrmacht einmarschiert war, die ‹Heimkehr› Österreichs ins ‹Großdeutsche Reich› aus. Erneut befaßte sich Hitler mit den städtebaulichen Entwürfen der künftigen Donaumetropole.

Die nach dem Willen des ‹Führers› und Reichskanzlers ‹größte und umfassendste Gemälde- und Kunstgalerie› Europas sollte ihren Platz am nordöstlichen Ende einer geplanten Stadtachse, dem sogenannten Hitlerzentrum, finden. Entlang der Prachtstraße, zwischen den Endpunkten Bahnhof und Volkshalle (zugleich Opernhaus), sollten in der bekannten monumentalen Fassadenarchitektur sämtliche kulturellen Gebäude der Stadt Linz aufgereiht sein, darunter auch das Lieblingsprojekt Reichsleiter Bormanns, eine Sammlung europäischer bibliophiler Seltenheiten. (*Abb. 59*)

Architekt Roderich Fick hatte — nach einer Bleistiftskizze Hitlers — für die Gemäldegalerie eine monotone Säulenfront von etwa 150 m Länge vorgesehen[6]. Im Innern sollten die Säle, darunter auch eine Waffenhalle, abwechselnd das Gesamtwerk jeweils eines Künstlers bzw. erlesene Einzelstücke zeigen. Hitlers unterdrückter Künstlerehrgeiz feierte seltsame Exzesse. So beabsichtigte er, jeweils *den* schönsten Frans Hals, *den* besten Rembrandt, *den* Lucas Cranach usw. allein in einen Raum zu hängen, der nun seinerseits wiederum in Möbeln, Wandbekleidung, Vorhängen und Fensterglas das historische Milieu des Bildes spiegeln sollte. Weiter wird glaubhaft aus seinem Freundeskreis berichtet, daß Hitler darauf bestanden habe, erst einmal sämtliche oder zumindest die Mehrzahl der anerkannten Werke von Hals, Rembrandt, Cranach usw. zu besitzen, um dann aus ihnen das Paradestück wählen zu können. Hitlers Teilnahme an dem Projekt ging so weit, daß er selbst den Einfall des Lichtes auf das so ausgewählte und gehängte Werk zu bestimmen sich vorbehielt[7].

Der ‹Persönliche Beauftragte des Führers›

Der Zeitpunkt, da zu diesen ursprünglich privaten Kunstgalerie-Plänen der entscheidende politisch-öffentliche Aspekt hinzukam, scheint ursächlich mit Hitlers Italienreise Anfang 1938 verknüpft gewesen zu sein. So ist es durchaus wahrscheinlich, daß Hitler dem Eindruck, den die überreichen öffentlichen Kunstgalerien Italiens auf ihn machten, Gleichwertiges bzw. mehr entgegensetzen wollte. Im Mai 1938 besprach

er dann erstmalig Pläne des europäischen Supermuseums — andere sprechen von dem ‹größten Museum der Welt›, das Hitler angestrebt habe — mit Professor Kerschner, dem Direktor des Provinzialmuseums in Linz. Es wurde festgelegt, daß eine Reihe von Werken aus Hitlers Münchener Sammlung den Grundstock zum Museum bilden sollte[8] (was es in vielen Fällen unmöglich macht, die Grenzen zwischen Hitlers privatem und dem staatlichen Kunstbesitz juristisch genau zu ziehen).

In einem anschließenden Gespräch mit seinem Hauptagenten, dem Kunsthändler Karl Haberstock, nannte Hitler den Generaldirektor der Dresdener Gemäldegalerie, Dr. Hans Posse, den einzigen deutschen Museumsdirektor, der diesem nationalsozialistischen Repräsentationsunternehmen fachlich wie organisatorisch gewachsen sei[9]. Posse aber war eben zu der Zeit vom sächsischen Gauleiter der NSDAP Mutschmann seines Postens enthoben worden. Hitler fuhr selbst nach Dresden und setzte seinen künftigen ‹Sonderbeauftragten› wieder in Amt und Würden.

Posse, ehrgeizig und energisch, griff den Museumsplan auf. Was diesem ausgezeichneten Kenner insbesondere niederländischer und italienischer Malerei in Dresden durch die mehr als kärglichen staatlichen Gelder versagt geblieben war (*D 93*), sollte sich nun, da die Fäden der bedeutendsten privaten und auch staatlichen europäischen Sammlungen in seinen Händen zusammenliefen, weit über Erwarten verwirklichen.

In geheimer Mission

Am 26. Juni 1939 wurde Dr. Posse offiziell mit dem ‹Sonderauftrag Linz› betraut[10]. Er verlieh ihm volle Autorität über alle dem Museum zugedachten Kollektionen, darunter auch Münz- und Waffensammlungen. Posse gründete einen Arbeitsstab und bezog ein Sondergehalt von monatlich 1000 RM zur persönlichen Aufwandentschädigung. Er und seine Mitarbeiter waren zur strengsten Geheimhaltung verpflichtet.

Als in den Wohnungen der Wiener jüdischen Bürger ‹alle Wertgegenstände› beschlagnahmt und entschädigungslos eingezogen wurden[11], verzeichnete die ‚Linz'-Kommission ihre ersten ‹Zugänge›. Über Bormann schickte Posse am 20. 10. 1939 eine lange Liste an Hitler, woraus dieser seine Auswahl treffen sollte. Im Sommer 1940 lag dann das erste gedruckte Inventarverzeichnis vor. 324 Werke waren dort genannt, etwa 150 weitere zählten als Reserve. Der weitaus größte Teil stammte aus den Sammlungen Oskar Bondy, Alphons und Louis Rothschild, Wien[12].

Die ausgewählten Werke zeigen vielleicht am unverfälschtesten Hitlers eigenen und eigentlichen Geschmack. Das Verzeichnis führte fast ausschließlich deutsche Maler des 19. und deren Nachfahren im frühen

20. Jahrhundert. So waren von Waldmüller vorgesehen: ‹Veilchenverkäuferin›, ‹Salzkammergutlandschaft›, ‹Spielende Kinder›, ‹Hansl's erste Ausfahrt›, ‹Besuch der Großeltern›, ‹Großmutter-Empfang›. Dann einzelne Werke von Amerling, Pettenkofen, Makart, Defregger, Böcklin, Spitzweg, Leibl, Hans Thoma. Eine Reihe Werke von Bürkel, darunter ‹Osteria in Rom›, ‹Landschaft mit Kühen und Meiler›, ‹Gebirgslandschaft mit Kirchlein und Pferden an der Tränke›, ‹Rast vor einem Bauernhaus›. Und von Grützner, dem von Hitler nächst Waldmüller bevorzugten Maler: ‹Falstaff›, ‹In der Theatergarderobe›, ‹Mönch›, ‹Hinter den Kulissen›, ‹Mönch bei der Weinprobe›, ‹Kartenspiel›. Von Franz von Stuck waren ‹Schaukelnde Nymphen› und ‹Reigen› vorgesehen, von Lenbach ‹Frauenbildnis› sowie ‹Bismarck in Kürassieruniform›[13].

Mit dem europäischen Rang und Ansehen des Projekts wäre es zweifellos schlecht bestellt gewesen, hätten nicht die militärischen Eroberungszüge neue und ergiebigere Märkte eröffnet. Planmäßiger Kunstraub und Aufkäufe sicherten nun die ‹Zugänge› für Linz. Im Osten und Westen, im Norden und Süden Europas schlugen professionelle Kunsthistoriker und Archivare ihre ‹Einsatzstäbe› auf, legten Eingangs- und Ausgangslisten, Kartotheken, Phototheken an. Die Sipo, Kommandos der SS und des SD leisteten Hilfsdienste, und Posse reiste, steuerte und beaufsichtigte den Apparat im Namen des ‹Führers›.

Wenige Wochen nach dem Überfall auf Polen war der Befehl ausgegeben worden, sämtliche staatlichen, privaten und kirchlichen Kunstwerke und wertvollen Bibliotheken im Land der ‹rassisch Minderwertigen› auszuräumen (S. 136 f). Dr. Kajetan Mühlmann führte das ‹Sicherstellungs›-Kommando im ‚Generalgouvernement'. Zu seinem Stab gehörten Mitarbeiter der Wiener Beschlagnahmeaktion, darunter sein Halbbruder Dr. Josef Mühlmann. In den Nebenstellen Warschau und Krakau arbeiteten Breslauer und Wiener Kunsthistoriker und Museumsdirektoren, werteten die ‹Eingänge› aus und sortierten sie in solche erster, zweiter und dritter Wahl. Noch Ende 1939 inspizierte Posse die Beute: ‹In Krakau und Warschau habe ich mir einen Einblick in die öffentlichen und privaten Sammlungen sowie in den kirchlichen Besitz verschafft›, berichtete er an Bormann. ‹Es bestätigt sich, daß außer den uns in Deutschland bereits bekannten Kunstwerken höheren Ranges (zum Beispiel dem Veit-Stoß-Altar und den Tafeln des Hans von Kulmbach aus der Marienkirche in Krakau) ... und einigen Werken des Nationalmuseums in Warschau nicht allzuviel für eine Bereicherung des deutschen Besitzes an hoher Kunst (Malerei und Plastik) vorhanden ist›[14]. 521 Positionen erster Wahl – Gemälde, Plastiken, Waffen, Münzsammlungen, Medaillen und Grabplatten – wurden zu einem ‹Führerkatalog› (S. 137) zusammengestellt. Auch diese Liste erhielt Hitler, um daraus die Werke für Linz zu benennen. Unter anderem fiel seine Wahl auf Leonardo da Vincis ‹Die Dame mit dem Hermelin›, Raffaels ‹Por-

trait eines Mannes› und Rembrandts ‹Landschaft mit dem guten Samariter› aus der Krakauer Czartoryski-Galerie, doch wurden die Gemälde 1945 in der Privatwohnung Dr. Franks in Neuhaus am Schliersee, Bayern, aufgefunden.

Kaum war am 22. Juni 1940 der Waffenstillstand mit Frankreich abgeschlossen, da folgten den Truppen die Beschlagnahme-Kommandos, die Käufer und Händler (S. 144 ff), unter ihnen wiederum Dr. Posse. Reichsleiter Bormann hatte den Reichsstatthalter der Niederlande, Dr. Seyß-Inquart, noch einmal nachdrücklich angewiesen, Posses Auftrag zu unterstützen[15]. In den Akten des damaligen Sächsischen Volksbildungsministeriums sind Posses Reisen festgehalten. So hatte er sich abgemeldet mit der Begründung, ‹daß ich vom Führer persönlich den Auftrag erhalten habe, mich in Erwerbungsangelegenheiten in die besetzten Gebiete der Niederlande und Belgien zu begeben. In der Ausführung dieses Auftrags trete ich die Reise am 23. Juni an. Ihre Dauer läßt sich zur Zeit nicht bestimmen.› Die nächsten Briefe meldeten nur noch den Abreisetermin. Der Auftrag blieb der gleiche. So meldete sich Posse am 15. Juli 1940 für eine Reise in die Niederlande ab, am 29. Juli fuhr er nach Wien, am 6. August und am 16. September nach Holland, am 15. Oktober nach Frankreich und weiter nach Belgien und Holland, am 3. Februar 1941 nach Frankreich, am 26. Februar nach Italien. Im Laufe des Jahres 1941 erneute Reisen nach Italien, Holland, dann nach der ‚Ostmark', ins ‚Protektorat'. Am 14. Oktober fuhr Posse zur Berichterstattung ins Führerhauptquartier, danach wiederum nach Holland, Frankreich, Budapest, Wien und der Schweiz[16]. Der ehemalige sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete Alfred Faust schildert, wie er während des Krieges in Dresden Dr. Posse begegnete, ‹als er gerade — die Taschen voll holländischer, belgischer und französischer Devisen — von der Reichsbank kam; denn mit dem Nachtzug sollte er nach Den Haag fahren, um für Hitler zwei Frans Hals zu erwerben, deren Fotos er mir zeigte. Auf meine neugierige Frage, ob denn Frans Hals, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Ruisdael so mir nichts, dir nichts auf dem Markte seien, antwortete Posse, nachdem er sich mit ‚deutschem Blick' umgeschaut hatte: ‚Wenn sie nicht da sind, werden sie halt vom Gauleiter Seyß-Inquart beschlagnahmt.'›[17]

Posse stand für seine geheime Mission die ‹Dankspendenstiftung (Sonderfonds L)› zur Verfügung. Bis März 1941 wurden 8,5 Millionen RM für die ‚Linz'-Käufe aufgewendet[18]. Weitere Millionenbeträge wurden über das Bankhaus Delbrück Schickler & Co. nach Rotterdam, Paris, Brüssel und Rom angewiesen. (*D 92*) In Den Haag saßen Dr. Eberhard Goepel und Dr. Kajetan Mühlmann als Posses ‹Referenten für Sonderfragen›, in Rom Prinz Philipp von Hessen. Aus Paris und Amsterdam trafen die ‹Sicherstellungs›-Sendungen des Einsatzstabes Rosenberg ein. Private Aufkäufer von Hitler, Himmler, Bormann, Göring waren eben-

falls für ‚Linz' unterwegs. Selbst Görings Monte Cassino-Truppen brachten 1944 noch erbeutete Kunstschätze mit über die Alpen, und Mussolini hatte Hitler auf dessen dringendes Verlangen ‹Die Pest in Florenz› von Makart geschenkt. In den Sammelstellen Wien und München sichtete Posse die Beute, und der Vermerk ‹L› bzw. ‹A. H.› bestimmte dann die Werke für Linz. Als die Räume im Münchener ‹Führerbau› nicht mehr ausreichten, wurden die Schlösser Neuschwanstein und Hohenschwangau als ‚Linz'-Depots genutzt, schließlich Klöster, Schlösser und Bergwerke in Österreich und der Tschechoslowakei mit den sich häufenden Schätzen belegt. Die geheime ‚Linz'-Verwaltung saß in Dresden.

Posse, inzwischen Ehrenbürger der Stadt Linz, starb im Dezember 1942. Auf einer Staatslafette wurde er zu Grabe gefahren. Goebbels, der die Rede hielt, rühmte ihm nach, daß ‹der Professor› seinen Auftrag mit einer Einfühlungsgabe und einem wissenschaftlichen Fleiß und Sammeleifer ohnegleichen durchgeführt habe[19].

Geburtstagsgeschenk für Hitler

Der neue Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, Professor Dr. Hermann Voß, trat im März die Nachfolge an. Hitler hatte sich stets ein letztes Verfügungsrecht über die im In- und Ausland beschlagnahmten Kunstwerke vorbehalten. Vermutlich unter dem zunehmenden Einfluß von Bormann und Himmler kam es dann im April 1943 zu einer neuen und letzten Kompetenzenregelung innerhalb der verzweigten ‹Kunsterfassungs›-Agenturen, die dem Linz-Projekt erheblichen Machtzuwachs bringen sollte. (*D 95, 96*)

Zum Geburtstag ließ Einsatzstableiter Rosenberg Hitler eine Photomappe der wertvollsten Gemälde überreichen, dazu einen ausführlichen Zwischenbericht (S. 151) über die aus den westeuropäischen Ländern verschleppte und gehortete Kunstbeute. Stolz über das Geleistete schrieb der Gratulant: ‹Ich werde mir erlauben, bei dem erbetenen Vortrag weitere zwanzig Bildmappen Ihnen, mein Führer, zu übergeben in der Hoffnung, daß durch diese kurze Beschäftigung mit den schönen Dingen der Ihnen so am Herzen liegenden Kunst ein Strahl von Schönheit und Freude in die Schwere und Größe Ihres gegenwärtigen Lebens fallen möge›[20]. Schon am darauffolgenden Tag erteilte Bormann im Namen Hitlers eine Antwort, die den Gratulanten gewiß verblüfft haben dürfte: er wies Rosenberg an, sämtliche beschlagnahmten Kunstgegenstände, auch die nicht für Linz bestimmten Gemälde, Plastiken, Möbel, unverzüglich an den Nachfolger Posses, Professor Voß, und dessen Mitarbeiter zu übergeben. Rosenbergs Autorität als Organisationsleiter der ‹Sicherstellungs›-Exekutive war untergraben[21].

Es ist möglich, daß Voß, der an Ehrgeiz, Organisationseifer und finanziellen Möglichkeiten hinter Posse zurückstand, diese Stärkung benötigte, nicht zuletzt, um der fortgesetzten Übergriffe Görings Herr zu werden.

Professor Voß erwarb in den beiden Jahren 1943 und 1944 weitere 3000 Gemälde für Linz. Die dafür angegebene Summe von 150 Millionen RM ist nicht unwahrscheinlich, wurde doch für eines der Spitzenwerke, Vermeers ‹Der Maler im Atelier› aus der Sammlung des Grafen Czernin, allein eine Summe von 1 650 000 RM gezahlt[22]. Ein bedeutender Aufkauf gelang mit französischer Hilfe unter abenteuerlichen Begleitumständen im unbesetzten Teil von Frankreich, nämlich der berühmten Sammlung Adolphe Schloss. (*D 94*) Aus ihr bestimmte dann Hitler weitere 262 Werke für Linz. Die vermutlich letzte Inventarliste, in erlesener Antiqua gesetzt, trägt die Bezeichnung ‹Gemälde-Galerie Linz Inhaltsverzeichnis Bd. I-XX›. Sie zeigt eine erstklassige Auswahl: Leonardo da Vincis ‹Leda und der Schwan›, 9 Werke von Jan Steen, 14 von David Teniers d. J., 9 von Terborch, 13 von Tintoretto, 9 von van de Velde, ‹Der Maler im Atelier› und ‹Der Astronom› von Vermeer van Delft, 2 Werke Veroneses, 7 van Dycks, 9 van Goyens, 8 Frans Hals, 14 Ostades, 19 Rubens, 18 Ruisdaels, 7 Wouvermans, 10 Rembrandts usw.[23]

Das Ende

Als die militärischen Niederlagen und die katastrophalen Folgen des totalen Krieges innerhalb Deutschlands (*D 97*) keinen Zweifel am Ausgang dieser gewaltsamen ‹Neuordnung Europas› mehr ließen, wurde mit den Kunstschätzen nachgerade sträflich verfahren. Dem Feind sollte nichts in die Hände fallen, selbst um den Preis der Vernichtung. So befahl Hitler Ende 1943, die Bergungsdepots, vor allem im Osten, vor den anrückenden alliierten Truppen zu leeren[24]. Eine abenteuerliche Flucht begann. Zwischen den rückflutenden deutschen Truppen, über schlechte Wege, durch brennende Städte fuhren die notdürftig verpackten Kunstwerke, jeder Transport ein ‹Geheimauftrag›. Wertvolles verbrannte, anderes blieb am Wegrand liegen. Was die neue Unterkunft erreichte, wurde bald wieder in Bewegung gesetzt. Während so meist deutsche Museumsbestände zwischen den Fronten umherirrten, wurden die Werke, die dazu bestimmt waren, Deutschlands Herrschaftsanspruch in Europa zu bekunden, in einer ebenso grotesken wie sinnlosen Aktion in Berghöhlen im Innern der Alpen versteckt.

‹Vom Februar 1944 an zogen über das verschneite Land große Lastzüge›, schreibt der damalige Direktor des Instituts für moderne Kunst in Boston, James S. Plaut, der die Nachforschungen nach verschleppten Kunstwerken in Deutschland leitete. ‹Östlich Salzburg schwenkten sie ein zum

Bergland von Oberdonau; hier hatte man, hoch über dem Dorf Alt-Aussee, ein Salzbergwerk aus dem 14. Jahrhundert ausfindig gemacht.

Wenige Notmaßnahmen des zusammenbrechenden Reiches waren mühsamer und nutzloser als diese. Die Landstraße nach Aussee steigt über zwei Hochpässe bergan und ist im hohen Winter eigentlich unpassierbar. Tanks und Ochsen wurden benutzt, um die Lasten über die vereiste Straße zu bewegen. Dreizehn Monate hindurch, vom Winter 1944 in den Sommer und wieder in den Winter 1945 hinein, fuhren die Wagen über das Gebirge und legten ihre Last am Eingang des Bergwerks ab. Die Steinberg-Mine ist ein Labyrinth mit einem einzigen Eingang, einem Tunnel von wenig mehr als sechs Fuß Höhe. Er führt zwei Kilometer horizontal in den Berg hinein und verbindet in seinen Windungen sieben riesige Höhlen, aus denen Jahrhunderte hindurch Salz gehauen wurde. Eine Schmalspurbahn mit winziger Lokomotive fördert bei jeder Fahrt nur einen kleinen flachen Wagen. Einen anderen Zugang ins Innere des Stollens gibt es nicht...

In den Jahren 1944/45 wurden hier 6755 Gemälde alter Meister geborgen, von denen 5350 für Linz bestimmt waren, außerdem Zeichnungen, Drucke, Gobelins, Skulpturen und zahllose Kunstmöbel, 119 Bücherschränke aus Hitlers Bibliothek in Berlin und 237 Schränke für die Bücherei Linz...

Die letzte Verantwortung für das Depot Dora lag bei dem Gauleiter von Oberdonau, Eigruber, der den Befehl gab, in sämtlichen Gewölben Sprengpatronen anzubringen... Ehe er mit seiner Leibgarde ins Gebirge floh, befahl er den österreichischen Arbeitern, die Sprengungen auszuführen, sobald die Amerikaner näher kämen, andernfalls würden sie von einem dafür zurückgelassenen Kommando erschossen werden. Dieser Drohung zum Trotz entfernten die Arbeiter beim Einrücken der Amerikaner die Sprengkapseln. Als die Offiziere das Bergwerk betraten, fanden sie den weltberühmten Genter Altar van Eycks, das Altarbild von Dirk Bouts aus Löwen und Michelangelos Madonna aus Brügge, Belgiens herrlichste nationale Schätze. Sie fanden Gemälde und Skulpturen aus Neapel, die auf dem Wege nach Monte Cassino von der Hermann-Göring-Division ergriffen worden waren, fast alle Stücke der Rothschild-Sammlungen aus Paris und Wien – dazu in sämtlichen Wänden die Vorrichtungen für die geplante Vernichtung›[25].

Nicht nur in Alt-Aussee, nachweislich auch im Grünen Gewölbe Dresden, in der Kalkgrube Pockau-Lengefeld und im Cottaer Tunnel, wo die ›Sixtinische Madonna‹ lagerte, war alles für die Sprengung vorbereitet[26]. Der Vernichtungsbefehl – vermutlich von Reichsleiter Bormann ausgegeben – war die letzte kunstpolitische Handlung der nationalsozialistischen Führung.

DOKUMENTE

1. Texte

Die, auch fehlerhafte, Schreibweise der Originale ist beibehalten. Unterstreichungen sind kursiv gesetzt, Auslassungen durch . . . gekennzeichnet. Eckige Klammern enthalten Zusätze, die im Originaltext nicht enthalten sind.

1

Seiner Exzellenz
Herrn Reichspräsidenten von Hindenburg, Generalfeldmarschall.

Eure Exzellenz!
Die unterzeichneten Verbände gestatten sich, Eure Exzellenz in Ehrerbietung darauf hinzuweisen, daß nach ihrer Meinung der ehrwürdige Name Eurer Exzellenz bei der Übernahme der Schirmherrschaften über die „Internationale Kunstausstellung Dresden 1926" und die Ausstellung „Deutsche Kunst Düsseldorf 1928" zu Zwecken gebraucht wurde, die der Erhaltung der deutschen Eigenart zuwiderlaufen.

Wie Eure Exzellenz aus beigefügten Bildverzeichnissen sich überzeugen wollen, sind die unter Benutzung des Namens Eurer Exzellenz ausgestellten Bildwerke zu einem großen Teil geeignet:

a) durch geeignete Auswahl der dargestellten Gestalten aus Anstalten, die die Entarteten den menschlichen Blicken entziehen sollen (Krüppelheimen, psychiatrischen Anstalten usw.) in verzerrt roher Realistik das Schönheitsideal des deutschen Menschen zu zerbrechen zugunsten fremder und unterwertiger Typen; eine Erscheinung, deren ganze furchtbare Verderblichkeit Professor Dr. Paul Schultze-Naumburg in seinem Werke „Kunst und Rasse" gegeißelt hat;

b) durch Hervorhebung des niederen sexuellen Trieblebens und seiner Verirrungen in Dirnenstätten, Reizstellungen usw. der Zersetzung des Schamgefühls, des Familienlebens und der deutschen Sittlichkeit Vorschub zu leisten, deutsche Frauenehre und deutschen Männerwert in den Schmutz zu ziehen. Treffend zeichnet der „Dresdner Anzeiger" vom 22. September 1928 diese Richtung: „Ein sonderbares, in vielem abscheuliches und ungesundes, in vielem packendes und mitreißendes Phänomen: Eine höchst zweideutige und widerwärtige Lust an einer ins Ekelhafte abgetragenen Sexualität";

c) durch zweckbewußte Zusammenstellung die Ehre des deutschen Namens zu schänden. So empfinden wir die unmittelbare Aufeinanderfolge der Bilder Eurer Exzellenz und des Bildes „Soldaten" von Jankel Adler (Katalog Düsseldorf, Seite 3—5) als einen Faustschlag in das Gesicht Deutschlands, des deutschen Heldenheeres und seines Führers, Eure Exzellenz!

Die unterzeichneten Verbände glauben, im Namen des vaterländisch empfindenden Teiles unseres deutschen Volkes zu handeln, wenn sie Eure Exzellenz ehrerbietigst bitten, von diesen Äußerungen unterwertiger und niederziehender Kunst abzurücken und die Anteilnahme den deutschschaffenden Künstlern zuzuwenden, die sich bewußt in den Dienst des deutschen Volkes stellen, und die — der Hilfe einflußreicher und wohlhabender Gönner entbeh-

rend — vielfach in seelischer Not und wirtschaftlicher Armut doch die Erneuerung des deutschen Volkstums aus deutscher Eigenart, Kultur und Sittlichkeit als Ziel ihres Kunstschaffens ansehen.

In tiefster Ehrerbietung!

gez. Geh. Reg.-Rat Gerstenhauer, Bundesgroßmeister des Deutschbundes
gez. Rektor Blume, 1. Vorsitzender der Deutschen Kunstgesellschaft
gez. Generaloberarzt Stadtrat Sanitätsrat Dr. Hopf, 1. Vorsitzender der Vereinigung der Freunde Deutscher Kunst zu Dresden
gez. Maler Rehm, 1. Vorsitzender der Dresdner Künstlergruppe „Der Bund"
gez. Professor Dr. Paul Schultze-Naumburg, 1. Vorsitzende der Künstlervereinigung „Der Block"
gez. Guida Diehl, 1. Vorsitzende des Frauenkampfbundes und der Neulandbewegung
gez. Professor Dr. Malguth, Bundeswart des „Bundes völkischer Lehrer Deutschlands".

(Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, 1. Jg. S. 26 f)

2

Aus dem Pressedienst der ‚Deutschen Kunstgesellschaft Dresden', „Deutsche Kunstkorrespondenz":

[1930] *Neuzeitliche Kunst in Dresden.*
Es gehört zum angeblichen Ehrenruf dieser Stadt, allzeit das Einfallstor für die formändernden Modeneuheiten der bildenden Kunst gewesen zu sein. So konnte jüngst in der vom Staat zur Verfügung gestellten Gemäldegalerie der bekannte, von Neuzeitlern als für die moderne Malerei richtunggebend gefeierte Professor Kandinsky vom Dessauer Bauhaus einen Vortrag über ‚Abstrakte Malerei' für die Mitglieder des Patronatsvereins der Staatlichen Gemäldegalerie halten. Ist Kandinskys Kunst auch nicht neu zu nennen, so ist sie doch in ihrer übersteigerten Berechnung und willkürlichen Symbolik Deutschem Formwillen fremd und insofern immer neu und unverständlich . . .

Ähnlich verhält es sich mit Ernst Barlach, zu dessen 60. Geburtstag der Sächsische Kunstverein eine Übersicht über sein Lebenswerk zur Ausstellung brachte . . . Das Unerklärbare, das den Gestalten Barlachs anhaftet und ihn dadurch von der scheinbar verwandten Hetzkunst der Käthe Kollwitz vorteilhaft scheidet, scheint für jene Halbgebildeten, die sich nicht auf ihr angeborenes Formgefühl zu verlassen getrauen, der Anlaß zu sein, in großer Zahl plötzlich für Barlach zu schwärmen. Es muß aber vor solcher Selbstvergewaltigung dringend gewarnt werden. Dem unverfälscht Deutschen Kunstwillen ist die Formung eines Barlach fremd . . .

(Bettina Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Karlsruhe 1938, S. 89)

*

[1931] *„Der Kampf um die Kunst".*

Die Vorträge, die der Neuschöpfer der Weimarer Kunsthochschulen, Professor Dr. Dr. Paul Schultze-Naumburg, zurzeit in verschiedenen Großstädten des Reiches unter diesem Titel hält, erregen die Öffentlichkeit auf das heftigste. Vom Jubel der Deutschbewußten Kunstfreunde begrüßt, von den Cliquen der kommunistischen Akademiker umpfiffen und bebrüllt, steht der mutige Vorkämpfer in eiserner Ruhe auf dem Podium und schleudert den Feinden der Deutschen Kunst eine Anklage um die andere in Wort und Bild ins Gesicht. Allein dieses zu erleben ist ein Glück, das niemand tiefer empfinden kann, als wir von der ‚Deutschen Kunstgesellschaft', die wir vor elf Jahren als wahrlich „ein Häuflein klein" den Kampf um die Deutsche Kunst begannen! . . . Wir dürfen es uns zu größter Ehre anrechnen, daß ein Ehrenmitglied der ‚Deutschen Kunstgesellschaft' es dank der neuen politischen Entwicklung vermocht hat, den vorbereitenden Kampf zu beenden und die offene Feldschlacht zu entzünden! Die helle Begeisterung, mit der z. B. in Dresden im überfüllten Künstlerhaussaal viele, viele Hunderte dem Vortrag Schultze-Naumburgs folgten, der Andrang der Hörer, der z. B. in München die Wiederholung des Vortrages notwendig machte, das sind wahre Zeichen der Zeit! Da werden auch die Handvoll fanatisierter Kommunisten, die den Vortrag zu stören versuchten, da werden auch die teils verlogenen, teils verlegenen Berichte der sattsam bekannten demokratischen Kunstschreiber nichts mehr daran ändern: der Kampf ist entbrannt . . . (a. a. O., S. 123 f)

*

[1932] *Schülerausstellung der Staatsakademie Dresden.*

. . . Professor Otto Dix bezeugt sich selbst durch diese Schülerschau als einen Verderber Deutscher Jugend, und es wäre wohl Aufgabe Deutscher Frauenverbände, immer, immer wieder öffentlich Widerspruch dagegen zu erheben, daß eine Regierung die Tätigkeit solcher Volksverführer honoriert! Sage doch niemand, daß Abscheu vor der Gemeinheit solchen Leuten die Hand führt! Nein, ein wohliges Wühlen im Abschaum nicht mehr menschlich zu nennender Gefühle, ein Wälzen im Schlamm und Schmutz wird da gezüchtet, und kein Jugendamt greift ein! Welche Mutter müßte nicht bitterste Tränen weinen, die ihr Kind solcher inneren Verheerung anheimgegeben sieht!

Deutscher Frauenkampfbund heraus! Diese Schmach, daß an einer öffentlichen Kunstlehranstalt Unzucht, Gemeinheit und Freude an der Bestie im Menschen unter dem Vorwand der Kunstübung verherrlicht wird, muß endlich ein Ende haben! (a. a. O., S. 162 f)

*

[1932] *Verlegung des Bauhauses nach Berlin!*

Das Bauhaus ist nicht aufgelöst — sämtliche Abteilungen sind nach Berlin-Steglitz übergesiedelt, wo der Unterricht am 25. Gilbhards bereits in vollem Umfange aufgenommen wurde — System ist Trumpf!! So werden wir weiter mit dieser Müllkästenarchitektur beglückt, werden weiter Hunderttausende für

die Experimente kunstloser Edelkommunisten bereitstehen. Deutsche Künstler von Rang werfen buchstäblich ihre Werke für Butterbrot und Kartoffeln weg. Und die maßgebenden Leute im Deutschen Reich zerbrechen sich den Kopf, wie sie den einzigen Mann, der die Gefahr des Bolschewismus bannen könnte — so wie Beethoven einst sagte: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!" —, wie sie Hitler von der Führung fernhalten können! (a. a. O., S. 177)

3

Aus den Ortsgruppenberichten des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur':

Die zu Anfang dieses Jahres gegründete Ortsgruppe Düsseldorf des Kampfbundes für deutsche Kultur trat zum ersten Male am 1. April [1930] mit einer Bismarckfeier in Düsseldorf an die Öffentlichkeit.

Fußend auf dem Boden germanisch-deutscher Weltanschauung, hatte sich die Ortsgruppe an alle Verbände, Vereine usw. mit Einladungen gewendet, von denen man annehmen konnte, daß sie deutsche Gesinnung pflegen. Deutlich trat bei dieser Gelegenheit die Kraft einer klaren und eindeutig ausgesprochenen Weltanschauung zutage. Zeigte es sich doch, daß bereits in den Vorbesprechungen mit der in Düsseldorf bestehenden „Bismarck-Gemeinschaft" hinsichtlich einer gemeinsam zu veranstaltenden Feier, diese Bismarck-Gemeinschaft nicht in der Lage war, die grundlegenden Richtlinien mitzumachen. Bereits hier schieden sich die Geister klar und eindeutig.

Die Bismarckfeier des Kampfbundes für deutsche Kultur fand im Kaisersaal der Tonhalle, im Herzen der Stadt Düsseldorf, statt. Ein Riesengemälde des deutschen Schlachtenmalers, Herrn Th. Rocholl, zeigte uns den Eisernen Kanzler als Gründer des Reiches, und die von ihm hierzu berufene deutsche Industrie als den Schmied seines Schwertes. Regierungsrat von dem Knesebeck eröffnete die Feier als ihr Leiter unter Betonung der weltanschaulichen Grundlagen des an sich unpolitischen Kampfbundes für deutsche Kultur:

„Für germanisch-deutsche Kultur, gegen den Kulturbolschewismus!"

Herr Ripke aus Elberfeld, der bekannte und geschätzte Historiker, stellte dann in einer großangelegten Rede die gewaltige geistige Größe Bismarcks den begeisterten Anhängern germanisch-deutscher Weltanschauung klar vor Augen.

Der Verein ehemaliger Militärmusiker, Düsseldorf, hatte unter Leitung des Herrn Musikmeisters Oppermann eine starke Kapelle entsendet, die durch altpreußische Märsche die Zuhörer an Deutschlands Heldenzeit unter Bismarcks Führung erinnerte, als erhebendes Gedenken der ruhmreichen Vergangenheit und als mahnende Stimme für die zu erobernde Zukunft des Volkes.

Am 1. Mai veranstalteten wir eine Maifeier. Außer den Mitgliedern waren zahlreiche Gäste erschienen. Der mit frischem Grün und Blumen geschmückte Saal schuf Maienstimmung. Regierungsrat von dem Knesebeck, der Führer der Ortsgruppe, eröffnete die Feier mit einer kurzen Ansprache, worauf Herr Gerhard Kögler deutsche Dichtungen, begleitet von nordischen Melodien, zum Vortrag brachte. Die Pianobegleitung hatte Herr Willi Günther übernommen. Herr Kögler brachte im Verlauf des Abends Dichtungen von Heinrich Gutberlet, von Dietrich Eckart sowie verschiedene eigene Dichtungen zum Vortrag, die den ungeteilten Beifall der Anwesenden fanden.

Herr von dem Knesebeck schilderte dann in einem Vortrage das Spielmannslied im Laufe der Jahrhunderte. Die ausführlichen und klar durchdachten Darlegungen des Redners fanden die gespannte Aufmerksamkeit und den einmütigen Beifall aller Zuhörer.

Es war ein geistiger Genuß eigener Art, in welch klarer Weise die seelische Wertung der aus germanischem Blute gestalteten Auffassungen des Liedes und seiner Verbreitung im Volke, den jeweiligen Zeiten angepaßt, weitergelebt hat und auch heute noch weiter lebt.

Gerade dieser Vortrag war so recht geeignet, die hohe Sendung zu beleuchten, die dem Kampfbund für deutsche Kultur bestimmt ist, um wertvollstes Erbgut auf geistigem und kulturellem Gebiete zu erhalten und zu fördern.

Der lebhafte Beifall aller Anwesenden bekundete die Freude und die zuversichtliche Hoffnung für die deutsche Zukunft, die Herr von dem Knesebeck in ihren Herzen erweckte.

Den Schluß des Abends bildeten deutsche Lieder, die Herr Willi Günther, der geborene Klaviervirtuose, erklingen ließ.

(Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, 2. Jg. S. 68 f)

4

Wir gehen in Front!

„Ein einziges Ja setzt tausend Nein!" Paul de Lagarde.

Ungeheure Kämpfe liegen hinter der deutschen Freiheitsbewegung, das schwerste Ringen steht ihr bevor. Die Regimenter der deutschen Zukunft stehen mitten in der Schlacht. Die einsatzbereite Jugend ist dabei, die Zukunft zu bereiten, das Neue zu gestalten. Millionen aller Schichten, jahrzehntelang von artfremden oder Rückschrittigen gegeneinander „geführt", fanden zur Blut- und Volksgemeinschaft zusammen, bereit, sich ihr deutsches Haus zu zimmern. Der Baumeister heißt Adolf Hitler, unser Führer.

Mitten in der Schlacht, da Hunderttausende stündlich ihr Leben zu geben gewillt sind, formierten sich neue Bataillone, die den Volksfeind dort treffen wollen, wo er seit Jahrzehnten ungestört verheeren durfte. Durchdrungen von der Erkenntnis, daß jede Kultur aus Art und Wesen eines Volkes hervorwächst, blutgebunden und bodenverwurzelt ist, geht der

Kampfbund für Deutsche Kultur

in Front! Als Formation der heldischen Freiheitsbewegung, der die Standarte Horst Wessel den Weg weist.

Die „Deutsche Kultur-Wacht", die kulturpolitische Kampfschrift, soll die scharfe, harte Waffe sein.

An ihr sollen alle, die unseres Blutes und unserer Art, schmieden helfen. Einsatz für den Kampfbund muß Einsatz für seine Kampfschrift sein. Sie soll dem Volksgenossen, der noch abseits und beim Gegner steht, die Augen öffnen, sie soll angreifen und das Neue künden. Sie soll die lebendige Tradition pflegen, das Unvergängliche des deutschen Volkstums frei legen und mit Zähnen und Nägeln verteidigen. Sie soll unserem Volke helfen, seinen Charakter und damit den Weg zur Deutschen Nation zu finden. Das Zivilisationsgeschreibe muß überwunden, die Kraft des Herzens vorangestellt werden.

Wir haben den Mut, zu handeln! Wir wollen und werden Widerstände brechen. Die Zukunft ist unser!

An der Spitze all unserer Forderungen aber setzen wir die tiefe Erkenntnis, daß wir nur einem leben und für eines kämpfen:

für Deutschland!

Der Herausgeber

(Deutsche Kultur-Wacht, 1932/1)

5

Aus der ‚Deutschen Bühnenkorrespondenz', dem Nachrichtenblatt des Dramaturgischen Büros im ‚Kampfbund für Deutsche Kultur', 1932:

Die Bürgschaft

Oper von Kurt Weill. Text von Kaspar Neher.

„Oper" nennt der (durch seine Zusammenarbeit mit Bert Brecht (!) berüchtigte) Jude Kurt Weill dieses widerwärtige Machwerk. Diesmal lieferte ihm Kaspar Neher den Text:

Ein Viehhändler, der sein Geld verspielt hat, bittet einen ihm befreundeten Getreidehändler, ihm zu helfen. Der Getreidehändler hilft ihm. Es gibt Krieg. Der Viehhändler bekommt die Fleischlieferungen für das Heer, wird reich und immer reicher. Als der Krieg aus ist und Hungersnot herrscht, nimmt der „edle" Mann auch den Ärmsten ihr letztes Vieh ab. Der Getreidehändler speichert Mehl auf und rückt der armen, hungernden Bevölkerung, die mit ihren letzten Groschen bezahlen will, kein Mehl heraus, um die Preise, wenn die Not größer wird, noch höher treiben zu können. Das Volk empört sich gegen den Viehhändler und will ihn totschlagen. Da läuft er zu dem Getreidehändler und bittet ihn wieder um Hilfe. Aber der denkt nur noch an seinen eigenen Geldbeutel und verrät seinen einstigen Freund den Verfolgern. „. . . Denn Rede und Antwort, Tun und Lassen, Versprechen und Halten, Freundschaft und Verrat, alles vollzieht sich nach einem Gesetz, dem Gesetz des Geldes, dem Gesetz der Macht". — Diese „schönen" Schlußworte kennzeichnen das sittliche Niveau der Handlung wohl zur Genüge. Begriffe wie Charakter, Treue, Ehre, die von jeher das Wesen deutscher Kunst bedeuteten, werden hier mit zynischer Frechheit lächerlich gemacht und in den Schmutz gezogen.

Würdig paßt sich diesem Textbuch die Musik an. Dreieinhalb Stunden lang nicht ein einziger Einfall! Gemeine Jazz- und Negerrhythmen, scheußliche, gänzlich unmotivierte Dissonanzen, dann wieder mal zwischendurch abgedroschenste Banalitäten, ordinärste Gassenhauermelodien, alles ohne jede künstlerische Durcharbeitung in ertötender Primitivität aneinandergekleistert, mit einem Wort, die vollkommene, absolute Impotenz. Gegen das Werk, das in Berlin und in Wiesbaden herausgebracht wurde, ist vom deutschen Standpunkt schärfstens Stellung zu nehmen. H. Fl.

*

Die Deutsche Bühne Breslau marschiert

Die Kammerspiele der Deutschen Bühne Breslau, dieses, wie man das so nennen darf, ersten ‚Deutschen National-Schauspiels' mit einer festen, bereits 4000köpfigen Besuchergemeinde, die noch ständig im Wachsen ist, brachte als drit-

te Mitgliedervorstellung Walter Hirmanns „Majorität entscheidet" heraus. Die Leitung des Theaters freut sich, die Anregung zu diesem Stück einzig und allein aus der ‚Deutschen Bühnenkorrespondenz' empfangen zu haben. Das Gesund-Fröhliche dieses Volksstückes, seine Wahrheiten, die zeitnah und bitter und doch so kernig vorgetragen sind, fand an 20 ausverkauften Abenden ein begeistertes Publikum. Die Deutsche Bühne nimmt nun im Dezember Ortners „Meier Helmbrecht" in den Spielplan der Gemeinde. Das Stück, das ernst und wuchtig, mit packendem Atem zu uns spricht, kam bereits im November zu einer einmaligen Aufführung, die großen Beifall fand. So sieht die Deutsche Bühne zur baldigen Jahreswende mit Stolz und Befriedigung auf die geleistete Arbeit zurück. Und schon bildet sich aus den ersten Arbeiten ganz klar der Stil dieses Theaters heraus. Volkstümlich-saftig, heroisch und sozial-ehrlich wird die Theaterkunst sein, die dieses Theater verficht. Die ersten Aufführungen sind richtunggebend, wegweisend. Ehrlich und sozial, d. h. volksgenossenhaft — Befriedung des Klassenhasses — kämpft das erste Stück „Volk an der Grenze". Es zeigt den deutschen Arbeiter der Stirn und der Faust gemeinsam Arm in Arm, in erbittertstem Grenzkampf. Heroisch leuchtet der Kampf des Obersten Bauer aus der Nacht des „18. Oktober". Offiziere und Soldaten sprechen von Vaterlandsliebe und Eid, von Not und Tod, und leben uns ein heldisches Leben vor, mutspendend, kraftspendend und erschütternd. Volkstümlichen Witz atmet das Stück „Majorität entscheidet". Ein ehrlicher Handwerker, Arbeiter der Faust, wird von dem Wahnwitz kapitalistischer Auswüchse erledigt. Er rettet sich mit unversiegbarer Kraft in sein altes, bescheidenes Dasein zurück. Saftig-wurzelstark steht das vierte Stück „Meier Helmbrecht" vor uns. Es zeigt den Dritten im Bunde deutscher Volkheit, den Bauern. Auch hier — Auswuchs und Verderbtheit als Gegenspieler — siegt das Starke und Gesunde. Arbeiter der Stirn und der Faust, Bauern und Soldaten, das sind die Gruppen von Volksgenossen, deren Leben und Weben die Deutsche Bühne erfassen und zu gestalten bestrebt ist.

Walter Bäuerle

6

Aus ‹Abmachungen zwischen der Abtl. Volksbildung [Reichsleitung NSDAP] und dem Kampfbund für deutsche Kultur›:

Der KfdK ist nicht Glied der Parteiorganisation. Er kämpft für die Durchführung deutscher Kultur im Sinne Adolf Hitlers, beschränkt sich aber ausdrücklich nicht auf Mitglieder der NSDAP in seiner Arbeit. Dadurch ist dem KfdK die Möglichkeit gegeben, Persönlichkeiten des deutschen Kulturlebens zu gewinnen, die eine parteimäßige Bindung, mindestens zunächst, ablehnen . . .

Der KfdK hat vornehmlich folgende Aufgaben:

1) Abhaltung von künstlerischen Veranstaltungen und unpolitischen Vorträgen über kulturelle Fragen . . .
2) Gründung von Fachschaften auf künstlerischem, literarischem und allgemein kulturellem Gebiet nebst Durchführung der damit zusammenhängenden organisatorischen Maßnahmen.
3) Ausarbeitung eines deutschen Theaterspielplanes, Durchführung der Bildung von Besucherorganisationen für Theater und Konzerte.

4) Herausgabe einer Kulturzeitschrift.

5) Einflußnahme auf *nicht*nationalsozialistische Behörden in sachlicher und personeller Hinsicht in allen kulturellen Fragen, im Einvernehmen mit der Abteilung Volksbildung. Unmittelbare Anfragen nationalsozialistischer Behörden in künstlerischen und wissenschaftlichen Angelegenheiten werden durch Stellungnahme und Hinübergabe an die Abtl. Volksbildung zur Beantwortung durch diese erledigt.

Zur Gewährung einheitlicher Auffassungen über kulturelle Angelegenheiten ist ein enge organisatorische Verbindung zwischen der Abteilung Volksbildung und dem Kampfbund unerläßlich. Daher ist in einer für die Außenwelt nicht erkenntlichen Weise die Unterbauung der gesamten Betätigung des Kampfbundes innerhalb der Partei (Abt. Volksbildung) notwendig . . .

Ziel und Richtung der Betätigung der KfdK werden im Einvernehmen zwischen dem Leiter der Abteilung Volksbildung und dem Leiter des KfdK festgestellt . . . (24. 9. 32)

7

Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum

Minister Dr. Frick hat folgende Bekanntmachung des Thüringischen Ministeriums des Innern und für Volksbildung herausgegeben:

Seit Jahren machen sich fast auf allen kulturellen Gebieten in steigendem Maße fremdrassige Einflüsse geltend, die die sittlichen Kräfte des deutschen Volkstums zu unterwühlen geeignet sind. Einen breiten Raum nehmen dabei die Erzeugnisse ein, die, wie Jazzband- und Schlagzeug-Musik, Negertänze, Negergesänge, Negerstücke, eine Verherrlichung des Negertums darstellen und dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen. Diese Zersetzungserscheinungen nach Möglichkeit zu unterbinden, liegt im Interesse der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums.

Eine gesetzliche Grundlage hierfür bieten die Bestimmungen der Paragraphen 32, 33a, Abs. 2, der Gewerbeordnung.

I. Verschärfte Anforderungen bei der Erteilung der Erlaubnis für Schauspielunternehmer und für Vorführungen nach § 33a der Gewerbeordnung.

Nach § 32 der Gewerbeordnung ist Schauspielunternehmern die Erlaubnis zum Betriebe ihres Gewerbes zu versagen, wenn die Behörde auf Grund von Tatsachen die Überzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit in sittlicher und artistischer (d. h. künstlerischer) Beziehung nicht besitzt. Nach § 33a der Gewerbeordnung ist ferner die Erlaubnis für die gewerbsmäßige Veranstaltung von Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen, Schaustellungen von Personen oder theatralischen Vorstellungen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwaltet, zu versagen, wenn gegen den Nachsuchenden Tatsachen vorliegen, die die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den guten Sitten zuwiderlaufen.

Darbietungen, die, wie die eingangs erwähnten, das Wesen und Empfinden der Neger verherrlichen und damit das deutsche Volksempfinden verletzen, sind als den guten Sitten widersprechend anzusehen. Ein Schauspielunternehmer, der derartige Darbietungen vorführt, wird weder in sittlicher noch in ar-

tistischer Beziehung als zuverlässig im Sinne des § 32 der Gewerbeordnung a zusehen sein.

Wir machen es deshalb den Behörden, die für die Erteilung der Erlaubn nach § 32, 33a der Gewerbeordnung zuständig sind, zur Pflicht, bei Prüfun der Voraussetzungen hierfür insoweit den strengsten Maßstab anzulegen. E erscheint dabei angebracht, sich vor der Erteilung der Erlaubnis den Spielpla oder ein Verzeichnis der für die Vorführung in Aussicht genommenen Darbie tungen vorlegen zu lassen und aufs eingehendste zu prüfen, ob und inwiewe sie einen Versagungsgrund für die Erlaubnis bilden, und ob ein Bedürfnis fü solche Darbietungen vorliegt. Hinsichtlich der Person des Nachsuchenden wir sich die Prüfung auch darauf zu erstrecken haben, ob er auf Grund seiner Ver gangenheit, seines Leumundes und der Art der bisher von ihm zur Vorführun gebrachten Darbietungen die Gewähr dafür bietet, daß keine Vorführungen ge zeigt werden, die das deutsche Volkstum und Volksempfinden zu verletzen ge eignet sind.

II. Verschärfte Anwendung der Bestimmungen für die Zurücknahme der Er laubnis für Schauspielunternehmer und Vorführungen nach § 33a der Gewerbe ordnung.

Auf Grund des § 53, Abs. 2, der Gewerbeordnung, kann die einem Schau spielunternehmer nach § 32 der Gewerbeordnung erteilte Erlaubnis zurückge nommen werden, wenn aus Handlungen oder Unterlassungen des Inhabers de Mangel der Eigenschaften erhellt, die bei der Erteilung der Erlaubnis vorausge setzt werden mußten. Weiter kann die nach § 33a erteilte Erlaubnis zurückge nommen werden, wenn Tatsachen gegen den Inhaber vorliegen, die die An nahme rechtfertigen, daß von ihm veranstaltete oder in seinen Räumen zuge lassene Singspiele, Schaustellungen oder ähnliche Darbietungen den guten Sit ten zuwiderlaufen. Dies wird der Fall sein, wenn die bisherigen Veranstaltun gen sittenwidrig waren.

Es ist Aufgabe der Polizeibehörden, in allen Fällen, in denen Darbietunge in der angegebenen Weise den guten Sitten zuwiderlaufen, oder der Unterneh mer der erforderlichen Zuverlässigkeit in sittlicher oder künstlerischer Bezie hung ermangelt, mit aller Schärfe einzuschreiten und das Verfahren auf Entzie hung der erteilten Erlaubnis einzuleiten.

Gilt es so, auf der einen Seite die Verseuchung deutschen Volkstums durch fremdrassige Unkultur, wo nötig, mit polizeilichen Mitteln abzuwehren, so werden auf der anderen Seite die Behörden der inneren Verwaltung, soweit sie dazu nach ihrem Wirkungskreis in der Lage sind, unter der Leitung des Volks bildungsministeriums alles tun, um in positivem Sinn deutsche Kunst, deutsche Kultur und deutsches Volkstum zu erhalten, zu fördern und zu stärken.

Die seit 1. April 1930 von Professor Schultze, Naumburg, geleiteten Ver einigten Kunstlehranstalten (Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk) in Weimar sollen dafür richtunggebend und zu einem Mittelpunkt deutscher Kultur werden. Auch die Thüringischen Staatstheater, voran das Nationaltheater in Weimar, werden eingedenk ihrer großen Tradition Pflegestätten deutschen Geistes sein und damit vorbildlich wirken.

Weimar, den 5. April 1930.

Thür. Ministerium des Innern
Thür. Volksbildungsministerium.

8

Der ‚Adolf Bartels-Bund',

als ‹völkischer Kulturbund› am 4. 7. 1932 in Wesselburen gegründet, übernahm die Aufgaben des am 1. 4. 1920 in Leipzig gegründeten, nicht mehr bestehenden ‚BARTELS-BUNDES'. Aus der Satzung:

§ 4

Der ‚Adolf Bartels-Bund' will im Sinne seines Ehrenvorsitzenden kämpfen gegen fremdrassiges, insonderheit gegen jüdisches Geistesleben auf deutschem Boden. Er will im Sinne seines Ehrenvorsitzenden kämpfen für ein rein deutsches Schrifttum, will deutsche Dichter und Schriftsteller schützen, fördern und — falls erforderlich — nach Maßgabe der ihm zur Verfügung stehenden Mittel geldlich unterstützen. Er will die deutschen Belange der Bühne, des Verlagswesens, des Buchhandels und der Presse wahrnehmen und fördern, für Fernhaltung fremdrassigen Geistes aus der Schule und für Pflege der Heimatkultur eintreten und alle Bestrebungen der Rassenforschung, der Rassenpflege und der Familienforschung unterstützen.

§ 5

Mitglied des Bundes kann jeder Deutsche nach Vollendung des 21. Lebensjahres werden, der die Satzung anerkennt und folgende vom Bund vorgelegte Erklärung unterzeichnet: ‚Ich erkläre nach bestem Wissen und Gewissen, daß ich weder von väterlicher, noch von mütterlicher Seite her jüdisches Blut in mir habe. Auch bin ich nicht mit einer Jüdin (einem Juden) verheiratet oder verheiratet gewesen. Gleichzeitig versichere ich ehrenwörtlich, daß ich weder Freimaurer, Rosenkreuzer, Illuminat noch Jesuit bin, auch sonst einem Geheimorden oder -bunde nicht angehöre.'

9

Zentralblatt der Bauverwaltung
vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen
Mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden
Herausgegeben im Preußischen Finanzministerium
Schriftwalter: Ministerialrat Dr.-Ing. Nonn und Geheimer Oberbaurat Dr.-Ing. e. h. Gustav Meyer

Herrn Ministerpräsident Marschner
Weimar

Berlin, den 3. Januar 1941

Hochverehrter Herr Ministerpräsident!

In der Anlage erlaube ich mir, 10 Sonderdrucke über eine Ehrung der Professoren Schultze-Naumburg und Rogler zu übersenden, die gelegentlich des Leitungswechsels in Weimar im ‚Zentralblatt der Bauverwaltung' erschien. Ich hebe die kulturpolitische Bedeutung der Weimarer Anstalt eindeutig hervor. Da die Reaktion immer wieder ihr Haupt erhebt, schien es mir wichtig zu sein, die alten Kamarilla-Bestrebungen des Jugendstiles, die auf Rathenau und Graf Kessler zurückzuführen sind und in Weimar in der Figur van de Veldes in die Erscheinung traten, um im Bauhaus später als offener Bolschewismus

sich zu offenbaren, einmal knapp geschichtlich und mit Dokumenten unterbau darzustellen. Ich hoffe, hierdurch für die weitere Pflege der 10jährigen Pionier arbeit Schultze-Naumburgs ein gutes Hilfsmittel bereitgestellt zu haben.

Ich habe selbst seit 1921 öffentlich an dem Kampfe gegen den Bauhaus Schwindel teilgenommen und bin darin schließlich durch meinen persönliche Prozeß gegen Gropius führend gewesen, was Ihnen Schultze-Naumburg be stätigen kann. Aus dieser Tätigkeit leite ich meine Aktivlegitimation he mich grade jetzt wieder zu melden, weil die alten Kulturzerstörer durch imme wieder neue Hervorhebung ihrer alten Exponenten den gemeingefährliche Eindruck erwecken möchten, als ob sie, die alten Kulturbolschewisten, die tat sächlichen Wegbereiter der Kulturpolitik unseres Führers Adolf Hitler gewe sen seien. Diese jüdisch-freimaurerische Frechheit übersteigt schon alle Gren zen. Da sie bereits öffentlich auftritt, muß sie auch öffentlich bekämpft werden Ich bitte daher, meinen Artikel als kulturpolitisch wichtig anzusehen und ins besondere meine Wachsamkeit für das Ansehen des Führers als den Haupt beweggrund für meine Veröffentlichung zu erkennen.

Heil Hitler!

gez. Dr. Nonn

(LHA Thür./VBM C II Loc. 12 Nr. 13 Bd. 3

10

Aus einem Schreiben des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' an den Reichs minister des Innern, Dr. Frick, vom 16. 3. 1933:

Der Kampfbund für Deutsche Kultur hat an das Preußische Kultusministerium die Bitte gerichtet, die fast durchweg von volksfremden kulturbolschewisti schen bezw. liberalistischen Elementen besetzte Sektion Dichtkunst der Preu ßischen Akademie der Künste aufzulösen und an ihre Stelle ein Kuratorium für das Schrifttum zu setzen, dem im Wesentlichen die Bearbei tung für folgende Aufgaben obliegen soll:

1) Verwendung von Staatsmitteln für das Schrifttum (Staatspreise usw.)
2) Gestaltung der Volksbüchereien
3) Abgabe von Empfehlungen usw.

...

(BDC/KfDK–Berlin)

11

Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!

Sie erwarten, daß es auch in der Kunst von nun an nur eine Richtschnur des Handelns geben darf, das ist die Weltanschauung eines leidenschaftlichen, fest in den Wirklichkeiten des Blutes und der Geschichte verankerten Volks- und Staatsbewußtseins! Der Erhebung und Stärkung dieses völkischen Ge meinschaftswesens hat die Kunst zu dienen ...

Sie erwarten, daß Materialismus, Marxismus und Kommunismus nicht nur politisch verfolgt, verboten, ausgerottet werden, sondern daß der geistige Kampf ... nunmehr vom Volksganzen in die Hand genommen und der bol schewistischen Unkunst und Unkultur Vernichtung geschworen wird — wobei es Ehrensache des Staates zu sein hat, die erprobten Soldaten dieses Kultur kampfes in die vorderste Reihe zu stellen!

Auf dem Gebiete der bildenden Kunst bedeutet das:

1. Daß aus den Deutschen Museen und Sammlungen alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen entfernt werden. Man kann sie vorher in einer Häufung der Öffentlichkeit vorführen, kann diese mit den dafür aufgewandten Summen, den Namen der dafür verantwortlichen Galeriebeamten und Kultusminister bekannt machen — worauf die Werke der Unkunst nur noch einen Nutzwert haben können: nämlich als Heizmaterial öffentliche Gebäude zu erwärmen;
2. daß alle Museumsleiter, die sich durch die gewissenlose Vergeudung öffentlicher Mittel in schwerster Zeit am verarmten Staat, am darbenden Volke versündigten, die unter der Pressefuchtel volksfremder Kunstgeschichtler allem Undeutschen unsere Kunsthallen öffneten, die wahrhaft Deutschen Kunstwerke aber „magazinisierten", in muffigen Kellern verstauten, sofort „beurlaubt", ihrer Ämter für immer verlustigt erklärt werden . . .
3. daß von einem Tage ab in Deutschen Druckwerken die Namen sämtlicher vom Marxismus und Bolschewismus mitgeschwemmten Künstler nicht mehr genannt werden dürfen. Hier heißt es, einmal nach der alttestamentlichen Moral jener Herrschaften zu verfahren, die mit ihrer Totschweigetaktik viele Hunderte Deutscher Geister, Millionen Deutscher Geisteswerke auf dem Gewissen haben: Auge um Auge, Zahn um Zahn! . . . daß wir
4. künftig keine Wohnkisten, keine Kirchen, die wie Gewächshäuser mit Schornsteinen oder rekonstruierte Wikingerschiffe aus Stein wirken, keine Glaskästen auf Stelzen, keine zufolge Unsachlichkeit und Sachunkenntnis der Architekten wasserdurchlässigen orientalischen Höhlenwohnungen, keine aus öffentlichen Mitteln errichteten Strafkolonien, die als Arbeitersiedlungen gelten sollen, in unserem Vaterlande mehr anschauen müssen, und daß Wege gefunden werden, den Verbrechern, die sich an solchen Schandtaten gegen die einheimische Kultur bereicherten, ihren Raub wieder abzunehmen . . .
5. daß die vom Volksempfinden abgelehnten Standbilder oder Bildhauerwerke, die öffentliche Plätze und Gärten verunzieren, schleunigst verschwinden, seien die Urheber auch so ‚geniale' Leute wie Lehmbruck oder Barlach, um den dutzendfach vorhandenen Deutsch-Schaffender Platz machen.

So wird der radikalen Verneinung, die uns vom Alpdruck der überwundenen Jahre befreit, die gewissenhafte Pflege und Züchtung aller vorhandenen Keime zu neuer Kunstentfaltung zu entsprechen haben! Ungezählte Kräfte warten nur darauf! Die im Terror des Kunstbolschewismus eingefrorene Liebe des Volkes zur Kunst wird wiedererwachen . . .

(Deutscher Kunstbericht, Folge 69, Lenzing 1933.)

12

Aus der Denkschrift des Generaldirektors der Dresdener Gemäldegalerie, Dr. Hans Posse (verfaßt Anfang 1934):

Meine amtlichen und persönlichen Erfahrungen mit Gasch setzen erst mit Ende 1930 ein, nachdem Gasch Leiter der Gaufachgruppe der Bildenden Künste der NSDAP geworden war, und nun auf diesem Gebiet ein würdiges Angriffsobjekt brauchte. Er eröffnete den Kampf mit einem Artikel ‚Schützt die deutsche Kunst' im ‚Völkischen Beobachter' vom 7. September 1930, der sich fast

allein mit der Dresdener Gemäldegalerie beschäftigte und derart tendenzi
und irreführend verfaßt war, daß jeder Nichtkenner der Dresdener Verhältnis
des Glaubens werden mußte, daß die Dresdener Galerie (die übrigens zu eine
ganz geringen Prozentsatz aus Gemälden seit 1900 besteht) die Hochbu
übelster marxistisch-modernistischer Verirrung in ganz Deutschland sei . . .

Von diesem Zeitpunkt an hat Gasch als Kunstberichterstatter des ‚Freiheit
kampfes' und als Versammlungsredner jede auch noch so weit hergeholte G
legenheit benutzt, um in der übelsten und hetzerischsten Weise gegen mi
zu Felde zu ziehen. Selbst auf offenkundige Lügen und Verleumdungen ist
ihm schon damals nicht angekommen. Ich erwähne unter vielem anderen nu
daß Gasch in einer Versammlung ‚Deutsche Wehr und Kunst' in der ‚Sta
Gotha' (Juli 1932) sich wider besseres Wissen zu der Behauptung verstieg
hat, ‚daß die Museumsdirektoren bereit gewesen wären, Kunstbesitz als R
parationen abzugeben. Wenn es soweit gekommen wäre, hätte er (Gasch) d
für gesorgt, daß in demselben Moment die Galerie und Posse in die Luft g
flogen wären.' Dabei wußte Gasch, der am 19. April 1919 selbst wegen A
fertigung eines Plakates in dieser Angelegenheit bei mir war, ganz genau, d
gerade ich damals im Staatlichen Schauspielhaus der Redner gegen die Kuns
raubabsichten der Entente gewesen bin . . .

Unter falschen Angaben (angeblich Befehl von der SA) wurde die von d
Direktion im Einvernehmen mit der Beamtenschaft angeordnete Flaggenhi
sung verhindert und diese von Gasch (ohne das Erscheinen eines einzigen SA
Mannes) unter Verlesung einer seiner üblichen Hetzreden selbst vollzoge
(9. März 1933). Der damalige Pressewart der Gaufachgruppe Donadini, d
rechte Hand Gaschs, versuchte mehrfach (Zeuge: Zwingerhaus-Verwalter Lüt
ner) in den Dienstbereich einzugreifen, wobei er wie z. B. am 13. März Äuße
rungen tat, die darauf hinausliefen, daß ‚der Galeriedirektor, der jüdisch
Kunst unterstützte, bald den Cylinderhut bügeln werde'. Gasch selbst gab de
Galerieinspektor Anders ‚ausdrückliche Befehle' (‚Sie haften mit ihrem Kop
dafür') usw. . . .

Am 6. April 1933 ist durch den um Gasch stehenden Personenkreis der Ver
such gemacht worden, mich durch die Polizei verhaften zu lassen. Unter miß
bräuchlicher Benutzung des Namens des damaligen Staatskommissars Dr
Hartnacke ist telefonisch meine Verhaftung bei der Polizei verlangt worde
Nur der Gewissenhaftigkeit des Polizeipräsidiums, das beim Staatskommissa
rückfragte, ob er der Anrufer gewesen sei, ist es zu danken, daß man sein Zie
nicht erreicht hat.

Am 7. April wurde ich von Gasch vor dem Staatskommissar sogar verdäch
tigt, Unregelmäßigkeiten begangen zu haben: Es sollten z. B. Bilder fehlen
die früher in der Galerie vorhanden gewesen wären. Ich gab die nötigen Auf
klärungen, und der Staatskommissar erklärte: ‚Sie sehen also, meine Herren
daß alles mit rechten Dingen zugegangen ist.' Am nächsten Tage haben Gasch
und Professor Guhr erneut unser Zugangsinventar durchsucht, um Materia
gegen mich zu finden, haben aber nach langer Prüfung dem Ministerialrefe
renten schließlich erklären müssen, daß sie nichts gefunden hätten . . .

Als nun alle bisherigen Versuche, mich zu erledigen, selbst ganz perfide
Spitzeleien innerhalb der Beamtenschaft meines Bereiches, fehlgeschlagen wa
ren, als Gasch in einer Sitzung der ‚Fachgruppe' erklären mußte, daß man nich

das Vertrauen zu ihm verlieren möge, daß er sich alle erdenkliche Mühe gegeben und alles gegen die Galerie unternommen habe, aber im Augenblick nichts weiter durchsetzen könne, ‚da die Schlüsselstellungen noch in marxistischen Händen seien', da suchte man am 10. Juli durch eine Haussuchung Material gegen mich in die Hände zu bekommen. Anlaß bot eine angebliche Anzeige (natürlich anonym), daß ich Bilder aus dem Besitz eines Dr. Sommer, mit dem ich als ehemaliger Schulkamerad der Kreuzschule in Beziehung stand, beiseite gebracht und in der Galerie oder in meiner Privatwohnung versteckt hätte. Man hat meine Privatwohnung im Großen Garten durch einen Kriminal-Kommissar mit zwei Begleitern vom Keller bis zum Dachboden untersucht, natürlich ergebnislos. Man nahm einen großen Packen Privatkorrespondenz aus meinem Schreibtisch mit, ohne während einer mehrtägigen Durchsicht etwas beanstanden zu können. Assistent Gasch war bei dieser Durchsuchung der damalige Pressewart der Gaufachgruppe Donadini, der mich — bezeichnenderweise für die Emsigkeit der gegen mich allerorten geführten Untersuchung — durch den Kriminalbeamten befragen ließ: ‚Sie haben (1919) für geringes Geld (700 Mark) ein Gemälde von Rembrandt bei dem Händler Bärschneider gekauft, das sie für 15 000 Mk. weiterverkauft haben.' Ich konnte nachweisen, daß dieses Bild auch heute noch in meiner Wohnung hängt, eine unbedeutende Arbeit eines wahrscheinlich deutschen Malers des siebzehnten Jahrhunderts ist und daß auch diese Sache vollkommen erlogen war.

. . . daß Gasch von Anfang an verbreitet hat, ich sei Jude. Schon im Juni 1931 erzählte man mir in München, daß Prof. Schultze-Naumburg, der kurz vorher in Dresden einen Vortrag gehalten hatte und durch Gasch über die Dresdener Verhältnisse informiert worden war, im Hause Bruckmann erklärt habe: ‚Ich sei Jude . . ., der Jude Posse müsse weg!' Man hat, wie man mir erzählte, über diese Behauptung gelacht und sie als einen Scherz angesehen, aber Prof. Schultze-Naumburg ist dabei geblieben. Als dann diese von Gasch verbreitete Behauptung nicht aufrecht zu erhalten war, wurde ich von ihm als ‚Halbjude' erklärt. Und so ging es, als auch dies hinfällig wurde, weiter über alle ehrenrührigen Verdächtigungen und Angriffe, die ich in großen Zügen auf Grund der Dokumente geschildert habe, bis zu der ‚nachträglichen' Ablehnung meiner Aufnahme in die NSDAP.

(LHA Sachsen/VBM S. XV Nr. 20 Bd.1)

13

Der neuernannte Rektor der Staatlichen Kunstakademie in Dresden, Professor Richard Müller, berichtet im ‚Dresdener Anzeiger' vom 23. 9. 1933 über die *Ausstellung ‹Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst›:*

Die Stadtverwaltung von Dresden eröffnet heute im Lichthof des Neuen Rathauses eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden und von graphischen und plastischen Arbeiten, die seit den Revolutionstagen von 1919 unter marxistisch-demokratischer Befürwortung in den Besitz der Stadt übergegangen sind. Es sind Arbeiten, die der nationalsozialistische Staat als Hüter rein deutscher Art und rein deutschen Wesens ablehnt . . .

Die Ausstellung ist ein treues Bekenntnis der Kunststadt Dresden zu den Richtung weisenden Worten des Führers in Nürnberg, und so wird sie von

der Künstlerschaft Dresdens und Sachsens und von allen Kunstfreunden, soweit sie sich ihre angeborenen Sinne bewahrt haben, auf das wärmste begrüßt werden. Sie will sichtbar den Schlußstrich unter eine Zeit des Verfalles ziehen und helfen, den Kräften die Bahn wieder frei zu machen, die unbelastet von dunkler Vergangenheit und im Bewußtsein ihrer verantwortlichen Führung sich jetzt anschicken, dem deutschen Volke eine Kunst wiederzuschenken, an der es innerlichen Anteil nehmen kann und die würdig ist, von ihm als echt und bodenständig empfunden zu werden. Denn schon lange hatte die Kunst das innere Verhältnis zum Volke verloren, war etwas geworden, von dem die meisten mit Recht behaupteten, es gehe sie nichts an . . .

Diese lähmende Atmosphäre umgibt den, der die Ausstellung betritt und der sich bemüht, die lange Reihe der Ausstellungsstücke durchzusehen. Im Hauptsaal — in der Mitte — wird ihm schon wegen der Größe des Formates „Der Krieg" von Otto Dix auffallen, ein Bild, das 1922/23 entstanden ist und 1928 vom Patronatsverein der Gemäldegalerie und von der Stadt Dresden gemeinsam erworben wurde — von dieser mit einem Anteil von 5000 M. Man sieht auf diesem Bild das Innere eines Schützengrabens nach der Beschießung. Schwerverwundete, Leichen, Leichenteile, zerrissene Schädel liegen in krausem Gewirr durcheinander. Und an einem zerschossenen Kopfe, dessen Gehirn freiliegt, nagt eine Ratte. Eine Schilderung des Krieges, wie sie irgendein rühriger Panoptikumsbesitzer als Attraktion seiner „Kriegsabteilung" einverleiben könnte in der Hoffnung, ein gutes Geschäft zu machen. Der Nervenkitzel, das ist die Hauptsache — ganz einerlei, ob mit den Helden eines Volkes, mit heiligen Toten, ein Handel getrieben wird. Man könnte sich das Gemälde auch als Demonstrationsstück kommunistischer Agitatoren denken, die der aufgepeitschten Menge zurufen, daß hier Leute zu sehen sind, die so dumm waren, ihr Vaterland ausgerechnet im Schützengraben zu verteidigen, oder Leute, die auf dem Felde der Unehre gefallen sind, wie ein Professor Gumpel einst gesagt hat. Eine gerechte Würdigung würde das Bild erfahren, wenn man es als eine Entwürdigung des gefallenen deutschen Frontsoldaten ansehen wollte — des Frontsoldaten, der doch verdient, daß man ihm nach seinem Heldentode ein ihn ehrendes Denkmal setzt . . .

Welch schwere Schuld haben manche Leute auf sich geladen, als sie ausgerechnet diesen Mann als Lehrer an die Kunstakademie beriefen und so die Jugend jahrelang seinem vergiftenden Einfluß aussetzten, einer Tätigkeit, der durch seine Entlassung im Frühjahr dieses Jahres ein wohlverdientes Ende bereitet worden ist.

Das war den politischen Drahtziehern im Hintergrunde aber noch nicht genug — sie versuchten auch einen E. L. Kirchner und Schmidt-Rottluff als Lehrer an die hiesige Akademie zu bringen, Männer, die die Hirne der unerfahrenen Jugend noch völlig verwirrt haben würden. Von beiden sieht man verschiedene Proben ihrer Tätigkeit — so die „Straßenszene" von Kirchner, für die die Stadtverwaltung 1926 4000 M vergeudete, und etliche Werke von Schmidt-Rottluff, die künstlerisch so schlecht sind, daß ein angehender Maler, der sich heute damit um die Aufnahme in die unterste Klasse der Kunstakademie bewürbe, nicht einmal Aussicht hätte, aufgenommen zu werden . . .

Auch George Groß, der durch die Prozesse um sein „Christusmotiv" noch in vieler Erinnerung ist, fehlt selbstverständlich nicht; aber weder jener

„Abenteurer", noch einige ausgestellte Zeichnungen geben ein klares Bild von der Widerwärtigkeit seiner sonstigen Arbeiten. Auch er sucht sich wie Otto Dix am liebsten seine Motive in öffentlichen Häusern oder in zweifelhaften Lokalitäten, in denen sich Spießer mit tierischen Gelüsten belustigen. Durch besonderes Format zeichnet sich Kurt Schwitters aus. Ein bißchen Drahtgeflecht, Bindfaden, Stacheldraht und ein Eisenstück, dessen ursprünglicher Verwendungszweck nicht ohne weiteres zu erraten ist — als malerischer Trost und zugleich Delikatesse: ein bißchen Palettendreck — — das alles auf einer Pappe als Untergrund und eingerahmt mit einer Holzleiste, dieses zusammen nennt sich „Merzbild" — eine Arbeit, die, so traurig das ist, einmal ernst genommen worden ist und unter dem Schlagwort „Abstrakte Kunst" Aufsehen erregt hat.

In der Mitte des Hauptsaales liegen in Glaskästen die dunklen und krausen Blätter der Mappe des Kokoschka-Schülers Walter Jacob aus ...

In der rechten Seitenkoje sieht man ein Werk von Otto Müller, dem verstorbenen Breslauer Akademieprofessor und von Paul Klee das Bild „Um den Fisch" — ein Irrsinnsbild — eine Spekulation auf die Dummheit der Betrachter —, das gewürdigt worden war, im letzterschienenen Katalog der Modernen Abteilung der Staatlichen Gemäldegalerie, in der sich das Werk als Leihgabe befand, abgebildet zu werden. Dafür wurden 1926 2000 M auf die Straße geworfen ...

Für Künstler, die ein Leben lang gerade und unbeirrt ihren Weg gegangen sind und die sich immer bemüht haben, im guten Sinne als Erzieher der Jugend zu wirken, ist es eine Genugtuung und Freude, daß ihre Art im heutigen Staat wieder Anerkennung findet. Wenn ein Volk wie das deutsche über Vorbilder wie Holbein, Dürer, Cranach, Menzel, Leibl, Klinger, Ernst Moritz Geyger und im besonderen hier in Dresden über Vorbilder, wie C. D. Friedrich, Dahl, Rayski, Ludwig Richter verfügt, dann sollte es nicht schwer sein, nach einer Zeit tiefsten Niederganges festen Boden unter den Füßen zurückzugewinnen ...

14

Briefwechsel Furtwängler — Goebbels.

Sehr geehrter Herr Reichsminister!

Angesichts meines langjährigen Wirkens in der deutschen Öffentlichkeit und meiner inneren Verbundenheit mit der deutschen Musik erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit auf Vorkommnisse innerhalb des Musiklebens zu lenken, die meiner Meinung nach nicht unbedingt mit der Wiederherstellung unserer nationalen Würde, die wir alle so dankbar und freudig begrüßen, verbunden sein müssen. Ich fühle hierbei mich durchaus als Künstler. Kunst und Künstler sind dazu da, zu verbinden, nicht zu trennen. Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Ende an: den zwischen guter und schlechter Kunst. Während nun aber der Trennungsstrich zwischen Juden und Nichtjuden, auch wo die staatspolitische Haltung der Betreffenden keinen Grund zum klagen gibt, mit geradezu theoretisch unerbittlicher Schärfe gezogen wird, wird jener andere, auf die Dauer zu wichtige, ja entscheidende Trennungsstrich, der zwischen gut und schlecht, allzu sehr vernachlässigt.

Das heutige Musikleben, durch die Weltkrise, das Radio usw. ohnehin ge-

schwächt, verträgt keine Experimente mehr. Man kann Musik nicht kontingentieren wie andere lebensnotwendige Dinge, wie Kartoffeln und Brot. Wenn in Konzerten nichts geboten wird, gehen die Leute eben nicht hinein. Darum ist die Frage der Qualität für die Musik nicht nur eine ideale, sondern schlechthin eine Lebensfrage. Wenn sich der Kampf gegen das Judentum in der Hauptsache gegen jene Künstler richtet, die — selbst wurzellos und destruktiv — durch Kitsch, trockenes Virtuosentum und dergleichen zu wirken suchen, so ist das nur in Ordnung. Der Kampf gegen sie und den sie verkörpernden Geist, der übrigens auch germanische Vertreter besitzt, kann nicht nachdrücklich und konsequent genug geführt werden. Wenn dieser Kampf sich aber auch gegen wirkliche Künstler richtet, ist das nicht im Interesse des Kulturlebens, schon weil Künstler, wo es auch sei, viel zu rar sind, als daß irgendein Land es sich leisten könnte, ohne kulturelle Einbuße auf ihr Wirken zu verzichten.

Es muß daher klar ausgesprochen werden, daß Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen können müssen.

Deshalb noch einmal: Unser Kampf gelte dem wurzellosen, zersetzenden, verflachenden, destruktiven Geiste, nicht aber dem wirklichen Künstler, der in seiner Art immer, wie man seine Kunst auch einschätzen möge, ein Gestalter ist und als solcher aufbauend wirkt.

In diesem Sinne appelliere ich an Sie im Namen der deutschen Kunst, damit nicht Dinge geschehen, die vielleicht nicht mehr gut zu machen sind.

In vorzüglicher Hochachtung Ihr sehr ergebener

gez. Wilhelm Furtwängler.

Ich begrüße es dankbar, daß ich auf Grund Ihres Briefes Gelegenheit habe, Ihnen Aufschluß über die Haltung der nationalbedingten deutschen Lebenskräfte zur Kunst im allgemeinen und zur Musik im besonderen geben zu können. Dabei freut es mich außerordentlich, daß Sie im Namen der deutschen Künstlerschaft gleich zu Beginn Ihres Schreibens betonen, daß Sie die Wiederherstellung unserer nationalen Würde dankbar und freudig begrüßen.

Ich habe niemals angenommen, daß das anders sein könnte; denn ich glaube, der Kampf, den wir um Deutschlands Wiedergestaltung führen, geht den deutschen Künstler nicht nur passiv, sondern auch aktiv an. Ich berufe mich hier auf ein Wort, daß der Reichskanzler drei Jahre vor unserer Machtübernahme in der Öffentlichkeit gesprochen hat: „Wenn die deutschen Künstler wüßten, was wir einmal für sie tun werden, dann würden sie uns nicht bekämpfen, sondern mit uns fechten."

Es ist Ihr gutes Recht, sich als Künstler zu fühlen und die Dinge auch lebendig vom künstlerischen Standpunkt zu sehen. Das aber bedingt nicht, daß Sie der ganzen Entwicklung, die in Deutschland Platz gegriffen hat, unpolitisch gegenüberstehen. Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik gestalten, fühlen uns dabei als künstlerische Menschen, denen die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut ist, aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre Aufga-

be, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. Ich vermag deshalb als deutscher Politiker nicht lediglich den einen Trennungsstrich anzuerkennen, den Sie wahr haben wollen: den zwischen guter und schlechter Kunst. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten.

Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. Der Versuch ihr zu dienen, würde am Ende dazu führen, daß das Volk kein inneres Verhältnis mehr zur Kunst hat und der Künstler selbst sich im luftleeren Raum des l'art pour l'art-Standpunktes von den treibenden Kräften der Zeit isoliert und abschließt. Gut muß die Kunst sein; darüber hinaus aber auch verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch. Daß sie keine Experimente mehr verträgt, gestehe ich gern zu. Es wäre aber angebracht gewesen, gegen künstlerische Experimente zu protestieren in einer Zeit, in der das deutsche Kunstleben fast ausschließlich von der Experimentiersucht volks- und rassefremder Elemente bestimmt und dadurch das deutsche künstlerische Ansehen vor der ganzen Welt belastet und kompromittiert wurde.

Gewiß haben Sie ganz recht, wenn Sie sagen, daß die Qualität für die Musik nicht nur eine ideale, sondern schlechthin eine Lebensfrage sei. Mehr noch haben Sie recht, wenn Sie den Kampf gegen die wurzellos destruktive, durch Kitsch und trockenes Virtuosentum verdorbene künstlerische Gestaltung mit uns kämpfen. Ich gebe gerne zu, daß auch germanische Vertreter sich an jenem üblen Treiben beteiligt haben; das ist aber nur ein Beweis dafür, wie tief die Wurzeln dieser Gefahren schon in den deutschen Volksboden hineingedrungen waren, und wie notwendig es auf der anderen Seite erschien, dagegen Front zu machen. Wirkliche Künstler sind rar. Man muß sie deshalb fördern und unterstützen. Es sollen dann aber in der Tat wirkliche Künstler sein.

Sie werden in Deutschland auch in Zukunft mit Ihrer Kunst immer zu Worte kommen können. Dagegen zu klagen, daß hier und da Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. Konzerte absagen mußten, erscheint mir im Augenblick um so weniger angebracht, als wirkliche deutsche Künstler in den vergangenen 14 Jahren vielfach überhaupt zum Schweigen verurteilt waren, und die auch von uns nicht gebilligten Vorgänge in den letzten Wochen nur eine natürliche Reaktion auf diese Tatsachen darstellen. Jedenfalls aber bin ich der Meinung, daß jedem wirklichen Künstler bei uns das Feld zur ungehinderten Wirksamkeit freigegeben sein soll. Er muß dann aber, wie Sie selbst sagen, ein aufbauender, schöpferischer Mensch sein und darf nicht auf der anderen Seite der von Ihnen mit Recht gegeißelten wurzellos zersetzenden, verflachenden, meistens nur technischen Könner stehen.

Seien Sie bitte davon überzeugt, daß ein Appell im Namen deutscher Kunst in unseren Herzen immer einen Widerhall finden wird. Künstler, die wirklich etwas können und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden wie immer in der Vergangenheit, so auch in der Zukunft bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden.

Darf ich Ihnen, sehr verehrter Herr Generalmusikdirektor, bei dieser Gelegenheit meine Dankbarkeit zum Ausdruck bringen für die vielen Stunden wirk-

lich erbauender, großer und manchmal erschütternder Kunst, die Sie mir, viele meiner politischen Freunde und Hunderttausenden von guten Deutschen schon bereitet haben. Es würde mich freuen, bei Ihnen für meinen Standpunkt ein offenes Gehör und weites Verständnis zu finden.

In besonderer Hochachtung Ihr sehr ergebener
gez. Dr. Goebbels.

(Lokal-Anzeiger Nr. 171 v. 11. 4. 1933)

15

Nationalsozialistische Betriebszelle
des Verlages Ullstein
An den
Herrn Vorsitzenden der
Deutschen Studentenschaft
Dessauer Straße 26
Berlin SW 11

Berlin SW 68, den 3. 7. 33
Kochstraße 22—26

Sehr geehrter Parteigenosse!

. . . Daß die nationalsozialistische Betriebszelle des Verlages Ullstein, die eine der größten Zellen des Reiches ist, mutig im Sinne unseres großen Führers vorgegangen ist, dessen dürfen Sie versichert sein. Wir haben sämtliche jüdischen Chef-Redakteure durch christliche Herren ersetzen lassen, wir haben ferner die wichtigsten Redakteurstellen ebenso verändert und endlich haben wir sämtl. Staatsfeinde zum Teil verhaften, zum anderen Teil kündigen lassen.

Die Belegschaft ist zu einem großen Teil in der Partei organisiert, zum größeren Teil aber in der N.S.B.O. vertreten. Und diese Belegschaft ist es, die nicht verstehen kann, daß auch heute noch, nach einer derart tadellosen Umstellung des Verlages, gegen diese Verlagserscheinungen vorgegangen wird . . . es geht entschieden zu weit, wenn behauptet wird, da Ullstein-Blätter jüdische Zeitungen wären und daß sämtl. Ullstein-Verlagserscheinungen unter das Gesetz gegen Schmutz und Schund fallen, was z. B. die deutsche Studentenschaft in Tübingen behauptete. Desgleichen wird in Tübingen auf sämtl. Buchhändler dahin ein Zwang ausgeübt, daß sie Ullsteinbücher nicht mehr führen dürfen . . .

(Siegel: NSDAP
Gau Groß-Berlin
Betriebszelle Ullstein)

gez. (unleserlich)
Zellen-Obmann

(UB Würzbg. / RSF)

16

Weimar, den 19. Oktober 1933

An das
Thüringische Volksbildungsministerium
durch die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters
zu Weimar

Da der bisher bestehende Betriebsrat im Deutschen Nationaltheater zu Weimar unter kommunistischer Führung gestanden hat, geben uns die restlichen Mit-

glieder, die bestimmt von dieser Führung beeinflußt waren, nicht die Gewähr, unsere Belange im nationalsozialistischen Staat zu vertreten.

Wir bitten das Ministerium, die Neuernennung eines Betriebsrates, laut Vorschlagsliste, genehmigen zu wollen.

Die kommunistischen Betriebsratsmitglieder sind, soweit sie als staatsfeindlich angesehen waren, bereits entlassen.

F. d. R.
gez. Deiß
Schriftwart

(Siegel:
N.S.D.A.P. Betriebszelle
Weimar Nationaltheater)

gez. Ludwig Engler
Betriebzellenobmann

(LHA Thür./VBM C II Loc 1 Nr. 2 Bd. 15)

17

Fragebogen
zur Durchführung des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933
(Reichsgesetzbl. I S. 175)

1. Name	Nattermüller
Vorname	Walter.
Wohnort und Wohnung	Ehringsdorf. Weimarische Str. 20
Geburtsort, -tag, -monat und -jahr	Bürgel 28. III. 1886
Konfession (auch frühere Konfession)	ev.
2. Amtsbezeichnung	Museumsaufseher
3. § 2 des Gesetzes:	
a) Wann sind Sie in das Beamtenverhältnis eingetreten?	1. V. 1933.
Durch Ernennung zum	Museumsaufseher.
Falls seit 9. November 1918:	
b) Haben Sie die für Ihre Laufbahn vorgeschriebene oder übliche Vorbildung *)	Auskunft Dr. Scheidig. Nattermüller scheidet am 15. November 1933 aus seiner Stellung als Aufseher aus. Seine Wiedereinstellung soll nicht erfolgen.
oder	
c) sonstige Eignung *) besessen?	gez. Petzgrad 23./9.
*) Vorbildung und Eignung sind kurz zu begründen.	W., 23. 9. 33. Zu den Akten. gez. P.
4. § 3 des Gesetzes:	
a) Sind Sie bereits am 1. August 1914 Beamter gewesen und seitdem geblieben?	
In welcher Stellung?	
oder	
b) Lagen am 1. August 1914 bei Ihnen die Voraussetzungen der Dritten Verordnung zur Durch-	

führung des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 6. Mai 1933 (Reichsgesetzbl. I, S. 445) zu § 3, Nr. 2 Satz 2, vor?
oder

c) Haben Sie im Weltkrieg an der Front für das Deutsche Reich oder für seine Verbündeten gekämpft? — Frontkämpfer 4. VIII. 1914 — Sept. 1917. 70% kriegsbeschädigt. E.K. II. Weimarer Verdienstorden.
oder

d) Sind Sie Sohn (Tochter) oder Vater eines im Weltkrieg Gefallenen? — Verlor am 13. 3. 1918 den l. Arm auf Flugplatz Nowa; bezieht nur Unfallrente, keine Militärrente.
Falls nein zu a bis d:

e) Sind Sie arischer Abstammung im Sinne der Ersten Verordnung zur Durchführung des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 11. April 1933 (Reichsgesetzbl. I S. 195) zu § 3, Nr. 2 Abs. 1?
Nähere Angaben über die Abstammung ...

5. § 4 des Gesetzes und Nr. 3 der Ersten Durchführungsverordnung vom 11. April 1933:

a) Welchen politischen Parteien haben Sie bisher angehört? Von wann bis wann? *) — S.P.D. 1919—1924.

b) Waren Sie Mitglied des Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, des republikanischen Richter- oder Beamtenbundes oder der Liga für Menschenrechte und, falls ja, von wann bis wann? *) — nein.

*) Die Erklärungen zu 5a und b können in verschlossenem Umschlag beigefügt werden.

gez. Walter Nattermüller

(LH Thür./VBM E Loc. 15 Nr. 3 Bd. 6)

18

Realsch. i. A. u. Mittelsch. i. E. Allstedt, den 14. Aug. 1934
Tagb. Nr. A. 101/34
An das Thüringische Volksbildungsministerium, Weimar.

Zu: Vernicht. v. Gegenst. d. Novembersystems:
Fehlanzeige.
Unsere Schulfahne haben wir am 22. April 33 zusammen mit einigen Schriften marxistischen Inhaltes auf dem Marktplatz öffentlicht verbrannt.

(Dienstsiegel der Realschule i. A. u. Mittelschule i. E. Allstedt/Thür.)

Die Schulleitung:
gez. Lührs, Stud.Rat.

(LHA Thür./VBM A I Loc. 1 Nr. 12a)

19

Hamburg 26
Stoeckhardtstr. 78

Hamburg, am 15. 3. 1935
An den Reichsstatthalter
Pg. Saukel
Weimar

Sehr geehrter Reichsstatthalter!

Der Kunstverein Jena stellt z. Zt. Bilder von R. Radziwill, Düsseldorf, aus. Es ist für einen Nationalsozialisten unverständlich und für unsere Bewegung gewiß nicht tragbar, wenn man einem solchen Kulturbolschewisten, der früher einmal die in Photos beigelegten Bilder gemalt hat, heute wieder als Kunsterzieher und Professor an der Düsseldorfer Akademie im Dritten Reich beschäftigt. Diese bedauerliche Entgleisung wird auch gewiß nicht von Prof. Schultze-Naumburg gutgeheißen, mit dem ich seit Jahren in Kampfverbundenheit stehe, der vielleicht nur nicht diese z. T. perversen Bilder des Hochschulprofessors Radziwill kennt. Die Bilder selbst stammen aus dem Privatbesitz des Hamburger Kunsthistorikers Dr. Wilhelm Niemeyer, der Radziwill in früheren Zeiten ganz besonders gefördert und unterstützt hat.

Als Nationalsozialisten richten wir uns jedoch nach den eindeutigen Worten, mit denen unser Führer 1933 und 1934 in Nürnberg die kunstpolitischen Ziele für unsere Bewegung festgehalten hat. (Vgl. meinen beiliegenden Aufsatz „Kampf um die Deutsche Kunst") Für die Sauberkeit in unserer Bewegung wäre es wünschenswert, wenn ähnliche Ausstellungen von Radziwill, wie die augenblicklich in Jena gezeigte, verboten bleiben, weil gegen den ‚Künstler' schon ein parteiamtliches Verfahren eingeleitet worden ist.

Heil Hitler!
gez. W. Hansen

*

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
Der Vorsitzende des Obersten Parteigerichts

München 43, Brieffach 8
50825, 50812—50815

München, 3. Mai 1935.

Herrn
Professor Paul Schultze-Naumburg,
Weimar
Betrifft: Schreiben vom 30. 4. 35.

Sehr verehrter Herr Professor!

In der Anlage gebe ich die übersandten Akten *Radziwill* zurück. Die von Ihnen beigelegten Lichtbilder hat bei der erfolgten Rücksprache über diese Dinge der Stellvertreter des Führers zurückbehalten, da er mit Pg. *Rust* über diesen Professor sprechen wollte.

(Siegel: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei — Oberstes Parteigericht)

Heil Hitler!
Ihr
gez. Walter Buch

(LHA Thür./VBM Abt. IV C II Loc. 31 Nr. 51 Bd. 1)

20

Die ‚Deutsche Allgemeine Zeitung' bringt am 6. März 1935 eine Mitteilung der ‚Nationalsozialistische Korrespondenz':

Die Geheime Staatspolizei hat auf Ersuchen der Amtsleitung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde, Abteilung Bildende Kunst, in der von der Firma Max Perl, Berlin, Unter den Linden 19, veranstalteten Auktion moderner Gemälde, Handzeichnungen und Graphiken eine große Anzahl typisch kunstbolschewistischer Darstellungen pornographischen Charakters beschlagnahmt und sichergestellt. Es handelt sich um insgesamt 63 Arbeiten zum Großteil prominenter Künstler des vergangenen Systems. [*] . . .

21

Informationen des Kulturpolitischen Archivs
im „AMT FÜR KUNSTPFLEGE"
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der N.S.D.A.P.
Berlin W. 15, Bleibtreustr. 22/23.

Vertraulich!
[1935]

Zweite Folge.

1.) Rudolf Mirbt genießt besonders in der Laienspielbewegung großes Ansehen. Er gilt als Anthroposoph. Vom Reichssender Breslau mußte seine fristlose Entlassung verfügt werden, weil verschiedene Vorfälle ihn als Nicht-Nationalsozialisten kennzeichneten.
. . . Bisher spielte er besonders in der „Volkstumsarbeit", auch bei allen Gliederungen der Bewegung, eine erhebliche Rolle.

* Hofer, Pechstein, Corinth, O. Mueller, Paul Kleinschmidt u. a.

2.) Graf Luckner, der Seeteufel, der mit seinen Vorträgen in allen Teilen Deutschlands stärksten Zulauf hat, ist Freimaurer. Die NS.-Kulturgemeinde hat aus diesem Grunde bereits davon Abstand genommen, Graf Luckner einzusetzen. Dem Vernehmen nach werden andere Organisationen folgen.

3.) Renée Stobrawa und Fritz Genschow haben es verstanden, trotz ihrer früheren kommunistischen Betätigung sowohl beim Film als auch neuerdings beim Theater wieder unterzukommen. Die Führung der Hitler-Jugend sowie der V.D.A. haben sich insbesondere für das Kindertheater der Stobrawa eingesetzt.

Entgegen den eidesstattlichen Angaben der Beiden, daß sie seit dem Jahre 1932 keine kommunistische Propaganda betrieben hätten, hat das Geheime Staatspolizeiamt festgestellt, daß Genschow u. a. bis zum Januar 1933 der Kommunistischen Arbeiterschule „Masch" in Berlin laufend Geldmittel zur Verfügung stellte.

Die kommunistische Betätigung der *Stobrawa* bis unmittelbar zur Machtübernahme ist durch verläßliche Gewährsleute bekundet. *Genschow* setzte sich noch im Januar 1933 für die Freilassung des verhafteten chinesischen Gewerkschaftsführers Huan Ping ein.

4.) Frankreich wird in diesem Jahre den 100. Geburtstag des Musikers *Saint-Saëns* begehen. In der Vorkriegszeit genoß Saint-Saëns auch in Deutschland Ansehen, während er sich zur Zeit des Weltkrieges als ausgesprochener Deutschenhetzer betätigte. Saint-Saens ist Jude.

...

gez. Dr. W. Stang
Amtsleiter.

(BA / NS Splitter – 130)

22

Die Deutsche Studentenschaft bereitet die Bücherverbrennung vor:

Die Aktion wird — in ständiger Steigerung bis zum 10. Mai — mit allen Mitteln der Propaganda durchgeführt werden, wie: Rundfunk, Presse, Säulenanschlag, Flugblätter und Sonderartikeldienst der D. St.-Akademischen Korrespondenz.

(Aus einem Schreiben des Hauptamtsleiters Leistritz vom 6. April 1933)

23

Parolen zur Aktion ‚Wider den undeutschen Geist', 19. April 1933:

Wir schaffen ein Schandmal!

Wir haben unseren Gruß. Wir haben unser Kleid. Wir tragen unser Zeichen.

Weil wir uns bekennen. Weil wir ehrlich sein wollen. Wir wollen in allem ehrlich sein. Wie wir uns zu dem bekennen, der der Revolution teilhaftig ist, wie wir den grüßen, der in unserem Kampf mit uns ist, deshalb werden wir uns mit gleicher Offenheit von dem absetzen, der wider uns ist oder der es nicht begreift.

Weil wir ehrlich sein wollen. Weil wir die deutsche Hochschule wollen.

Wir werden an allen Hochschulen einen Schandpfahl errichten.

Einen klobigen Baumstamm, etwas über mannshoch, auf Hochschulgebiet.

An den Schandpfahl werden wir die Erzeugnisse derer nageln, die nicht unseres Geistes sind.

Für die ‚Weltbühne' dürften zweizöllige Nägel geeignet sein.

Für Herrn Stefan Zweig könnten Reißzwecke genügen.

Ebenso für Herrn Ludwig und ähnliche Cohns.

Für Herrn Tucholsky wären Vierzöller zu empfehlen.

Und wir werden diesen Schandpfahl für alle Zeiten stehen lassen. Solange wir ihn brauchen. Heute für die Schriftsteller, morgen für die Professoren. Im Ganzen immer bereit für die, die es nicht begreifen wollen oder nie begreifen können.

Der Schandpfahl soll etwa am 3. Mai in den Hochschulen zur Aufstellung gelangen.

(IfZG/Ma – 24

24

Vom Hauptamt für Aufklärung und Werbung der Deutschen Studentenschaft ausgegebene Feuersprüche:

1. *Gegen* Klassenkampf und Materialismus
   Für Volksgemeinschaft und idealistische Lebenshaltung
   Marx, Kautsky
2. *Gegen* Dekadenz und moralischen Verfall
   Für Zucht und Sitte in Familie und Staat
   H. Mann, Ernst Glaeser, E. Kästner
3. *Gegen* Gesinnungslumperei und politischen Verrat
   Für Hingabe an Volk und Staat
   F. W. Förster
4. *Gegen* seelenzerfasernde Überschätzung des Trieblebens
   Für den Adel der menschlichen Seele
   Freud'sche Schule, Zft. Imago
5. *Gegen* Verfälschung unserer Geschichte und Herabwürdigung ihrer großen Gestalten
   Für Ehrfurcht vor unserer Vergangenheit
   Emil Ludwig, Werner Hegemann
6. *Gegen* volksfremden Journalismus demokratisch-jüdischer Prägung
   Für verantwortungsbewußte Mitarbeit am Werk des nationalen Aufbaus
   Theod. Wolff, Georg Bernhard
7. *Gegen* literarischen Verrat am Soldatentum des Weltkrieges
   Für Erziehung des Volkes im Geist der Wehrhaftigkeit
   E. M. Remarque
8. *Gegen* dünkelhafte Verhunzung der deutschen Sprache
   Für Pflege des kostbarsten Gutes unseres Volkes
   Alfred Kerr
9. *Gegen* Frechheit und Anmaßung
   Für Achtung und Ehrfurcht vor dem unsterblichen deutschen Volksgeist
   Tucholsky, Ossietzky

(IfZG/Ma – 24

Schwarze Liste I
(Schöne Literatur)

Asch, Nathan
Asch, Schalom
Barbusse, Henri
Beer-Hofmann, Richard
Birkenfeld, Günther
Brecht, Bertolt
Brod, Max: (außer: „Tycho Brahe")
Doeblin, Alfred: außer „Wallenstein"
Edschmid, Kasimir: außer: Finner, Die 6 Mündungen
Ehrenburg, Ilga
Ehrenstein, Albert
Essig, Hermann
Feuchtwanger, Lion
Fink, Georg
Die Frau im heutigen Rußland
Geist, Rudolf
Gladkow, Fjodor
Glaeser, Ernst
Goll, Iwan
Gruenberg, Karl
Hasek, Jaroslav
Hasenclever, Walter
Holitscher, Arthur
Hotopp, Albert
Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid
Kaestner, Erich: alles außer „Emil"
Kallinikow, Josef
Carr, Robert: heraus: Wildblühende Jugend
Kaus, Gina
Kisch, Egon Erwin
Klaeber, Kurt
Kollantay, Alexandra
Kusmin, Michael A.
Lampel, Peter: nur: Verratene Jungen
Libedinsky, Jurij
Lidin, Wladimir
Liepmann, Heinz
London, Jack: nur: Zwangsjacke, Eiserne Ferse
Ludwig, Emil
Mann, Heinrich: außer: Flöten und Dolche
Mann, Klaus
Neumann, Robert
Olbracht, Iwan
Ottwald, Ernst
Pinthus, Kurt
Plivier: Des Kaisers Kulis
Remarque, Erich Maria
Renn, Ludwig: nur: Nachkrieg
Rodionow, Iwan A.
Rubiner, Ludwig
Sanzara, Rahel
Schirokauer, Alfred
Schlump
Schnitzler, Arthur
Schroeder, Karl
Seghers, Anna
Sinclair, Upton: heraus: Boston, Jimmy Higgins, 100 %, Petroleum, Sumpf
Sochaczewer, Hans
Sostschenko, Michael
Ssologub, Fjodor: Adrienne
Thomas: heraus: Katrin wird Soldat
Toller, Ernst
Tucholsky, Kurt
Türk, Werner
Vanek, Karel
Wassermann, Jakob: außer: Gänsemännchen, Juden von Zirndorf, Casper Hauser, Fränk. Erzählungen, Deutsche Charaktere und Begebenheiten
Wegner, Arnim T.
Weiskopf
Werfel, Franz: außer: Tod des Kleinbürgers, Barbara, Verdi
Zweig, Arnold
Zweig, Stefan

(UB Würzb./RSF)

26

Aus der Festrede des Bonner Ordinarius für deutsche Literaturgeschichte, Prof. Dr. Hans Naumann, während der Bücherverbrennung auf dem Marktplatz zu Bonn am 10. 5. 1933:

So verbrenne denn, akademische Jugend deutscher Nation, heute zur mitternächtigen Stunde an allen Universitäten des Reichs, — verbrenne, was du gewiß bisher nicht angebetet hast, aber was doch auch dich wie uns alle verführen konnte und bedrohte.

Wo Not an den Mann geht und Gefahr im Verzug ist, muß gehandelt werden ohne allzu großes Bedenken. Fliegt ein Buch heute Nacht zuviel ins Feuer, so schadet das nicht so sehr, wie wenn eines zu wenig in die Flammen flöge. Was gesund ist, steht schon von allein wieder auf . . .

Wir wollen eine symbolische Handlung begehn . . . Wir schütteln eine Fremdherrschaft ab, wir heben eine Besetzung auf. Von einer Besetzung des deutschen Geistes wollen wir uns befrein . . .

‚Heroisch', so hieß es bisher, ‚war kein Artikel für links', und heilig auch nicht. Aber links ist vorbei und jetzt ist es wiederum ein Artikel, kein ‚Artikel' vielmehr, sondern ein Imperativ, ein befehlender Glaube, ein heißes Gebet . . .

Genau so hat es unser oberster Führer bei jenem gewaltigen Appell verlangt am 8. April dieses Jahres von jedem Einzelnen der Hunderttausende seiner SA. und SS. aus Deutschland und Österreich. Nichts Allzumenschliches soll in uns bleiben . . . Wir greifen in unsere Herzen, wie wir in unsere Schränke gegriffen haben . . . wir wollen nicht mehr die Untergrabung der Autorität . . . Wir wollen . . . die Unterordnung . . .

Wir wollen ein Schrifttum, dem Familie und Heimat, Volk und Blut, das ganze Dasein der frommen Bindungen wieder heilig ist. Das uns zum sozialen Gefühl und zum Gemeinschaftsleben erzieht, sei es in der Sippe, sei es im Beruf, sei es in der Gefolgschaft oder in Stamm und Nation. Das zum Staat erzieht und zum Führertum und zur Wehrhaftigkeit, ein Schrifttum das also im besten und edelsten Sinne politisch ist . . .

Wir rufen nach dem neuen künstlerischen Geist der völkischen Aktivität.

Heil denn also dem neuen deutschen Schrifttum! Heil dem obersten Führer! Heil Deutschland!

(H. Naumann u. E. Lüthgen: Kampf wider den undeutschen Geist. Bonn 1933)

27

Ernst Bertram, der Kölner Ordinarius für Literaturgeschichte, dichtete einen ‹Weihespruch› zum 10. 5. 1933:

Feier der Jugend.

Laßt euch nicht irren: tragt
Nur Reisig für euer Gericht!
Allzu duldend besteht
Jugend nicht vor dem Herrn.

Verwerft, was euch verwirrt,
Verfemt, was euch verführt!

Was reinen Willens nicht wuchs,
In die Flamme mit was euch bedroht!

Aber zu sondern wißt
Den heilig fremderen Keim:
Flamme des Dankes dereinst
Lodert Geschontem hinauf.

(ebenda)

28

Aus der Antrittsvorlesung des Berliner Ordinarius für politische Pädagogik, Prof. Dr. Alfred Baeumler, 10. 5. 1933:

... Der Student steht heute ... dem SA-Mann näher als irgendeinem Vertreter der akademischen Berufe, der durch die Hochschule der Vergangenheit hindurchgegangen ist ...

Die Gefolgschaft Adolf Hitlers kennt das Symbol, die Darstellung der Idee in einem Menschen, in einer Fahne. Das Führerprinzip und die Symbole des Nationalsozialismus haben den Begriff der Idee neu geprägt.

... was Nationalsozialismus geistig bedeutet: die Ersetzung des Gebildeten durch den Typus des Soldaten ...

Sie ziehen jetzt hinaus, um Bücher zu verbrennen, in denen ein uns fremder Geist sich des deutschen Wortes bedient hat, um uns zu bekämpfen. Auf dem Scheiterhaufen, den Sie errichten, werden nicht Ketzer verbrannt. Der politische Gegner ist kein Ketzer, ihm stellen wir uns im Kampfe, er wird der Ehre des Kampfes teilhaftig. Was wir heute von uns abtun, sind Giftstoffe, die sich in der Zeit einer falschen Duldung angesammelt haben. Es ist unsere Aufgabe, den deutschen Geist in uns so mächtig werden zu lassen, daß sich solche Stoffe nicht ansammeln können ...

Die deutsche Universität wird niemals das Durchführungsinstrument eines außer ihr selber liegenden Willens werden ...

(Alfred Baeumler, Männerbund und Wissenschaft, Berlin 1937, S. 139 ff)

29

Prof. Dr. Martin Heidegger, Universität Freiburg/Br.:
Nicht Lehrsätze und ‚Ideen' seien die Regeln eures Seins; der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz.

(Rede an die Studenten, 3. 11. 1933)

30

Undatierter Bericht des Leiters der Überwachungsstelle im Reichsbuchamt der Fachschaft Leihbücherei in der Reichsschrifttumskammer:

Säuberung — Bücherlisten.

Die Säuberung der Leihbüchereien vom undeutschen Schrifttum ist seit Jahr und Tag im Gange. Sie hat eine neue Form dadurch angenommen, daß ein

Überwachungsamt von maßgebender Stelle geschaffen wurde, dem der Unterzeichnete ehrenamtlich vorsteht.

Dieses Amt hat veranlaßt, daß jede Leihbücherei eine Liste einreichte, aller Bücher, und daß die beanstandeten Bücher entfernt werden. Die maßgebenden Stellen haben uns eine Liste der Bücher gegeben, die zu entfernen sind. Nicht die Fachschaft hat diese Liste aufgestellt, sie hat auf die Zusammenstellung dieser Liste nicht den geringsten Einfluß.

Nach dieser Liste wird die Säuberung der Leihbüchereien vorgenommen. Der Unterzeichnete hat sowohl dem Börsenverein, wie auch der Fachschaft Leihbücherei den Auftrag gegeben, die Säuberung vorzunehmen. Freiwillig haben diese sich bereit erklärt, die Säuberung selbst durchzuführen. Es ist unter allen Umständen besser, daß die Reinigung in den zuständigen Organen selbst durchgeführt wird, als daß die Organe des Staates in jeder Leihbücherei erscheinen und eine Durchsuchung vornehmen.

Wer nicht davon überzeugt ist, dem ist nicht zu helfen. Es ist eine ganz falsche Meinung, wenn geglaubt wird, daß der Unterzeichnete oder die Fachschaft diese Reinigung irgendwie veranlaßt hätten. Der Staat handelt ganz im Rahmen der Kulturpolitik, wenn er dafür sorgt, daß das Schrifttum aus den Leihbüchereien entfernt wird, daß dem Begriff „Kulturgut" im Dritten Reiche nicht entspricht.

Es ist geradezu lächerlich, das Gegenteil anzunehmen. Der Staat [hat] den Willen zur Macht und auch die Mittel, diesen Willen durchzusetzen.

Selbstverständlich wird dafür gesorgt werden, daß die Reinigungsaktion nicht auf Leihbüchereien sich erstreckt. Dafür liegen ganz bestimmte Äußerungen vor.

Der Staat ist fest entschlossen, dafür zu sorgen, daß alle Werke, die nicht den Anforderungen des Dritten Reiches entspr[echen] aus den Leihbüchereien entfernt w[erden]. Wir haben uns den Anordnungen des Staates zu fügen. Besser ist es, sie auch zu begreifen.

Wir wissen genau, welche Schwierigkeiten und welche Opfer u. U. für die Kollegen erwachsen können; aber ohne Opfer läßt sich nichts durchführen. Die Regierung hat tausend Beweise dafür gegeben, daß sie die Leihbüchereien schätzt. Wenn sie heute überhaupt noch bestehen, so verdanken sie es nur dem Dritten Reich, das durch die Einrichtungssperre usw. dafür sorgte, daß die anständigen Leihbüchereien nicht unter der Flut der von den Einrichtern begründeten Auch-Leihbüchereien erstickten. Die Fachschaft hat sich stets für die Belange der Leihbüchereien eingesetzt und hat auch nach oben hin rückhaltslos die Meinungen des Berufes ausgedrückt. Wer das Gegenteil sagt, der täuscht sich und wenn er in der Täuschung beharrt, so sagt er die Unwahrheit.

Wir arbeiten nicht, um der Anerkennung der Kollegen willen, sondern um einen wichtigen Beruf zu erhalten und auszubauen. Wir werden nicht verfehlen, die Wünsche des gereinigten Leihbüchereigewerbes in dieser Richtung den maßgebenden Stellen vorzutragen. Ein gereinigtes Leihbüchereigewerbe hat ganz andere Aussichten seine Wünsche berücksichtigt zu sehen, als ein ungereinigtes. Wir bitten die Kollegen, ihren ganzen guten Willen bei der Durchführung der Anordnung des Überwachungsamtes zu zeigen. Sie nützen sich selbst und nützen der Fachschaft.

gez. L. Hürter

(BDC/RKK – ‚Säuberungsaktion der Leihbüchereien')

31

Dr. Heinl
Referent RSK.

Berlin, den 8. Januar 1935

Bericht
über den Stand der Säuberungsaktion der Leihbüchereien am 8. Januar 35.

Bis zum heutigen Tage gingen im Überwachungsamt [*] von den 5000 Leihbüchereien des Reichsgebietes insgesamt 3875 Bücherverzeichnisse ein, von denen 3290 bearbeitet sind, sodaß z. Zt. noch 1125 Einsendungen und 1710 Prüfungen ausstehen. Damit sind katalogmäßig 4/5 und der Durchsicht nach 2/3 sämtlicher in der Fachschaft Leihbücherei organisierten Büchereien erfaßt. Dieser Fortschritt in der Arbeit des Überwachungsamtes läßt den Abschluß dieser Kontrolltätigkeit Ende Februar erwarten.

Nachdem bereits bis zum 13. Dezember 34 im *Berliner Bezirk* sämtlichen Büchereien die Ausleihe der verbotenen bezw. unerwünschten Literatur untersagt worden ist, nahm hier die Ablieferung dieser Literaturgattung an die Sammelstellen ihren normalen Fortgang. Von den hier in Frage kommenden Büchereien (994) haben bis zur Stunde 950 die Aufforderung zur Ablieferung erhalten; 836 sind dieser Aufforderung restlos nachgekommen.

...

Die Ablieferung im *Reichsgebiet* wird nach Bewältigung der Vorarbeiten im Januar und Februar schlagartig durchgeführt werden können.

...

(ebenda)

32

Der Reichsminister
für Volksaufklärung und Propaganda
R 1410/22.10.41/651—3,4

Berlin W 8, den 28. Oktober 1941
Wilhelmplatz 8/9
Fernspr.: 11 00 14

An
die Herren Abteilungsleiter
und die nachgeordneten Dienststellen

Betrifft: Führerprinzip.

Im nationalsozialistischen Staate ist es Grundsatz, daß alle Körperschaften öffentlicher oder privater Natur, vor allem aber die von Reichsstellen ins Leben gerufenen oder ihnen irgendwie nahestehenden Verbände, Vereine, Stiftungen usw. nach dem Führerprinzip aufgebaut werden. Jeder Anlaß, um diesem Grundsatz Geltung zu verschaffen, ist auszunutzen. Der Vorsitzende eines Kuratoriums, Vorstands, Aufsichtsrats und dergl. darf nicht an Abstimmungen gebunden werden, sondern muß kraft eigener Autorität entscheiden können, nachdem er die Meinung der Mitglieder des ihm beigegebenen Greniums gehört hat. Auch haben aus allen Satzungen oder Geschäftsordnungen alle demokratischen Reste, alle Abstimmungen, Mehrheitsbeschlüsse usw. zu verschwinden. Ich bitte, dafür zu sorgen, daß in allen Fällen entsprechend verfahren wird.

gez. Dr. Goebbels

* Überwachungsstelle im Reichsbuchamt der Fachschaft Leihbücherei in der RSK.

33

Geheimes Staatspolizeiamt
48515. II. 2. A. 2.
115/34.

Berlin, den 24. Sept. 1934.

An die Reichsschrifttumskammer

1.) Schreiben:

Betrifft/: Druckschrift „Gilgi, eine von uns" von Irmgard Keun.

Die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums hat bei mir die Beschlagnahme des in der Deutschen Verlags A.-G., Berlin (Universitas Verlags A.-G.), erschienenen Buches „Gilgi, eine von uns" von Irmgard Keun angeregt. Auf Seite 36, Abschnitt 1 soll die Schrift folgende Stelle enthalten:

„An der Passage standen ein paar Nutten, brav, bieder und schlecht gelaunt. Ohne Schminke und Attropin könnte man sie für entlassene Telefonbeamtinnen halten."

Nach Mitteilung der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums haben diese Ausführungen, die geeignet sind, das Ansehen der Postbeamten zu schädigen, bei Mitgliedern des Reichsbundes der deutschen Beamten Anstoß erregt.

Nach den hier vorhandenen Vorgängen ist das Buch „Gilgi, eine von uns" nach Auffassung des Gerichts nicht zu beanstanden. Bevor ich daher in der Angelegenheit eine Entscheidung treffe, bitte ich um gutachtliche Äußerung . . .

I. A. gez. (unleserlich)

(BA/R 58)

34

Geheime Staatspolizei
Geheimes Staatspolizeiamt
B.-Nr. II 2 G 542/36.

Berlin SW 11, den 16. Dezember 1936.
Prinz-Albrecht-Straße 8
Fernsprecher: A 2 Flora 0040

An
den Herrn Präsidenten der Reichsschrifttumskammer,
Berlin W. 8.
Friedrichstr. 194—199.

Betrifft: Thomas Mann.
Bezug: Schreiben vom 9. 12. 36 — V 1840/H —.
Ich habe sämtliche Staatspolizeileitstellen und Staatspolizeistellen im Reichsgebiet angewiesen, auftauchende Exemplare der Werke Thomas Mann's polizeilich zu beschlagnahmen und einzuziehen.

(Siegel: Preußische
Geheime Staatspolizei
Geheimes Staatspolizeiamt 44)

Im Auftrage:
gez.: Dr. Rang.
Beglaubigt:
Gradtke,
Kanzleiangestellte.

(BDC/RKK — RSK)

35

Geheime Staatspolizei
Staatspolizeistelle.
B.-Nr. II. P—31. 70—2312/36.

Düsseldorf, d. 15. 2. 37.

An
die Geheime Staatspolizei
Geheimes Staatspolizeiamt
in Berlin.

Betrifft: Durchsuchung von Buchhandlungen.
Bezug: Erlaß vom 19. August 1936 — II 2 B 244 —.

Auf Grund des obenangeführten Erlasses wurden im Regierungsbezirk Düsseldorf in der Zeit vom 8. 9. bis 14. 11. 1936 sämtliche Buchhandlungen und Leihbüchereien an Hand der Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums einer Nachprüfung unterzogen. An den Aktionen war der SD-Oberabschnitt West maßgeblich beteiligt . . .

Es fanden im Regierungsbezirk Düsseldorf in der Berichtszeit 38 Aktionen nach Verbotsschrifttum statt, bei denen an 42 Orten zusammen 898 Firmen überprüft und 37 040 Bände beschlagnahmt wurden.

Sämtliche bei den Aktionen erfaßte Literatur wurde dem für den Regierungsbezirk Düsseldorf zuständigen SD-Oberabschnitt West zur Verfügung gestellt, der die Bücher nach Sichtung, die augenblicklich noch andauert, an das Sicherheitshauptamt in Berlin weiterleiten wird. Das vorher aussortierte Schrifttum wird dann von der Staatspolizei unter Aufsicht eingestampft.

gez. Sommer

(BDC/RKK — 154)

36

Geheime Staatspolizei
Staatspolizeistelle
für den Regierungsbezirk Koblenz
Abtl. II 2

Koblenz a. Rh., den 1. 12. 1936

Betrifft: Durchsuchung von Buchhandlungen.
Bezug: Erlaß vom 19. 8. 36. II 2 B 244
Anlagen: 1 Heft.

In der Zeit vom 27. bis 30. 10. 36 wurden vom Beauftragten des SD-Unterabschnitts Koblenz und Angehörigen der Stapo die *größeren* Buchhandlungen und Leihbüchereien des Bezirks planmäßig und schlagartig, wie angeordnet, auf das Vorhandensein verbotenen und unerwünschten Schrifttums überprüft.
. . .

Im einzelnen ist zu berichten:

a) Die Buchhändlerin Johanna Ohligschläger — Lfd. Nr. 11 der Nachweisung — mußte auf Befragen zugeben, daß sie z. B. von dem Verbot der Druckschrift „Der neue Mythus und der alte Glaube" von dem Jesuitenpater Anton Koch gewußt habe. Trotzdem hat sie die Schrift weiter zum Verkauf angeboten. Außerdem wurde in den Ladenverkaufsregalen neben anderen verbotenen

Druckschriften die mit schwarz-rot-goldener Einrahmung und dem Bildnis des Herrn Ebert versehene Reichsverfassung fest- und sichergestellt.

Gegen die Genannte ist ein Strafverfahren eingeleitet . . .

gez. Dr. Nockemann

(BDC/RKK – 154)

37

Anordnung
des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer
über schädliches und unerwünschtes Schrifttum

Es gehört zu den Obliegenheiten der Reichsschrifttumskammer, das deutsche Kulturleben von allem schädlichen und unerwünschten Schrifttum rein zu halten. Dieses Reinigungswerk, das insbesondere auch die Jugend vor verderblichen Einflüssen schützt, ist, nicht zuletzt dank der Mitarbeit des Buchhandels in allen seinen Verzweigungen, so weit gediehen, daß das Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften vom 18. Dezember 1926 (RGBl. I, S. 505) als überholt angesehen werden konnte. Dieses Gesetz ist daher am 10. April 1935 (RGBl. I, S. 341) aufgehoben worden. Für die künftige Regelung erlasse ich auf Grund des § 25 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 (RGBl. I, S. 797 ff.) folgende Anordnung:

§ 1

Die Reichsschrifttumskammer führt eine Liste solcher Bücher und Schriften, die das nationalsozialistische Kulturwollen gefährden. Die Verbreitung dieser Bücher und Schriften durch öffentlich zugängliche Büchereien und durch den Buchhandel in jeder Form (Verlag, Ladenbuchhandel, Versandbuchhandel, Reisebuchhandel, Leihbüchereien usw.) ist untersagt.

§ 2

Die Reichsschrifttumskammer führt eine weitere Liste solcher Bücher und Schriften, die zwar nicht in die in § 1 erwähnte Liste aufzunehmen, jedoch ungeeignet sind, in die Hände Jugendlicher zu gelangen. Solche Schriften dürfen:

1. nicht in Schaufenstern und allgemein zugänglichen Bücherständen öffentlich ausgelegt werden,
2. nicht durch Reisende, Bücherkarrenhändler, Ausstellungshändler und sonstige Händler ohne festen Verkaufsraum vertrieben werden,
3. nicht an Jugendliche unter 18 Jahren ausgehändigt werden.

§ 3

Wer gegen die Bestimmungen der §§ 1 und 2 verstößt, rechtfertigt die Annahme, daß er die erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung im Sinne des § 10 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 (RGBl. I, S. 797) nicht besitzt. Er hat somit den Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer zu gewärtigen. Sofern er nicht Mitglied der Reichsschrifttumskammer ist, kann ihm die etwa erteilte Erlaubnis für den Vertrieb von Büchern und Schriften entzogen werden. In leichteren Fällen können nach § 28 der genannten Durchführungsverordnung Ordnungsstrafen verhängt werden.

§ 4

Anträge auf Aufnahme in die Listen der §§ 1 und 2 sind an die Reichsschrifttumskammer zu richten. Die Entscheidung darüber fällt der Präsident der Reichsschrifttumskammer im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda; im Falle des § 2 ist außerdem die Zustimmung des Herrn Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung einzuholen.

§ 5

Rein wissenschaftliches Schrifttum ist von dieser Regelung ausgenommen; doch können auch rein wissenschaftliche Schriften auf die in § 1 erwähnte Liste gesetzt werden, wenn der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung es wünscht oder damit einverstanden ist.

§ 6

Verbote, die nach den bisherigen Bestimmungen ausgesprochen sind, werden durch diese Anordnung nicht aufgehoben.

Berlin, den 25. April 1935

Der Präsident der Reichsschrifttumskammer
I. V.: Wismann

Zusätzliches Verbot des Reichsführers SS

Auf Grund der „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat vom 28. Februar 1933" hat der Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Reichsministerium des Innern gegen bestimmte Schriften zusätzlich ein allgemeines Verbot ausgesprochen. Die Titel dieser Schriften sind im Reichsanzeiger veröffentlicht worden . . .

38

Berlin, W 8, den 16. Februar 1934

Amtlicher Preußischer Theaterausschuß
Herrn Reichsdramaturgen
Dr. Rainer Schlösser
Reichsministerium für Volksaufklärung
und Propaganda

Berlin W 8
Wilhelmplatz

Sehr geehrter Herr Reichsdramaturg,

hiermit erbitten wir Sie höflichst um eine Mitteilung, ob gegen das Textbuch von Herybert Menzel „Vom braven Kasperl und vom schönen Annerl" Ihrerseits Bedenken bestehen.

Für ihre Freundlichkeit bestens dankend zeichnen wir mit

Heil Hitler!

(Siegel: Preußischer Theaterausschuß)

gez. I. A.
Herrmann

Der Reichsdramaturg
Abt. VI 6070/16.2.
Urschriftlich
dem Amtlichen Preußischen Theaterausschuß
Berlin W. 8.
Unter den Linden 4

Berlin, den 23. Februar 1934

mit folgender Stellungnahme zurückgereicht:

Der Text der Oper „Vom schönen Annerl und braven Kasperl" stammt von dem bekannten, begabten Dichter Herybert Menzel, einem alten Parteigenossen. Das Libretto ist im besten Sinne deutsch und völlig einwandfrei.

Die Musik schrieb Ernst Viebig, Sohn der mit Recht geschätzten Romanschriftstellerin Clara Viebig und des ehemaligen Verlagsbuchhändlers *Cohn*. Viebig ist also Halbjude. Die Komposition ist zweifellos gekonnt, ja teilweise mehr als das. Obwohl Viebig überdies Kriegsteilnehmer ist, stehen einer Aufführung seines Werkes m. E. aber trotzdem schwere *Bedenken* entgegegen, jedenfalls an einem staatlich oder städtisch subventionierten Theater. Schlüge das Werk ein, so wäre mit vielfachen Aufführungen zu rechnen. Aber zu einem Zeitpunkt, da unsere Bühnen den reinarischen Künstlern noch längst nicht gerecht geworden sind. Abgesehen davon würde die nicht unerhebliche Zahl weiterer halbjüdischer Komponisten sofort ebenfalls Aufführungswünsche geltend machen, denen, nach Aufgabe des bisher eingehaltenen grundsätzlichen Standpunktes, schwer zu begegnen wäre. Im Interesse einer Konsolidierung der Kulturpolitik der nationalen Revolution muß eine Uraufführung wie die in Frage stehende allermindestens für verfrüht, allein schon deshalb aber für unbedingt unerwünscht und bedenklich gelten. Seitens der Partei äußerten sich die lokalen Instanzen seinerzeit im gleichen Sinne.

gez. Dr. Schlösser

(BDC/RKK – Dr. Schlösser)

39

Dr. C. Th. Zeitschel.
Referent, VII. 5. [RMVAP]

Berlin, den 24. September 1935

1.) betr.: „Die schweigsame Frau"
Oper von Richard Strauss.

aus beiliegendem Klavierauszug geht hervor, daß nicht weniger als 4 *Juden* an diesem neuesten Werk von Richard Strauss beteiligt sind. Eine fast groteske Unverschämtheit für die heutige Zeit. Wenn es auch Strauss gelungen ist, seinerzeit beim Führer persönlich die Erlaubnis zu erwirken, das von ihm vertonte Libretto des Juden Stefan Zweig zur Aufführung bringen zu dürfen, so ist es als eine doppelte Anmaßung zu empfinden, wenn Strauss als Dank für die Großzügigkeit und das außergewöhnlich weite Entgegenkommen des Führers, dann dieses Werk bei einem Juden verlegen läßt und außerdem von einem anderen Juden den Klavierauszug herstellen läßt.

Von meinem Referat aus sehe ich die Angelegenheit von dem Standpunkt aus an, den zweifellos die gesamte Auslandspresse einnehmen wird, wenn die neuste Straussche Oper diesen Winter über alle deutschen Bühnen gehen

sollte, auf denen Aufführungen von alten Klassikern wie Meyerbeer, Mendelsohn, Offenbach etc. verboten sind. Erschwerend kommt noch die nach den neuesten Judengesetzen gegebene Situation hinzu.

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß Strauss mit der Komposition des Werkes erst unmittelbar vor der Machtergreifung begonnen hat, sodaß es, nachdem er es sehr bald verstand im neuen Staate die höchsten Positionen zu erklettern, eigentlich eine selbstverständliche Pflicht gewesen wäre, als Präsident der Reichsmusikkammer die Komposition eines jüdischen Librettos sofort abzubrechen.

Anlage: Ein Original-Klavierauszug der „Schweigsamen Frau".
2.) Pg. Hinkel im Hause z. K.
u. w. Veranlassung.
3.) Bitte gelegentlich Klavierauszug zurück an Dr. Zeitschel.
(da mein Privateigentum)

gez. Zeitschel 24/IX.

(BDC/RKK – Richard Strauß)

40

Reichsschrifttumskammer. „Vertrauliche Mitteilungen des Deutschen Verlagsvereins" Nr. 606 v. 18. Juli 1934. Veröffentlichen.

Bestimmte Vorfälle, die von der Reichsschrifttumskammer untersucht werden, geben Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß die Vervielfältigung oder Verbreitung von Werken, deren Verfasser der Zahnarzt Dr. Julius Misch in Berlin-Schöneberg ist, oder an denen er als Herausgeber oder in sonstiger Weise mitwirkt, die Annahme rechtfertigt, daß die betreffenden Verleger und Buchhändler die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit nicht besitzen (§ 10 der ersten Verordnung zur Durchführung der Reichskulturkammer).

(DZA/RMWKV Allg. Landes-Sachen 14 II, 278)

41

Der Präsident der
Reichsmusikkammer
Geschäftszeichen INA 1792/37

N. A. versippt.

Berlin SW 11, den 15. April 1937
Bernburger Straße 19

Herrn
Carl Stenzel
Eichwalde ü. Teltow
Am Graben 56

Gemäß § 10 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I — S. 797) lehne ich Ihren, mir zur endgültigen Entscheidung vorgelegten Aufnahmeantrag ab, da Sie die nach der Reichskulturkammergesetzgebung erforderliche Eignung im Sinne der nationalsozialistischen Staatsführung nicht besitzen.

Durch diese Entscheidung verlieren Sie mit sofortiger Wirkung das Recht der weiteren Berufsausübung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete.

Gegen diese Entscheidung steht Ihnen das Recht der *schriftlichen* Beschwerde bei dem Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer, Berlin W 8, Wilhelmplatz 8—9, zu.

gez. Dr. Peter Raabe

An den
Herrn Obermusikerschaftsleiter,
Berlin SW 68

Betrifft: Den Musiker Carl Stenzel, geb. am 26. 1. 1869 in Berlin (Ehefrau Volljüdin).
Obige Durchschrift erhalten Sie zur Kenntnis.

(Siegel: Reichskulturkammer. Reichsmusikkammer)

Im Auftrag:
gez. Ihlert
Beglaubigt: (unleserlich)

42

Aus einem Vortrag des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, Dr. Hans Friedrich Blunck, in London, 16. 10. 1935:

Oft werde ich, wenn ich von diesen Dingen spreche, im Ausland, gefragt, wenn wirklich eine so große neue Macht über euch kam, wenn ein solcher Ruf zu neuer Dichtung und Schöpfung über Deutschland hallt, warum zwängt dann eure Regierung das Schrifttum ein und versucht, ihm den Mund zu verbieten?

Wir in Deutschland können über die Frage nur lächeln, es sind eine ganze Reihe von Büchern und Schriften unterdrückt worden, aber nur weil in ihnen jener Geist des Verfalls und der Zersetzung lebte, der nicht nur auf politischem Felde niedergerungen werden mußte, wenn Deutschland leben sollte. Das echte dichterische Schaffen aber ist im Dritten Reich so frei wie nie zuvor — und statt von den vollkommen gestrigen und gleichgültigen Machwerken jener vom Verfall zehrenden Literaten zu reden, sollte die Welt lieber ein Augenmerk darauf richten, daß unsere Regierung als die erste in Europa alle Angelegenheiten der schönen Künste in der Einrichtung einer sich selbst regierenden Kulturkammer zusammengefaßt hat. In dieser Kammer ist gerade das verwirklicht, was man von den liberalen Staaten vergeblich verlangt hat, nämlich die Zusammenfassung aller am Kulturwerk Schaffenden zu einer autonomen Körperschaft mit Rechten und Vollmachten, wie sie der Stand der Schaffenden in keinem anderen Lande der Welt besitzt . . .

(BDC/RKK — Dr. Blunck)

43

Aus einem Brief Dr. Bluncks an Ernst Wiechert:

Ich war sehr befremdet über Ihre ablehnende Haltung gegenüber dem Propagandaministerium. Es ist kein Zweifel, daß erst das Dritte Reich die Würde der Kunst seit Goethes Tod — andere sagen, seit Walther von der Vogelweide — wieder hergestellt hat.

44

Aus einem Brief des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss, an Stefan Zweig (Zürich).

Dresden, 17. Juni 1935:

Wer hat Ihnen denn gesagt, daß ich politisch *so weit* vorgetreten bin? Weil ich für den . . . Lauselumpen Bruno Walter ein Concert dirigiert habe? das habe ich dem Orchester zu Liebe — weil ich für anderen „Nichtarier" Toscanini eingesprungen bin — das habe ich Bayreuth zu Liebe getan. Das hat mit Politik nichts zu tun. Wie es die Schmierantenpresse auslegt, geht mich nichts an und Sie sollten sich auch nicht darum kümmern. Daß ich den Präsidenten der Reichskulturkammer mime? Um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewußtsein! Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerreiche Ehrenamt angenommen. Aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau hat es mir angeboten.

(BDC/RKK – Richard Strauß)

45

Der Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung
Hans Schweitzer an das RMVAP, 21. Mai 1937:
Lieber Parteigenosse Hinkel!

Gelegentlich unseres Besuches des Konzentrationslagers Oranienburg sprachen Sie von der Möglichkeit einer Aktivierung des Vertriebes der nach meinen Zeichnungen aus der Kampfzeit angefertigten Reichsdrucke . . .

(BDC/RKK – G 102 40)

46

Als ‹Auslese des heutigen Schrifttums› zeigten die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums (Amt Rosenberg) und die Preußische Staatsbibliothek:

Dichtung

Heinrich Anacker: Die Fanfare
Adolf Bartels: Die Dithmarscher
Albert Bauer: Das Feld unserer Ehre
Josef Martin Bauer: Die Salzstraße
Konrad Beste: Das heidnische Dorf
Hans Friedrich Blunck: Die große Fahrt
ders.: Deutsche Schicksalsgeschichte
Hermann Burte: Wiltfeber, der ewige Deutsche
Hermann Eris Busse: Bauernadel
Paul Ernst: Der Schatz im Morgenbrotstal
Richard Euringer: Die Arbeitslosen
Gustav Frenssen: Die drei Getreuen
Otto Gmelin: Das Angesicht des Kaisers
Friedrich Griese: Das letzte Gesicht
ders.: Winter
Hans Grimm: Volk ohne Raum
Hans Heyck: Der Glückliche
Jahrbuch junger Dichtung. Im Auftrag der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums bearb. von E. Waldmann
Mirko Jelusich: Hannibal
Hanns Johst: Thomas Paine
Erwin Guido Kolbenheyer: Meister Joachim Pausewang
ders.: Paracelsus (Trilogie)
Johannes Linke: Der Baum
Hermann Löns: Die rote Beeke
ders.: Der Wehrwolf

Agnes Miegel: Herbstgesang
Margarete Schiestl-Bentlage: Unter den Eichen
Benno von Schirach: Die Fahne der Verfolgten
Georg Schmückle: Engel Hiltensperger
Hermann Stehr: Drei Nächte
ders.: Der begnadete Gott
ders.: Peter Brindeisener
ders.: Der Heiligenhof
Emil Strauß: Der Schleier
Lulu von Strauß und Torney: Reif steht die Saat
Kuni Tremel-Eggert: Barb
Will Vesper: Das harte Geschlecht
Erwin Wittstock: Bruder, nimm die Brüder mit

Krieg und Nachkrieg

Paul Alverdes: Reinhold oder die Verwandelten
Werner Beumelburg: Sperrfeuer um Deutschland
ders. Die Gruppe Bosemüller
Anton Graf Bossi-Frederigotti: Standschütze
Bruno Brehm: Das war das Ende
ders. Weder Kaiser noch König
Edwin Erich Dwinger: Zwischen Weiß und Rot
Adolf Ehrt: Bewaffneter Aufstand!
Richard Fester: Die Politik Kaiser Karls und der Wendepunkt des Weltkrieges
Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten
Eugen von Frauenholz: Deutsche Kriegs- und Heeresgeschichte, in den Umrissen dargestellt
Otto Gallian: Monte Asolone
Waldemar Glaser: Ein Trupp SA
Friedrich Grimm: Vom Ruhrkrieg zur Rheinlanddämmerung
Hans Grimm: Die Ölsucher von Duala
Georg von Hase: Der Sieg der deutschen Hochseeflotte am 31. März 1916
Frhr. Hans Henning Grote: Die Höhle von Beauregard
Paul von Hindenburg: Aus meinem Leben
Hanns Johst: Schlageter
Ernst Jünger: In Stahlgewittern
ders.: Das Wäldchen
Alfred Karrasch: Parteigenosse Schmiedecke
Alfred Krauß: Die Ursachen unserer Niederlage
Hermann von Kuhl: Der Weltkrieg 1914–1918
Heinz Lehmann: SA räumt auf
Karl Benno von Mechow: Das Abenteuer
Oskar von Niedermayer: Unter der Glutsonne
Hans Pochmann: Graf Spees letzte Fahrt
Ludwig von Reuter: Scapa Flow
Manfred Frhr. von Richthofen: Der rote Kampfflieger
Felix Riemkasten: Der Bonze
Franz Schauwecker: So war der Krieg
Aloys Schenzinger: Der Hitlerjunge Quex
Hermann Stegemann: Das Trugbild von Versailles
Heinz Steguweit: Der Jüngling im Feuerofen
Hermann Thimmermann: Der Sturm auf Langemarck
Josef Magnus Wehner: Sieben vor Verdun
Erhard Wittek: Durchbruch anno achtzehn
Hans Zöberlein: Der Glaube an Deutschland

Ernst Bacmeister: Barbara Stossin
Konrad Beste: Bauer, Gott und Teufel
Hermann von Boetticher: Der König
Hermann Burte: Katte
Dietrich Eckart: Lorenzaccio
Karl Faehler: Die Tragödie Kleist
Kurt Arnold Findeisen: Ein deutsches Herz
Walter Flex: Klaus von Bismarck
Friedrich Forster: Alle gegen einen, einer für alle
ders. Robinson soll nicht sterben
Gustav Frenssen: Geert Brügge
Hermann Graedener: Neues Reich
Friedrich Griese: Die Schafschur
Carl Hauptmann: Die lange Jule
August Hinrichs: Die Stedinger
Engelbert Jahn: Ein deutscher Bauer
Reinhold von Jahn: Jena
ders.: Europa brennt
Mirko Jelusich: Cromwell
Hanns Johst: Der Einsame
ders.: Schlageter
Hans Christoph Kaergel: Hockewanzel
Walther Gottfried Klucke: Einsiedel
Erwin Guido Kolbenheyer: Gregor und Heinrich
Leo de Laforgue: Brand am Skagerak
Rolf Lauckner: Bernhard von Weimar
Heinz Lorenz: Das Musikantendorf
Otto Paust: Weg in den Morgen
Bruno Wellenkamp: Hannes vom Achterwasser
Ernst von Wolzogen: Der deutsche Teufel

(Ausstellungskatalog)

47

Die ‚Deutsche Allgemeine Zeitung' berichtet am 26. März 1935 über die Thingstättenweihe in Koblenz:

Vor dem Schlosse, einem Prachtbau, den der kunstsinnige letzte Kurfürst von Trier, Clemens Wenzeslaus, in den Jahren 1778 bis 1786 hat errichten lassen, und dem ein Säulenvorsprung von acht hohen jonischen Säulen einen wuchtigen Eindruck verleiht, ist eine Thingstätte errichtet worden, deren Einweihung am Sonntagabend erfolgte.

Die neue Thingstätte, eine der einzigartigsten im Reiche, liegt im Mittelpunkte der Stadt und ermöglicht Großaufmärsche und wirkungsvolle Kundgebungen. Die Raumausnutzung ist gesteigert durch die Anlage von zwölf Stufenringen in einem Oval, dessen Längsachse 100 Meter beträgt, bei einer Querachse von 70 Meter. In die Mitte ist ein gewaltiger Findlingsstein gestellt, einst aus glühendem Schmelzflusse eines Vukans am Laacher See entstanden, der zugleich das Sinnbild heimatlicher Naturverbundenheit sein soll.

Innerhalb der eigentlichen Thingstätte können 22 000, außerhalb 80 000 untergebracht werden. Auf dem Dache des Schlosses ist eine „Lure" aus Kupfer, mit einem Durchmesser von 75 Zentimeter, einer Höhe von 2,20 Meter und einem Luftdruck von 1050 Millimeter errichtet worden, die täglich um 12.30 die Worte: „Leuchte, scheine, goldene Sonne" bis zu 5 Kilometer Hörweite erschallen läßt. Mit den Arbeiten wurde am 8. Juni 1934 begonnen, sie wurden vom Arbeitsdienst Mittelrhein geleistet.

Leider vom Wetter nicht begünstigt, ging am Sonntag in den Stunden von 20 bis 20.30 Uhr die Weihe des Things vor sich. Die Besucherzahl ward auf 20 000 geschätzt.

Den Rahmen der Feier bildete das Thingwerk „Werdendes Volk",

gestaltet vom Propagandaleiter Michels (Koblenz), gedichtet von Heinrich Lersch, vertont von Prof. Philipp in Freiburg i. B. Es handelt sich dabei nicht um eine dramatische Gestaltung, sondern um einen symbolischen Vorgang. Ein Massenchor von 3000 Personen und fünf Orchestern verliehen dem Spiel große Wirkung. Das Anfangsmotiv „Leuchte, scheine, goldne Sonne, über dieses freie Land" kehrte immer wieder. Zum Totengedenken wurde in einer Gruft das ewige Erinnerungsfeuer entzündet. An die jüngste Jugend schallte über den Platz laut hinweg der Weck- und Mahnruf: „Es gibt nur eine Parole: Gehorsam und treu". Der Thingwalter übergab dem Oberbürgermeister als Thingpfleger dann die Stätte in Obhut.

48

Tagesparole vom 30. Nov. 1936 *GEHEIM!*

Zur Instruktion.
Betr. Verbot der Kunstkritik

. . . Eine absolute *Wertbestimmung* können allein der Staat oder die Partei geben. Ist eine solche Wertbestimmung gegeben, dann selbstverständlich steht es dem Kunstschriftleiter frei, mit diesem Wert zu messen. *Nur die Landesstelle* kann dem Kunstschriftleiter eine derartige Weisung bzw. Erlaubnis geben. Sie muß diese Weisung in jedem einzelnen Fall vom Ministerium erhalten haben.

(DZA/RMVAP – 970)

49

Professor Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste, eröffnet die Ausstellung ‹Entartete Kunst›:

Wir befinden uns in einer Schau, die aus ganz Deutschland nur einen Bruchteil dessen umfaßt, was von einer großen Zahl von Museen für Spargroschen des deutschen Volkes gekauft und als Kunst aufgestellt worden war. Sie sehen um uns herum diese Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und der Entartung.

Uns allen verursacht das, was diese Schau bietet, Erschütterung und Ekel.

In Durchführung meines Auftrages, alle Dokumente des Kunstniederganges und der Kunstentartung zusammenzutragen, habe ich fast sämtliche deutsche Museen besucht. Ich war mir klar darüber, daß die Anzahl der in den vergangenen Jahren angekauften Werke ungeheuer groß sein würde. Maßlos erstaunt war ich darüber, daß noch bis vor wenigen Tagen in deutschen öffentlichen Museen und Sammlungen teilweise diese hier nach München gebrachten Verfallskunstdokumente ausgestellt und damit von den Leitern dieser Anstalten den deutschen Volksgenossen die Besichtigung zugemutet wurde. Es sind die hier gezeigten Produkte allerdings nur ein Teil der in den vorgenannten Anstalten noch vorhandenen. Es hätten Eisenbahnzüge nicht gereicht, um die deutschen Museen von diesem Schund auszuräumen. Das wird noch zu geschehen haben, und zwar in aller Kürze. Es ist eine Sünde und Schande, daß man die Anstalten mit diesem Zeug vollgehängt hat und die örtliche und anständig lebende deutsche Künstlerschaft gerade in diesen Stätten kaum oder nur schlechte Ausstellungsmöglichkeiten besitzt.

Wie meine Eindrücke im einzelnen beim Vorfinden dieser Werke waren, kann ich Ihnen mitzuteilen mir hier ersparen. Ich hoffe, daß es die gleichen sind, die Sie beim nachfolgenden Rundgang haben werden. Es muß einem das Grauen kommen, wenn man als alter Frontsoldat sieht, wie der deutsche Frontsoldat beschmutzt und besudelt wird, oder wenn in anderen Werken die deutsche Mutter als geile Dirne oder als Urweib und im Gesicht mit dem Ausdruck einer stupiden Blödheit durch solche Schweine verhöhnt wird, oder wenn in einer Zeit, wo das Zentrum in der Regierung saß, öffentliche Stellen es sich gestatten konnten, sogenannte Kunstwerke anzukaufen, die in einer nicht wiederzugebenden Art und Weise christliche Symbole lächerlich machen. Alles, was einem anständigen Deutschen heilig ist, mußte notwendigerweise hier in den Schmutz getreten werden. Es fehlt mir hier die Zeit, um alles das Ihnen, meine Volksgenossen, vorführen zu können, was diese Burschen im Auftrag und als Schrittmacher des internationalen Judentums an Verbrechen an der deutschen Kunst sich erlaubten. Niedrigstes und Gemeinstes waren hohe Begriffe. Die ausgesuchteste Häßlichkeit wurde zum Schönheitsideal.

Wir wissen, daß nicht die Verführten, sondern die Verführer zur Rechenschaft gezogen werden müssen. Die Bilanz ist daher nicht mit der Machtübernahme, sondern erst nach vier Jahren vollzogen worden. Wir hatten vier Jahre Zeit. Die Geduld ist nunmehr für alle diejenigen zu Ende, die sich innerhalb der vier Jahre nationalsozialistischer Aufbauarbeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst nicht eingereiht haben. Das deutsche Volk mag sie richten, wir brauchen dieses Urteil nicht zu scheuen. Es wird, wie in allen Dingen unseres Lebens, so auch hier sehen, daß es rückhaltlos dem Manne vertrauen kann, der heute sein Führer ist und weiß, welchen Weg die deutsche Kunst zu gehen hat, wenn sie ihre große Aufgabe, Künderin deutscher Art und deutschen Wesens zu sein, erfüllen will. Ich gebe damit die Ausstellung „Entartete Kunst" für die Öffentlichkeit frei. Deutsches Volk, komm und urteile selbst.

50

Adolf Hitler zur Eröffnung der Ausstellung ‹Entartete Kunst›:

...Mit der Eröffnung dieser Ausstellung aber hat das Ende der deutschen Kunstvernarrung und damit der Kulturvernichtung unseres Volkes begonnen.

Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung.

Sollte sich unter ihnen aber einer befinden, der doch noch glaubt zu Höherem bestimmt zu sein, dann hatte er nun ja vier Jahre Zeit, diese Bewährung zu beweisen. Diese vier Jahre aber genügen auch uns, um zu einem endgültigen Urteil zu kommen. Nun aber werden — das will ich Ihnen hier versichern — alle die sich gegenseitig unterstützenden Cliquen von Schwätzern, Dilettanten und Kunstbetrügern ausgehoben und beseitigt. Diese vorgeschichtlichen, prähistorischen Kultursteinzeitler und Kunststotterer mögen unseretwegen in die Höhlen ihrer Ahnen zurückkehren, um dort ihre primitiven internationalen Kritzeleien anzubringen. Allein das Haus der Deutschen Kunst in München ist gebaut vom deutschen Volke für seine deutsche Kunst.

Dieses Haus ist jedenfalls für die Arbeiten einer solchen Sorte von Nichtkönnern oder Kunstmißhandlern weder geplant noch gebaut worden.

Hier wurde vor allem aber auch nicht 4½ Jahre lang gearbeitet, hier wurden nicht von tausenden Arbeitern Höchstleistungen gefordert, um dann Erzeugnisse von Menschen auszustellen, die zu allem Übermaß auch noch faul genug waren, in fünf Stunden eine Leinwand zu beklecksen in der überzeugten Hoffnung, daß die Kühnheit der Anpreisung als genialische Blitzgeburt eines solchen Genies hier schon den notwendigen Eindruck nicht verfehlen und die Voraussetzung für eine Aufnahme schaffen werde.

51

Was will die Ausstellung „Entartete Kunst"?

Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick geben in das grauenhafte Schlußkapitel des Kulturzerfalles der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende.

Sie will, indem sie das Volk mit seinem gesunden Urteil aufruft, dem Geschwätz und Phrasendrusch jener Literaten- und Zunft-Cliquen ein Ende bereiten, die manchmal auch heute noch gerne bestreiten möchten, daß wir eine Kunstentartung gehabt haben.

Sie will klarmachen, daß diese Entartung der Kunst mehr war als etwa nur das flüchtige Vorüberrauschen von ein paar Narrheiten, Torheiten und allzu kühnen Experimenten, die sich auch ohne die nationalsozialitische Revolution totgelaufen hätten.

Sie will zeigen, daß es sich hier auch nicht um einen „notwendigen Gärungsprozeß" handelte, sondern um einen planmäßigen Anschlag auf das Wesen und den Fortbestand der Kunst überhaupt.

Sie will die gemeinsame Wurzel der politischen Anarchie und der kulturellen Anarchie aufzeigen, die Kunstentartung als Kunstbolschewismus im ganzen Sinn des Wortes entlarven.

Sie will die weltanschaulichen, politischen, rassischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Zersetzung verfolgt wurden.

Sie will auch zeigen, in welchem Ausmaß diese Entartungserscheinungen von den bewußt treibenden Kräften übergriffen auf mehr oder weniger unbefangene Nachbeter, die trotz einer früher schon und manchmal später wieder bewiesenen formalen Begabung gewissen-, charakter- oder instinktlos genug waren, den allgemeinen Juden- und Bolschewistenrummel mitzumachen.

Sie will gerade damit aber auch zeigen, wie gefährlich ein von ein paar jüdischen und politisch eindeutig bolschewistischen Wortführern gelenkte Entwicklung war, wenn sie auch solche Menschen kulturpolitisch in den Dienst der bolschewistischen Anarchiepläne stellen konnte, die ein parteipolitisches Bekenntnis zum Bolschewismus weit von sich gewiesen hätten.

Sie will damit aber erst recht beweisen, daß heute keiner der an dieser

Kunstentartung damals irgendwie beteiligten Männer kommen und nur von „harmlosen Jugendeseleien" sprechen darf.

(Aus dem Ausstellungskatalog)

52

‚Westdeutscher Beobachter' vom 4. August 1937, ‹Ein erfrischender Erlaß Hermann Görings!›

Nachdem der Führer und Reichskanzler am Tage der Deutschen Kunst in München die Richtlinien für die Kunstauffassung des Nationalsozialismus festgelegt hat, beauftrage und bevollmächtige ich den Reichs- und preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, die Bestände aller im Lande Preußens vorhandenen öffentlichen Kunstsammlungen ohne Rücksicht auf Rechtsform und Eigentumsverhältnisse im Sinne der Richtlinien des Führers und Reichskanzlers zu überprüfen und die erforderlichen Anordnungen zu treffen.

Über die Verwendung aller ausgemerzten Gegenstände, soweit sie dem Staat gehören, werde ich besonders, sobald mir die Liste vorliegt, entscheiden. Ich beauftrage ferner den Reichs- und preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, die Richtlinien des Führers und Reichskanzlers mit unnachsichtiger Strenge, allen Beamten, Angestellten und Beauftragten gegenüber, soweit sie sich auf dem Gebiet betätigen, schnellstens durchzuführen. Soweit Kunstinstitute meiner unmittelbaren Leitung unterstehen, werde ich die Richtlinien selbst zur Anwendung bringen.

gez. Göring

53

Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst).*
Vom 31. Mai 1938.

Die Reichsregierung hat das folgende Gesetz beschlossen, das hier verkündet wird:

§ 1

Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden, soweit sie bei der Sicherstellung im Eigentum von Reichsangehörigen oder inländischen juristischen Personen standen.

§ 2

(1) Die Einziehung ordnet der Führer und Reichskanzler an. Er trifft die Verfügung über die in das Eigentum des Reichs übergehenden Gegenstände. Er kann die im Satz 1 und 2 bestimmten Befugnisse auf andere Stellen übertragen.

(2) In besonderen Fällen können Maßnahmen zum Ausgleich von Härten getroffen werden.

* Betrifft nicht das Land Österreich.

§ 3

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda erläßt im Einvernehmen mit den beteiligten Reichsministern die zur Durchführung dieses Gesetzes erforderlichen Rechts- und Verwaltungsvorschriften.

Berlin, den 31. Mai 1938.

Der Führer und Reichskanzler
Adolf Hitler
Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda
Dr. Goebbels

54

Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste
Aktenzeichen: IIB / M 756/870

Berlin W 35, den 3. April 1941
Blumeshof 4—6

Herrn
Karl Friedrich Schmidt-Rottluff
Berlin W 30
Bamberger Straße 19
Einschreiben!

Anläßlich der mir seinerzeit vom Führer aufgetragenen Ausmerzung der Werke entarteter Kunst in den Museen mußten von Ihnen allein 608 Werke beschlagnahmt werden. Eine Anzahl dieser Werke war auf den Ausstellungen „Entartete Kunst" in München, Dortmund und Berlin ausgestellt.

Aus dieser Tatsache mußten Sie ersehen, daß Ihre Werke nicht der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich entsprechen.

Obwohl Ihnen außerdem die richtungsweisenden Reden des Führers anläßlich der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellungen in München bekannt sein mußten, geht aus Ihren nunmehr zur Einsichtnahme hergereichten Original-Werken der Letztzeit hervor, daß Sie auch heute noch dem kulturellen Gedankengut des nationalsozialistischen Staates fernstehen.

Ich vermag Ihnen auf Grund dieser Tatsachen nicht die für die Mitgliedschaft bei meiner Kammer erforderliche Zuverlässigkeit zuzuerkennen. Auf Grund des § 10 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. 11. 33 (RGBl. I. S. 797) schließe ich Sie aus der Reichskammer der bildenden Künste aus und untersage Ihnen mit sofortiger Wirkung jede berufliche — auch nebenberufliche — Betätigung auf den Gebieten der bildenden Künste.

Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch M *756* meiner Kammer ist ungültig geworden; Sie wollen es umgehend an mich zurücksenden.

gez. Ziegler Beglaubigt: Doemling

(Siegel: Reichskulturkammer
Reichskammer der bildenden Künste)

(Rave, a. a. O., S. 94)

55

Aus der Verordnung über den ‹Einsatz› des jüdischen Vermögens vom 3. Dezember 1938:

Artikel IV
Juwelen, Schmuck und Kunstgegenstände
§ 14 (1) Juden ist es verboten, Gegenstände aus Gold, Platin oder Silber sowie Edelsteine und Perlen zu erwerben, zu verpfänden oder freihändig zu veräußern. Solche Gegenstände dürfen, abgesehen von der Verwertung eines bei Inkrafttreten dieser Verordnung zugunsten eines nicht-jüdischen Pfandgläubigers bereits bestehenden Pfandrechts, aus jüdischem Besitz nur von den vom Reich eingerichteten öffentlichen Ankaufstellen erworben werden. Das gleiche gilt für sonstige Schmuck- und Kunstgegenstände, soweit der Preis für den einzelnen Gegenstand 1000 RM übersteigt.
Diese Verordnung tritt mit dem Tage der Verkündigung in Kraft.

Aus dem Erlaß des Reichsministers der Finanzen vom 4. November 1941:
Kunstgegenstände (Bilder, Plastiken usw.), die nicht von vornherein als minderwertige Erzeugnisse anzusehen sind, sind nicht zu veräußern. Sie sind in geeigneter Weise zu lagern und dem zuständigen Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste zu melden. Der Landesleiter wird binnen Monatsfrist erklären, ob ein museales Interesse für diese Gegenstände besteht. Es wird bezüglich dieser Gegenstände besondere Weisung ergehen. Die übrigen Kunstgegenstände können veräußert werden.

56

Der Präsident der Reichsschrifttumskammer, Hanns Johst, spricht zur *Kriegsbuchwoche 1941*:

... An Stelle der Wohlgerüche höfischer Salons und des Weihrauchs umknieter Altäre traten die Rauch- und Rußfahnen der Industrie.

Daß diese Menschen der Maschinen eigene Lebensgesetze und Lebensformen, ja Staatsgesetze und Staatsformen nicht nur erträumten, sondern zu gestalten, zu erkämpfen willens waren, machte diesen neuen Typ von Mensch, den sogenannten Arbeiter, unheimlich. Die bestehende Welt, die herrschende Gesellschaft schloß sich enger in ihre Interessensphäre zusammen und verneinte im Sinne der guten Kinderstube und einer gepflegten Tradition die Existenz, die Existenzberechtigung dieser unabsehbaren Entwicklung. Bewährte Verfassungsbücher, Gesetzbücher und das gute alte Bibelbuch wurden diesem unbequemen Aufbruch der Masse entgegengehalten. Einer Masse, die ihrerseits aber auch einem Buche verschworen war. Und dieses Buch hieß: ‚Das Kapital' und war verfaßt von dem Juden Marx, der in Trier geboren, mit einer preußischen Hochadligen vermählt, in London auf großem Fuß lebte.

Bücher und Broschüren der bürgerlichen und gelehrten Welt suchten und versuchten diesem Buche entgegenzutreten. Ohne Erfolg! ‚Das Kapital' schien seinen internationalen Anspruch in Weltherrschaft umzusetzen.

Da wurde an der Stelle des geringsten Widerstandes in Deutschland, dem Opfer von Versailles, ein Mann berufen, der zerrissenen und zerfetzten Welt eine neue Dynamik zu bringen.

Adolf Hitler schrieb ‚Mein Kampf'. In diesem seinem persönlichen Kampfe wurde aus These und Antithese die schöpferische Synthese eines neuen jungen völkischen Staates und seiner Eigengesetzlichkeit gewonnen. Nationales Selbstbewußtsein und nationales Erbe wurden mit sozialistischem Gemeinschaftsgefühl und völkischer Zukunft stolz, tapfer und gläubig vermählt . . .

Daß dieses eigensinnige und brennende Buch nun aber kämpferische Brisanz besaß, daß dieses Buch Revolution bedeutete, und Straße auf und Straße ab mit Brachialgewalt den marxistischen Ungeist austrieb, das wollte den meisten braven Deutschen so gar nicht passen. Zunächst dröhnte aus den geringen Reihen der Getreuen dieses magischen Buches der Ruf ‚Deutschland erwache!' Und infolge dieses Kampfrufes wurde sich das Volk ständig mehr bewußt, daß es sich gewöhnt hatte, in Phrasen zu denken und in musealen Metaphern, in alttestamentarischen Gleichnissen zu leben . . .

Das deutsche Volk bekannte sich nach einer von uns allen durchlebten Kampfzeit am 30. Januar 1933 zu diesem einmaligen Buche seines Führers. Form und Gestalt der deutschen Nation begannen sich nun nach dem Gesetz zu verwandeln, wie es dieses Buch und sein Schöpfer verheißen hatte.

Diese Verwandlung des deutschen Staates und diese Wandlung des deutschen Menschen rief aber die übrige Welt auf den Plan; denn diese übrige Welt war dem Buche des Juden Marx hörig geblieben.

Mochten auch Männer wie unser Dr. Goebbels wieder und wieder den Satz verkünden, daß der Nationalsozialismus keine Exportware sei — die andere Welt fühlte sich von der Schlagkraft und vor allem dem Erfolgsreichtum dieses deutschen, dieses germanischen, dieses europäischen Buches in sich selbst bedroht, und sie tat das dümmste, was sie tun konnte — sie erklärte den Krieg.

Ernst und gewissenhaft tritt das deutsche Volk den dritten Kriegswinter an. Es erlebt als geistige Einheit an diesem Wendepunkt seiner Geschichte, ja seines Daseins, daß es sein Schicksal bleibt, für weltanschauliche Werke und Erkenntnisse geradezustehen.

Zwei Bücher, ‚Mein Kampf' und ‚Das Kapital', liegen also im Kriege. So hat das Motto: Buch und Schwert, das in diesen harten Tagen die deutsche Gesinnung zum Gedenken und Nachdenken über ihr innerstes Vermögen aufruft, einen tiefen sittlichen Sinn. *Der Deutsche und sein ewiges Deutschland siegten noch immer, wenn es nicht nur um Grenzpfähle oder Erbfolge ging, sondern um das Gewissen und die Gewissensfreiheit seiner eigensten Seelenseligkeit.*

Wenn wir Deutschen mit der Faust auf ein Buch schlagen können, in dem schwarz auf weiß geschrieben steht, was unser Wille und was unser Glaube ist, dann sind wir gefährlich und unwiderstehlich . . .

(Sonderdruck aus dem Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 254 vom 30. Oktober 1941)

57

Der Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung, Hans Schweitzer, zur *Ausstellung ›Die Pressezeichnung im Kriege‹*, 1941:

. . . Wer diese Blätter betrachtet, blickt der Gegenwart unmittelbar ins harte und erregte Antlitz und sieht dargestellt, was täglich unsere Vorstellung erfüllt, was wir als Wirklichkeit erleben und erlebt haben. Da rasen die Stukas in tod-

bringendem Sturz hernieder, da bricht der Stoßtrupp, die Handgranate in der Faust, in die feindliche Stellung ein, kämpft Spähtrupp mit Spähtrupp in erbittertem Handgemenge vor dem Westwall — wanken und stürzen die Mauern in der Brandhölle London in schmetternder Wucht, da wälzen sich polnische Menschen- und Pferdeknäuel vor feuerspeienden deutschen Panzern in der Tucheler Heide, stürzt der englische Flieger im Fallschirm aus seiner zerschossenen Maschine ...

Aber nicht nur das Furiose des Krieges ist in den Arbeiten, es gibt auch Blätter anderer Art. Da taucht das unsicher grinsende Ponim des Weltjuden vom Schlage eines Hore Belisha oder Laguardia auf, schneidend kontrastiert von dem markanten Antlitz des deutschen Ritterkreuzträgers — da geistert das Symbol einer versinkenden Welt, der Geier der Plutokratie über senilen Lords und fetten Börsenschiebern, da spricht der neue Nero Churchill beim Anblick des brennenden London: „Welch ein Gauner stirbt mit mir!" ...

Wieder andere Blätter dokumentieren die souveräne deutsche Haltung in diesem Kriege, die Gewißheit um seinen Ausgang, die tiefe Erkenntnis seines Sinnes. Auf rauscht machtvoll der deutsche Adler aus den Gräbern der Gefallenen: „Aus ihrem Herzblut wächst das Reich!" Lapidar wird konstatiert: „Der Führer ist der Sieg!"

(Deutsche Presse, Nr. 7 v. 29. März 1941)

58

Abschrift zu EIIIa 474 g/41.

Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei
RK. 8443 A

Berlin W 8, den 7. Juni 1941

Geheim. *Streng vertraulich!*

Sehr verehrter Parteigenosse Rust!

Der Führer wünscht, daß das Schauspiel „Wilhelm Tell" von Friedrich von Schiller künftig in den Theatern nicht mehr aufgeführt und als Lesestoff in den Schulen nicht mehr behandelt wird.

Im Auftrage des Führers bitte ich, das Weitere für Ihren Geschäftsbereich zu veranlassen.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ist von mir verständigt worden.

Heil Hitler
Ihr
gez. Dr. Lammers.

An den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Herrn Rust, Berlin W 8, Unter den Linden 69.

(BDC/PPK)

59

Finanzamt Bonn
Dst. 3
An den Einsatzstab des
Reichsleiters Rosenberg
für die besetzten Gebiete
Berlin W. 35
Margaretenstr. 18.

16. Januar 1943

Betrifft: Sicherstellung jüdischen Schrifttums und sonstiger kultureller und künstlerischer Erzeugnisse jüdischen Schaffens.
Erlaß des RdF vom 21. 3. 1942 o 5400—94 VI

Bei den von den hier abgeschobenen Juden hinterlassenen Büchern befinden sich eine Reihe von Büchern jüdischer Schriftsteller. Ich bitte darüber Entscheidung zu treffen, ob eine Abgabe dieser Bücher an den Einsatzstab gewünscht wird.

I. A. gez. Olbertz

(CDJC/CXL–121)

60

Amt Musik
Dr. G[erig]k / vN
An das
Hauptamt Überstaatliche Mächte
Berlin

Langenau, den 21. 10. 1944

Können Sie uns in folgender Angelegenheit helfen: Ludwig van Beethoven hat einige Briefe an den Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister (1754—9. 2. 1812) mit der Anrede begonnen „geehrter Herr Bruder" und ähnlich. Bisher ist nichts darüber bekannt geworden, daß Beethoven Logenbruder war. Die zitierte ungewöhnliche Anrede legt jedoch die Vermutung nahe. Welche Möglichkeit gibt es, um diese wichtige Frage zu klären? Wollen Sie die Klärung übernehmen oder kann ich die Anschrift der Stelle erfahren, die über das Freimaurertum in Wien Auskunft geben kann.

Heil Hitler!
gez. Gk

(CDJC/CXLV–642)

61

Reichssicherheitshauptamt
Ch. II/B/Allg. Dr. Kr./Wo

5. Juni 1940

Rundschreiben(Entwurf) an die mit der Beschlagnahme von Kulturgut beauftragten Dienststellen
an

a) die Staatspolizei(leit)stellen der dem Deutschen Reich eingegliederten Ostgebiete,
b) die Kreisvertrauensmänner der Treuhandstelle in den dem Deutschen Reich eingegliederten Ostgebieten

... Ich verweise insbesondere darauf, daß sich die Nachforschungen nicht nur auf Schlösser, öffentliche Gebäude und Wohnungen von Polen und Juden zu erstrecken haben, sondern auch auf Dienststellen und Wohnungen, die erst nach dem polnischen Feldzug Reichsdeutschen oder Baltendeutschen Rückwanderern zur Verfügung gestellt wurden. In solchen Wohnungen befinden sich, wie die Erfahrung zeigte, häufig Einrichtungs- und Kunstgegenstände, die z. T. leihweise übernommen, z. T. käuflich erworben wurden, häufig weit unter dem wirklichen Wert. Auch diese sind als Kulturgut im Sinne des Eilrunderlasses anzusehen und daher unbedingt zu erfassen, ohne Rücksicht auf den derzeitigen Besitzer ...

Ferner befinden sich Kunst-, Kultur- und Wertgegenstände in sicher nicht geringen Mengen im Besitz von Hausmeistern, Chauffeuren, Dienstmädchen und anderem Hilfspersonal, denen sie vielfach zu treuen Händen bis zur Rückkehr der meist geflüchteten früheren Besitzer übergeben wurden. Solche Fälle sind gleichfalls zu berücksichtigen und zu untersuchen ...

(AGK–968/16x/III)

62

Ch/B/b4

Aktenvermerk

Betr.: Unterredung mit Kommissar Sanders vom Reichssicherheitshauptamt ...

Im allgemeinen bestätigte S[anders] die Vorgänge, welche SS-Untersturmführer Dettenberg in seinem Bericht über die Erfassungstätigkeit in Bromberg vom 4. 3. 41 gemeldet hatte. In Ergänzung hierzu teilte er mir insbesondere mit:

Gleich nach dem Einmarsch der deutschen Truppen im September 1939 wurden zahlreiche Einrichtungsgegenstände, darunter vermutlich auch Kunst- und Kulturgüter, durch Angehörige der Wehrmacht fortgeschafft. Nachher wurden die Wohnungen geflohener Juden und Polen von Deutschen in Besitz genommen. Da von Seiten der leitenden Stellen zu Beginn nicht ordnungsgemäß vorgegangen wurde, bürgerte sich dort eine merkwürdige Praxis ein: wem die Wohnung nicht paßte, der bezog eine andere, manchmal sogar eine dritte oder vierte, nahm sich aber aus früheren Wohnungen jene Einrichtungsgegenstände mit, die ihm gefielen. Umgekehrt ergänzten die Einzelnen ihre Einrichtung einfach dadurch, daß sie aus anderen Wohnungen Einrichtungsgegenstände herbeiholten. Als diese Mißwirtschaft schließlich zu arg wurde, betraute man ein Sonderkommando mit der Untersuchung der Angelegenheit. Es mußten etwa 800 Verfahren eingeleitet werden. Den meisten wurde Gelegenheit gegeben, die Angelegenheit dadurch gutzumachen, daß sie die übernommenen Gegenstände anmeldeten und nach erfolgter Abschätzung bezahlten. Gegen die Hauptschuldigen wurde scharf vorgegangen mit Verhaftung, fristloser Entlassung oder Versetzung. Von den verschwundenen Gegenständen konnte das Sonderkommando, das um die Jahresmitte 1940 in Bromberg tätig war, beinahe nichts mehr herbeischaffen ...

(AGK–125/16x/II)

63

CH II / A / Dr. Kr. / Wo. 13. Juni 1940
An die
Haupttreuhandstelle Ost
z. Hd. d. Verbindungsführers
zum Reichsführer-SS und
Chef der Deutschen Polizei
SS-Obersturmbannführer Galke
Berlin W 9
Potsdamerstr. 28a

Mit dem letzten Transport aus Posen, der am 7. ds. Mts. hier einging, erhielten wir neben Gold- und Silbergegenständen auch Wertpapiere, wie Aktien, Anleihe-Ablöseschuld des Deutschen Reiches 1925, Sparkassenbücher und Banknoten. Ich bitte um Mitteilung, welchen Stellen solche Wertpapiere abzuliefern sind.

In Vertretung:
gez. (unleserlich)
SS-Sturmbannführer

(AGK–966/16x/III)

64

Ch/B/k Dr.Kr./Na. 30. September 1940
An den
Generaltreuhänder für die Sicherstellung
deutschen Kulturgutes in den ehemals
polnischen Gebieten
Treuhandstelle Kattowitz
...
Betr.: Transport und Verkauf des Kulturgutes Schenkendorfstr. 16
...
Der Verkauf des ausgeschiedenen bedingten Kulturgutes kann sofort beginnen. Die eingehenden Gelder sind auf das Konto des
Generaltreuhänders für die Sicherstellung deutschen Kulturgutes in den ehemals polnischen Gebieten bei der Dresdener Bank, Berlin W. 8, Behrenstraße Nr. 303 277
zu überweisen.
...

I. A.
gez. K[rau]t.
SS-Obersturmbannführer

(AGK – 954/16x/III)

65

Ch/B/b 6

Bericht
über die Buchsammelstelle der Universität Posen

Die von dem kommissarischen Kurator der Universität Posen, Dr. Streit, eingerichtete Buchsammelstelle hat zwischenzeitlich Formen angenommen, wel-

che den ihr gestellten Zweck gefährden. In Räumen einer früheren Kirche sind wahllos etwa 2 — 3 Millionen Bücher zusammengetragen worden. Diese Bücher wurden zunächst in einem Stapel, der etwa 50 m lang, 6 m breit und bis zu 4 m hoch war, aufeinandergeschichtet. Ein zweiter ähnlicher Stapel befindet sich in den etwas niedrigeren Räumen des Kellers dieser Kirche, die aus einer früheren Brauerei umgebaut wurde. Man ist nun so vorgegangen, daß man mit neun ungelernten Kräften — darunter vorwiegend Frauen — und einem Leiter die Bücher nach polnischen und nichtpolnischen auseinanderzog. Während die polnischen größtenteils eingestampft wurden, reihte man alles andere wahllos nebeneinander, wobei lediglich erkennbar alte Bücher, insbesondere Wiegendrucke und Incunabeln für sich gestellt wurden. Nach dreiviertel Jahren ist man heute so weit, daß in riesigen Regalen an den Wänden entlang die nichtpolnischen Bücher, und zwar deutsche, englische, französische usw., wild und wahllos durcheinanderstehen. So findet sich Courths-Mahler neben Savigny und Bänden von Klassiker-Ausgaben. Dem Vernehmen nach soll die Baupolizei das Einbringen von noch mehr Büchern untersagt haben, da durch das Aufhäufen weiterer beschlagnahmter Büchermassen eine zu große Überlastung der Decken und Gewölbe eingetreten war. Dr. Streit teilte hierzu mit, daß ihm inzwischen eine weitere Kirche zur Verfügung gestellt worden sei, bei der er beabsichtige, nach dem geschilderten Verfahren weiter zu handeln.

Um die Bücher, die einmal die Universitätsbibliothek Posen bilden sollen, sachgemäß zu verarbeiten, wird nach vorsichtiger Schätzung bei einem Stab von mindestens zehn Mitarbeitern eine Zeitspanne von fünf Jahren erforderlich werden ...

(AGK – 64/16/I)

66

Der Landrat, Ratibor — Ratibor, den 13. Oktober 1943
I. Pol. 1000 g. Geheim
An den Herrn
Regierungspräsidenten
in Oppeln

Die Staatspolizei ist gegen unverbesserliche Elemente, welche sich trotz wiederholter Bestrafung erneut der polnischen Sprache öffentlich bedient haben, eingeschritten und hat sie in ein Konzentrationslager überführt.

(Wojewodschaftsarchiv in Wroclaw, Op. I 1940 k. 461)

67

Erste Durchführungsvorschrift
zur Verordnung vom 16. Dezember 1939 über die Beschlagnahme von Kunstgegenständen im Generalgouvernement.
Vom 15. Januar 1940

Zur Durchführung der Verordnung über die Beschlagnahme von Kunstgegenständen im Generalgouvernement vom 16. Dezember 1939 (Verordnungsblatt GGP. S. 209) bestimme ich:

§ 1

Die in § 3 Abs. 1 der Verordnung angeordnete Anmeldung ist bis zum 15.

Februar 1940 der Dienststelle des Sonderbeauftragten für die Erfassung und Sicherung der Kunst- und Kulturschätze, Krakau, Bergakademie, zu erstatten.

§ 2

(1) Anzumelden sind Gegenstände von künstlerischer, kulturgeschichtlicher und geschichtlicher Bedeutung, die aus der Zeit vor 1850 stammen.

(2) Die Anmeldung erstreckt sich auf

a) Werke der Malerei,
b) Werke der Plastik,
c) Erzeugnisse des Kunstgewerbes (z. B. antike Möbel, Porzellan, Glas-, Gold- und Silbergegenstände, Gobelins, Teppiche, Stickereien, Spitzen, Paramente usw.),
d) Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte usw.,
e) seltene Handschriften, Musikhandschriften, Autogramme, Buchmalereien, Miniaturen, Drucke, Einbände usw.,
f) Waffen, Rüstungen usw.,
g) Münzen, Medaillen, Siegelstücke usw.

(3) Zu den in Abs. 2 angeführten Kunstgegenständen sind, wenn möglich, Angaben über den Meister, die Entstehungszeit, den Inhalt der Darstellung, die Maße und das Material (z. B. Holz, Leinwand, Bronze usw.) zu machen.

§ 3

Die in § 4 der Verordnung vorgesehene Entscheidung in Zweifelsfällen oder über etwa erforderliche Ausnahmen trifft der Sonderbeauftragte durch schriftlichen Bescheid. Der Bescheid ist endgültig.

§ 4

Mit der Durchführung der Verordnung werden wissenschaftliche Fachbeamte betraut.

Krakau, den 15. Januar 1940.

Der Generalgouverneur für die besetzten polnischen Gebiete
Im Auftrag
Dr. Mühlmann

68

Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete ..., den 1940
Abteilung Volksaufklärung und Propaganda
Herrn Kreishauptmann ....

Betr.: Kulturpolitische Richtlinien

1. Grundsätzliches. Es ist selbstverständlich, daß keine deutsche Dienststelle in irgendeiner Weise das polnische Kulturleben fördert. Anderseits besteht heute keine Veranlassung mehr, ein gewisses kulturelles Eigenleben der Polen völlig zu unterdrücken. Eine kulturelle Betätigung ist den Polen von den Kreishauptmännern soweit zu gestatten, als sie einem primitiven Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnis dient.

...

3. Musik. Polnische musikalische Darbietungen sind zu gestatten, wenn sie nur der Unterhaltung dienen; Konzerte, die durch ihr hochstehendes Programm den Besuchern ein künstlerisches Erlebnis vermitteln sollen, sind zu verbieten. Aus der polnischen Musik sind zu verbieten: Märsche, Volks-

und Nationallieder, sowie alle klassischen Stücke. Auch die Musikprogramme der Kaffeehäuser sind genehmigungspflichtig.

4. Theater. Operetten, Revuen und leichte Lustspiele können durch polnische Darsteller vor Polen aufgeführt werden . . . Die Vorführung des ernsten Schauspiels und der Oper sind für Polen verboten . . .

5. Kleinkunst . . . Bei Darbietungen polnischer Künstler bestehen wegen einer Verflachung und Erotisierung des Programms keine Bedenken. Zu verbieten sind alle Darbietungen, die polnisches Volkstum darstellen.

6. Kino . . . Als Spielfilme für die polnischen Kinoaufführungen kommen nur die von der Abteilung Volksaufklärung und Propaganda freigegebenen Filme in Frage . . .

7. Schrifttum. Polnische Schriftsteller können sich auf dem Gebiete des Schrifttums betätigen, die Manuskripte sind jedoch ausnahmslos über die Kreishauptmänner der Abteilung Volksaufklärung und Propaganda vorzulegen. Es wird dafür gesorgt werden, daß nur leichte Unterhaltungsromane, Kurzgeschichten, usw. zugelassen werden. Sie finden Verwendung in Magazinen, in den polnischen Tageszeitungen und illustrierten Zeitschriften.

8. Malerei. Soweit der Ausstellungsgedanke umgangen wird, können Bilder auf der Straße, in Buchhandlungen, Kaffees, usw., zum Verkauf zugelassen werden. Zu verbieten sind Bilder mit Motiven des nationalen polnischen Gedankens, der deutschen und ehemals polnischen Armee, zerstörte Häuser, usw. Die gleichen Richtlinien gelten für Lichtbilder und Reproduktionen jeder Art.

. . .

10. Beschlagnahmen. Aus den Buchhandlungen, Verlagshäusern und Leihbibliotheken sind, soweit noch nicht geschehen, aus dem Verkehr zu ziehen:

1) Sämtliche Landkarten und Atlanten, die das ehemalige Polen darstellen. Das Material ist der Abteilung Volksaufklärung und Propaganda in . . . einzusenden oder auf Abruf bereit zu halten.

2) Sämtliche englisch- und französischsprachliche Literatur, einschließlich Wörterbuch.

3) Die polnische Literatur gemäß den laufend erscheinenden Listen über verbotenes Schrifttum. Die Listen werden von nun an laufend zur Verfügung der Kreishauptmänner gestellt. Für die im Privatbesitz befindliche Literatur ergehen besondere Anweisungen. Sie ist sofort zu beschlagnahmen, soweit Gefahr besteht, daß damit Mißbrauch (Verwendung in Zirkeln) getrieben wird.

4) Polnische Fahnen, Embleme, Bilder führender Persönlichkeiten, chauvinistische Bilder aus der polnischen Geschichte, soweit sie sich gegen das Deutschtum richten, aus öffentlichem und Vereinsbesitz. Die eingezogenen Gegenstände sind auf Abruf für die Abteilung Volksaufklärung und Propaganda bereit zu halten. Ausgenommen sind Pilsudski-Bilder. Die Beschlagnahme der Bücher und Atlanten bei Leihbüchereien erfolgt am besten so, daß der Katalog der Leihbücherei angefordert wird. Die in den Richtlinien 2 und 3 genannten Bücher sind durch die Leihbücherbesitzer sofort an die Kreishauptmänner abzugeben. Noch entliehene Bücher sind sofort nach der Rückgabe nachzuliefern.

. . .

Deutsche Buchhandlungen. Die deutschen Buchhandlungen dürfen deutsche Bücher nur an Deutsche verkaufen. Der Pole ist von deutschen Büchern, vor allem von weltanschaulichen Werken, fernzuhalten.

(AGK/Akten Bühler-Prozeß)

69

Frank Tagebuch, 1940/I

Samstag, den 16. März 1940
Bl. 216: 18.30 (Uhr)

Besprechung mit Gesandten von Wühlisch
Gesandter von Wühlisch berichtet, daß die Arbeiten für die Abtransportierung des Veit Stoß-Altars nach Nürnberg nunmehr abgeschlossen seien. Die Kirche habe eigentlich räumlich dadurch ein besseres Aussehen erhalten.

70

St. S. No. 364 Berlin, den 29. Mai 1942.

Der Nuntius erwähnte heute bei mir, daß im November v. J. 17 Professoren in Lemberg verhaftet worden seien. Sein Wunsch war, für diese Professoren ein gutes Wort einzulegen, ohne jedoch dem Gespräch einen amtlichen Charakter zu geben. Der Nuntius war auch bereit, dem Auswärtigen Amt noch die Namen der betreffenden Professoren zur Kenntnis zu bringen. Ich habe ihn jedoch ersucht, hiervon abzusehen, da eine Legitimation der Nuntiatur in der Sache nicht vorliege. Es handelt sich nämlich offenbar nicht etwa nur um katholische Geistliche.

gez. Weizsäcker

Herrn U.St.-S. Pol.
„ Dg. Pol.
Pol. III (Ich empfehle eine privatdienstliche Anfrage bei dem Gesandten von Wühlisch).
Herrn Gesandten Albrecht
Direktor Kult.

*

Geheime Reichssache

Durchschlag
RL LR Picot.

zu Pol. III 751 g. Rs.
(Hergestellt in 5 Ausfertigungen
Dies ist Ausfertigung Nr. 2)

Aufzeichnung
— zu St. S. No. 364. —

Der Nuntius hat anläßlich seiner Vorsprache am 29. Mai d. Js. bei dem Herrn Staatssekretär erwähnt, daß im November v. Js. in Lemberg 17 Professoren verhaftet worden seien.

Meine privatdienstliche Anfrage bei Herrn Gesandten von Wühlisch hat ergeben, daß nach der Herrn Gesandten von Wühlisch von den zuständigen Behörden streng geheim gemachten mündlichen Mitteilung, die in Lemberg seinerzeit verhafteten 17 Professoren sämtlich liquidiert worden seien. Diese Mit-

teilung diene nur zur streng persönlichen Information des Auswärtigen Amtes, eine Weitergabe in dieser Form sei nicht erwünscht. Unter den Professoren hätten sich katholische Geistliche nicht befunden.

Hiermit
über Hn. Dg. Pol.
Hn. U. St. S. Pol.
Herrn Staatssekretär
vorgelegt.

Berlin, den 13. Juni 1942.
gez. Picot. (AMT/NG – 4567)

71

Geheim

Fernschreiben

+ RFSS MUENCHEN NR 2298 10. 11. 42 — VA — —
AN SS- OBERGRUPPENFUEHRER KRUEGER. ——
— — BETR: — — AUFSTANDPLANUNG DER POLNISCHEN WIDERSTANDSBEWEGUNG. — HABE MELDUNG UEBER DIE AUFSTANDSPLANUNG DER POLNISCHEN WIDERSTANDBEWEGUNG ERHALTEN. — ES IST RECHTZEITIG UND SOFORT MIT SCHAERFSTEN MITTELN DURCHZUGREIFEN UND ERNEUT EINE GROESZERE ANZAHL FUER SOLCHE AUFSTAENDE IN FRAGE KOMMENDEN POLEN IN DIE KONZENTRATIONSLAGER ZU UEBERFUEHREN. —
— GEZ.: H. HIMMLER. +
+++ 1 RR FUER RFSS MUE. NR 2298 10. 11. 42 0316 ERH.:
HSSPF OST KRK / MESSNER +
(AMT/NO – 3207)

72

Generalgouverneur Dr. Hans Frank in der ‚Krakauer Zeitung':

Alles Geschehen dieser Zeit im Staat untersteht dem Führerprinzip. Der Führer ist . . . oberster Schicksalsgestalter des deutschen Volkes. Der Führer ist völlig herausgehoben aus dem ihm unterstehenden Verantwortungsbereich, . . . und daher jeder Kritik entzogen.

(14. 12. 1941)

Dieser Kampf ist uns vom ewigen Herrgott geschickt, um die größten Eigenschaften des deutschen Charakters sich bewähren zu lassen.

(10. 8. 1943)

. . . als Deutscher geboren zu werden, ist die höchste Auszeichnung, die der Herrgott auf dieser Erde verleihen kann.

(1. 2. 1944)

73

Aus dem Handbuch für die deutsche Verwaltung des ‚Generalgouvernements':

Für die objektive Forschung bestand nie ein Zweifel daran, daß alle unvergänglichen kulturellen Werte des Weichselraumes ihren Ursprung deutscher Leistung verdanken. Wenn wir heute, nach zweijähriger deutscher Verwaltung des Raumes, der das Generalgouvernement darstellt, aus eigener Anschauung die wissenschaftlichen Erkenntnisse kritisch nachprüfen, so finden wir sie in

allen Belangen vollinhaltlich bestätigt. Mögen auch Ansätze oder Versuche aus Zeiten polnisch-nationaler Selbstbesinnung vorhanden sein, bei denen mit Gewalt Eigenständiges geschaffen werden sollte, mag auch in blinder Nachahmung des Kunstschaffens der westlichen Länder manche scheinbare Kulturleistung zustande gekommen sein: wirkliche Werte sind in diesem Raume von Angehörigen des polnischen Volkstums niemals hervorgebracht worden. Dies gilt für die Gebiete der Malerei, der Baukunst und Plastik ebenso wie für alle anderen schönen Künste und in gleicher Weise für alle Zweige der Wissenschaft.

(Der Leiter der Hauptabtl. Propaganda bei der Regierung des Generalgouvernements, Oberregierungsrat Wilhelm Ohlenbusch, in: du Prel, Das General-Gouvernement. Würzburg 1942, S. 141)

74

11 OKTOBER 1944 — AN DEN GENERALGOUVERNEUR REICHSMINISTER DR FRANK — IN KRAKAU

. . . 2) OBERGRUPPENFÜHRER VON DEM BACH HAT DEN NEUEN AUFTRAG ERHALTEN WARSCHAU ZU PAZIFIZIEREN, D. H. WARSCHAU NOCH WÄHREND DES KRIEGES DEM ERDBODEN GLEICH ZU MACHEN . . .

ICH GEBE HIERVON KENNTNIS, DA DIESER NEUE FÜHRERBEFEHL ÜBER DIE NIEDERLEGUNG WARSCHAUS FÜR DIE WEITERE NEUE POLENPOLITIK VON GRÖSSTER BEDEUTUNG IST.

DER GOUVERNEUR DES DISTR. WARSCHAU
Z. ZT. SOCHACZEW
GEZ. DR. FISCHER

75

Chef O. K.W. 30. 6. 1940

An
den Militärbefehlshaber von Paris
Herrn General der Artl. von Bockelberg
Paris

Der Führer hat nach Vortrag des Herrn Reichsaußenministers angeordnet, daß — neben den in französischen Staatsbesitz befindlichen Kunstschätzen — auch die im privaten, vornehmlich jüdischen Besitz befindlichen Kunst- und Altertumswerte vor Verschleppung bezw. Verbergung einstweilen in Verwahrung der Besatzungsmacht sichergestellt werden unter Kenntlichmachung des bisherigen französischen Besitzers. Es soll zwar keine Enteignung, wohl aber Überführung in unser Gewahrsam stattfinden als Pfand für die Friedensverhandlungen.

Der Gesandte Abetz ist durch den Reichsaußenminister unterrichtet.

Der Chef des Oberkommandos
der Wehrmacht
gez. Keitel

(IMT/RF – 1301)

Paris, den 1. Juli 1940.

An
den Herrn Militärbefehlshaber
Paris.

Ich bitte, den nachstehenden Text durch Funkspruch dem Chef der Heeresgruppe freundlichst zu übermitteln:

Bin auf Befehl Führers seitens Reichsaußenminister beauftragt worden, französische Kunstschätze aus staatlichem und städtischem Besitz Pariser und Provinzmuseen in militärisch besetzten Gebieten sicherstellen zu lassen.

Ferner Auftrag, Erfassung und Sicherstellung jüdischen Kunstbesitzes in besetzten Gebieten durchführen. Wertvollste Werke Deutsche Botschaft Paris überführen.

Entsprechender Befehl Generaloberst Keitel an Armeen. Bitte, mich und meine Beauftragten Durchführung Aufgabe unterstützen.

gez. Abetz
Gesandter
Deutsche Botschaft, Paris.

(IMT/RF – 1334)

77

Inspektionsbericht des SS-Hauptsturmführers Dr. Plessmann vom 19. Juli 1940, Paris:

.. Aus den Beständen der Archives Nationales waren mehrere Holzkisten geöffnet, deren Inhalt nur zum Teil wieder aufgefunden worden ist. Andere Kisten, deren Inhalt aus dem 18. Jahrhundert stammt waren geöffnet und der Inhalt als Abortpapier benutzt worden; der Abtritt war noch damit vollgestopft.

Im 2. Stock waren auch mehrere Pappkästen geöffnet worden; der Inhalt ist zum Teil wiedergefunden worden. Eine genauere Aufstellung der Verluste, soweit sie festgestellt werden konnten, ist in dem Sonderbericht der Konservatoren Bourgin und Guillemont enthalten (s. Anlage).

Das Privateigentum des Schloßbesitzers ist weit schlimmer behandelt worden. Fürstenberg ist ehemaliger Deutscher, offenbar kein Jude, denn ausweislich dort vorhandener Bilder und der Aussagen eines Dorfbewohners, der als Kriegsgefangener in Deutschland war, ist er ehemaliger Gardeoffizier aus Berlin und mit dem Zarenhause verwandt. Er ist der Verfasser des in seiner Bibliothek mehrfach vorhandenen Buches „Das französische Buch im 18. Jahrhundert und in der Empirezeit" (Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1929). Die Kisten mit den Privatbüchern Fürstenbergs sind alle geöffnet, die Bücher, darunter wertvolle Stücke, in wüsten Haufen durcheinander geworfen und mit Füßen getreten worden. Was mitgenommen worden ist, konnte nicht festgestellt werden. Eine Ausnahme macht lediglich der erwähnte Lesesaal, anscheinend der ehemalige Rittersaal, der von der Einquartierung vielleicht gar nicht gefunden worden ist.

Am übelsten ist in dem großen Saale gehaust worden, in dem der verpackte Hausrat des Besitzers untergebracht ist. Rokokotische sind sinnlos eingeschla-

gen, Kisten mit Keramiken stellenweise zertrümmert. Eine sehr große, flache Kiste ist ihres Inhaltes, offenbar eines großen Ölgemäldes, beraubt. Um was für ein Bild es sich handelt, konnte nicht festgestellt werden. Auf welche Weise und wohin es weggeschafft ist, ist unbekannt. Ein Raub durch die Dorfbewohner kommt schwerlich in Frage, da diese bei der Entlegenheit des Ortes (13 km von der nächsten Bahnstation) keine Verwertungsmöglichkeiten hätten und auf alle Fälle von der Aufwartefrau erkannt und angezeigt wären. Ganz übel ist auch in dem Hause des Verwalters gehaust worden; Kissen sind aufgeschnitten, Tische zertrümmert und das Waschbecken an der Wand zerschlagen worden. Im Hofe dieses Hauses standen zwei große Fässer mit Benzin, die man offen gelassen hat, wodurch der reichliche Inhalt verregnet und unbrauchbar geworden ist.

Nach den Aussagen der Aufwartefrau André, des Gärtners Cottin und mehrerer Dorfbewohner soll in der fraglichen Zeit vom 16.—23. Juni ein bayrisches Infanterieregiment in dem Schlosse und im Dorfe gelegen haben, das am Sonntag, den 23. 7. seinen Aufenthalt mit einem großen Regimentsfest abgeschlossen habe. Hierbei sind offenbar die Ausschreitungen vorgekommen, deren Sinnlosigkeit nur durch völlige Betrunkenheit einigermaßen erklärt werden kann. Auf meine Frage, woher man denn wisse, das es Bayern waren, wurde erwidert, sie hätten sich selbst dessen gerühmt. Übrigens wurde es als wahrscheinlich hingestellt, daß sich drei italienische Holzarbeiter mit den Vornamen Malleo, Adolfo und Bruno, die aus Roana stammten, an den Plünderungen beteiligt hätten; einer von diesen hätte Deutsch gekonnt. (Demnach scheint es sich um sog. „Zimbern" aus den deutschen Streusiedlungen der 13 und 7 Gemeinden zu handeln.) Auch im Dorfe selbst sind sinnlose Zerstörungen angerichtet; so ist der Laden des damals abwesenden Wirtes Provost zertrümmert und zum großen Teile beraubt worden; der Wein wurde, soweit er nicht ausgetrunken war, durch hineingeschüttetes Benzin unbrauchbar gemacht . . .

(BDC/Akten ‹Ahnenerbe›)

78

Führererlaß.

Juden, Freimaurer und die mit ihnen verbündeten weltanschaulichen Gegner des Nationalsozialismus sind die Urheber des jetzigen gegen das Reich gerichteten Krieges. Die planmäßige geistige Bekämpfung dieser Mächte ist eine kriegsnotwendige Aufgabe.

Ich habe daher den Reichsleiter Alfred *Rosenberg* beauftragt, diese Aufgabe im Einvernehmen mit dem Chef des Oberkommandos der Wehrmacht durchzuführen. Sein Einsatzstab für die besetzten Gebiete hat das Recht, Bibliotheken, Archive, Logen und sonstige weltanschauliche und kulturelle Einrichtungen aller Art nach entsprechendem Material zu durchforschen und dieses für die weltanschaulichen Aufgaben der NSDAP und die späteren wissenschaftlichen Forschungsarbeiten der Hohen Schule beschlagnahmen zu lassen. Der gleichen Regelung unterliegen Kulturgüter, die im Besitz oder Eigentum von Juden herrenlos oder nicht einwandfrei zu klärender Herkunft sind. Die Durchführungsbestimmungen über die Zusammenarbeit mit der Wehrmacht erläßt der Chef des Oberkommandos der Wehrmacht im Einvernehmen mit dem Reichsleiter *Rosenberg*.

Die notwendigen Maßnahmen innerhalb der in deutscher Verwaltung befindlichen Ostgebiete trifft Reichsleiter *Rosenberg* in seiner Eigenschaft als Reichsminister für die besetzten Ostgebiete. gez. Adolf Hitler.

Führerhauptquartier, den 1. März 1942.

An alle Dienststellen
der Wehrmacht
der Partei und
des Staates (AMT/NG – 5142)

79

Der Chef des Oberkommandos der Wehrmacht
... 28. 14 W. 3 Nr. 3812/40g

Berlin W 35, den 17. Sept. 1940.
Tirpitzufer 72–76

An den
Oberbefehlshaber des Heeres
für die Militärverwaltung im besetzen Frankreich.

In Ergänzung des s. Zt. mitgeteilten Auftrages des Führers an den Reichsleiter Rosenberg, in den besetzten Gebieten des Westens Logen, Bibliotheken und Archive nach für Deutschland wertvollem Material zu durchsuchen und dieses durch die Gestapo sicherzustellen, hat der Führer entschieden:

Maßgebend für den Besitzstand sind die Verhältnisse vor dem Kriege in Frankreich vor der Kriegserklärung am 1. 9. 39.

Nach diesem Stichtag vollzogene Übereignungen an den franz. Staat oder dergl. sind gegenstandslos und rechtsunwirksam (z. B. polnische und slowakische Bibliothek in Paris, Bestände des Palais Rothschild oder sonstiger herrenloser, jüdischer Besitz). Vorbehalte bezüglich der Durchsuchung, Beschlagnahme und des Abtransportes nach Deutschland auf Grund solcher Einwände werden nicht anerkannt.

Reichsleiter Rosenberg bezw. sein Vertreter Reichshauptstellenleiter Ebert hat hinsichtlich des Zugriffrechtes eindeutige Weisungen vom Führer persönlich; er ist ermächtigt, die ihm wertvoll erscheinenden Kulturgüter nach Deutschland abzutransportieren und hier sicherzustellen. Über ihre Verwendung hat der Führer sich die Entscheidung vorbehalten.

Es ist gebeten, die in Frage kommenden Militärbefehlshaber bezw. Dienststellen entsprechend anzuweisen.

gez. Keitel (IMT/PS – 138)

80

Herrn Reichsleiter Martin Bormann,
Berlin W. 8
Wilhelmstraße 64.

13. Nov. 1940
290./R/Dt.g

Lieber Parteigenosse Bormann! Persönlich!

In dringender Eile beiliegende Meldung an den Führer, die ihn, glaube ich, sehr freuen wird ...

Ich kann dem Führer ... mitteilen, daß das von ihm erwähnte Werk Jan Vermeer van Delfts sich ebenfalls unter dem beschlagnahmten Besitz der Rothschilds befindet. Heil Hitler! (IMT/PS–167)

gez. Alfred Rosenberg

Aus der *Stellungnahme*
des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg zum Einspruch der französischen Regierung (Generalkommissariat für Judenfragen) vom 25. Juli 1941 gegen die Beschlagnahme von Kunstschätzen aus jüdischem Besitz.

II.

Die Motive zur Beschlagnahme von Kunstschätzen aus jüdischem Besitz waren folgende:

1. Der Krieg gegen das Großdeutsche Reich wurde besonders durch Judentum und Weltfreimaurerei betrieben, die, verbündet mit ihnen genehmen Politikern, verschiedene europäische Staaten und Völker in den Krieg gegen Deutschland gehetzt haben. Die Maßnahmen des Deutschen Reiches gegen die Juden als Urheber dieses großen Krieges müssen daher ganz besondere sein.
2. Die Deutsche Wehrmacht hat durch die Eroberung Frankreichs den französischen Staat und das französische Volk von dem Einfluß des internationalen Judentums befreit. Der Waffenstillstand mit dem französischen Staat und Volk wurde *nicht* geschlossen mit den Juden in Frankreich, die nach dem maßgeblichen Rechts- und Staatsgedanken des Großdeutschen Reiches in keiner Weise mit dem französischen Volke gleichgestellt werden dürfen. Gleichgültig, ob die Juden die französische Staatsangehörigkeit besaßen oder nicht, ob sie derselben für verlustig erklärt worden sind oder nicht — in jedem Falle gelten sie als besonderer „Staat im Staate" und als bleibender Gegner des Deutschen Reiches. Sie haben in anderen Staaten diese Einheit fortlaufend bekundet. Die Maßnahmen des Reiches gegen die Juden in Europa müssen deshalb auch rechtlich grundlegend anders gewertet und beurteilt werden, als die Maßnahmen z. B. gegen das französische Volk.
3. Die Auffassung des Großdeutschen Reiches geht dahin, daß die Juden in Frankreich — wie in der ganzen Welt — sich nur deshalb so große Schätze aneignen konnten, weil sie durch ihre politische Einflußnahme dem Deutschen Volk die Möglichkeit nahmen, an den Gütern und mithin auch an den Wirtschafts- und Kulturgütern der Welt beteiligt zu werden. Ferner haben jüdische Emigranten aus Deutschland ihre Werte in andere Länder, zum Teil auch nach Frankreich, mitgenommen. Der deutsche Ursprung jüdischen Reichtums steht z. B. beim Hause Rothschild einwandfrei vor der Geschichte fest. Die Beschlagnahme jüdischer Kulturgüter stellt also nur eine verhältnismäßig geringfügige Vergeltung an dem jahrzehntelangen jüdischen Gegner dar.
4. Einen wirkungsvollen und erfolgreichen Kampf gegen das Weltjudentum hat bisher nur das Großdeutsche Reich geführt. Im Zuge der Waffentaten seines Heeres wurden die Völker Europas von der jüdischen Herrschaft befreit. Die Sicherstellung des Kunstbesitzes der Juden ist deshalb zugleich zu werten als eine geringe Abgeltung der großen Lasten und Opfer, die das Reich im Kampf gegen das Judentum für die Völker Europas gebracht hat.

(IMT/RF 1321)

82

Aufzeichnung
für Herrn Gesandten Schleier.

Antwortlich der Aufzeichnung von Herrn Dr. *Epting* kann ich Ihnen mitteilen, daß ich bereits seinerzeit als die Aktion der Beschlagnahme des jüdischen Kunstbesitzes endgültig auf die Herren des Stabes *Rosenberg* überging und diese es, wie Sie sich erinnern werden, auf eine sehr wenig taktvolle Weise für notwendig hielten die seinerzeit der Botschaft noch unterstehenden Kisten mit Kunstgegenständen, die bei der Firma Schenker gelagert waren, durch die GFP beschlagnahmen zu lassen, ich in berechtigtem Zorn Herrn Botschafter *Abetz* persönlich vorgeschlagen habe, wenn der Stab *Rosenberg* schon in solch rücksichtsloser Weise die ganzen Sachen an sich risse, soll er auch gefälligst für die uns entstandenen Unkosten in vollem Umfang oder wenigstens teilweise aufkommen. Dies wurde seinerzeit von Herrn Botschafter *Abetz* strikte abgelehnt unter der Begründung, daß ihm zu diesem Zwekke ein Sonderfond zur Verfügung stünde und er sich keinesfalls von Herrn *Rosenberg* irgendetwas bezahlen lassen wolle. Aufgrund dieser Ansicht des Herrn Botschafter *Abetz* habe ich kürzlich die gesamten Rechnungen Schenkers vorgelegt mit der Bitte um Bezahlung und bitte, falls Ihrerseits Bedenken bestehen, nochmals bei Herrn Botschafter persönlich wegen der Regelung der Angelegenheit nachfragen zu wollen.

Paris, den 29. Juli 1941.

gez. Zeitschel
Legationsrat.

1 Durchschlag an Herrn Dr. Epting
z. gfl. Kenntnisnahme.

83

Der Reichsmarschall
des Großdeutschen Reiches

Berlin W 8, den 30. Mai 1942.
Leipziger Str. 3

Lieber Parteigenosse Rosenberg!

Ihr Einsatzstab zur Erfassung von Kulturgütern in Paris ist, glaube ich, bei Ihnen in den falschen Ruf gebracht worden, als ob er selbst Kunsthandel triebe. Ich kenne die Arbeit des Einsatzstabes sehr gut und muß feststellen, daß es keine Dienststelle gibt, der ich so restloses Lob für ihre fortgesetzte Arbeit und Einsatzbereitschaft aussprechen kann wie gerade dieser Dienststelle mit ihren sämtlichen Mitarbeitern. Zu dem Ruf, Kunsthandel zu treiben, habe ich voraussichtlich die Veranlassung gegeben, und zwar deshalb, weil ich einige Herren, die besonders sachverständig sind, gebeten habe, wenn sie irgendwo während ihres Aufenthalts in Paris oder Frankreich hören, daß Bilder oder sonstige Kunstgegenstände von Kunsthändlern oder Privaten zum Verkauf gebracht werden sollen, diese Sachen anzusehen und mir mitzuteilen, ob etwas von Interesse für mich dabei ist. Da Letzteres häufig der Fall war, habe ich dann wiederum die Herren gebeten, mir gefällig zu sein und die Sachen für mich zu erwerben, wofür ich ihnen einen Depot bereitgestellt habe. Wenn also einige Herren sehr eifrig hinterher waren, mit Kunsthändlern in Verbindung zu stehen, so war dies ausschließlich ein persönlicher Gefallen, der mir damit getan wurde und der dem Aufbau meiner Sammlung zugute kommt. Da nun

sehr viele Reflektanten im besetzten Gebiet nach Kunstgegenständen fahnden, kann ich mir vorstellen, daß diese vielleicht in Unkenntnis der Sachlage, vielleicht aber auch aus Neid die Herren Ihres Einsatzstabes in falscher Richtung verdächtigt haben.

Ich fühle mich verpflichtet, Ihnen diese Aufklärung zu geben und Sie zu bitten, daß es bei diesem Verfahren bleiben kann. Andererseits unterstütze ich persönlich ja auch die Arbeit Ihres Einsatzstabes, wo immer ich es kann, und ein großer Teil der erfaßten Kulturgüter ist mit darauf zurückzuführen, daß ich durch meine Organe dem Einsatzstab hierbei behilflich sein konnte.

Mit bestem Gruß und Heil Hitler!

Ihr
gez. Hermann Göring

(IMT/PS – 1118)

84

Der Reichsmarschall
des Großdeutschen Reiches

Rominten, den
21. November 1940

Lieber Parteigenosse Rosenberg!

. . . möchte ich Sie darauf aufmerksam machen, daß besonders wertvolle Kulturgüter aus jüdischem Besitz durch mich aus ihren Verstecken geholt werden konnten, da ich schon von langer Hand durch Einsatz von Bestechungsgeldern und Engagieren französischer Detektive und Kriminalbeamter ganz schwer zu findende Verstecke herausgefunden habe. Diese Aktion läuft weiter, desgl. die Aktion meiner Devisenfahndungsbehörden bei Durchsicht der Bank-Schließfächer . . .

. . . eine außerordentlich große Zahl von Gegenständen, die voraussichtlich in die Tausende gehen wird, die zur Ausschmückung von Bauten für Partei und Staat sowie zur Auffüllung von Museen verwendet werden können . . .

gez. Göring

(IMT/PS – 1651)

85

Telegramm Nr. 594 / Geheim
an AA, Bln.

Paris, 10. 2. 42

. . .

1) Die Beschlagnahme jüdischer Wohnungseinrichtungen soll möglichst wenig Aufsehen erregen. Eine Verordnung ist unnötig.

. . .

4) Maßnahme ist möglichst als Requisition, oder als Sühnemaßnahme hinzustellen. Ob amerikanische und englische Juden auszunehmen sind, wird hiesiger Entscheidung anheimgestellt. Vorschlägen der Deutschen Botschaft ist Rechnung zu tragen.

. . .

gez. Schleier

(AMT/NG – 3444)

86

Der Persönliche Referent

den 16. 7. 1943
Dr. Kp./Ho. 1259/43

An den
Parteigenossen Zölffel
im Hause

Sehr geehrter Parteigenosse Zölffel!

In Abwesenheit von Pg. Utikal teile ich Ihnen mit, daß der Reichsleiter in der Angelegenheit der Zuweisung von Einrichtungsgegenständen aus der Möbel-Aktion für den Pg. von Ingram entschieden hat, daß der Pg. von Ingram in genau demselben Umfang bedacht werden soll, wie alle anderen Ritterkreuzträger Zuwendungen aus der M.-Aktion erhalten. Ich bitte Sie, die notwendigen Schritte zu veranlassen.

Heil Hitler!
Ihr
gez. Dr. W. Koeppen
SA-Standartenführer

(CDJC/CXL–88)

87

Tauschvertrag

Zwischen dem Einsatzstab Rosenberg, Paris, Hotel Comodore, einerseits, und Herrn Gustav Rochlitz, 222, Rue de Rivoli, Paris, andererseits, wird folgender Tauschvertrag geschlossen:

1.) Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg tauscht die in der Anlage näher bezeichneten 11 Bilder von:
Braque, Cézanne, Corot, Degas, Matisse, Picasso, Renoir und Sisley.
2.) Herr Rochlitz übergibt zum Tausch 2 Bilder, nämlich:
a) Oberitalienisches Porträt eines bärtigen Mannes aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (unsigniert),
b) Jagdstilleben von Jan Weenix (unsigniert).
Herr Rochlitz versichert, daß beide Werke Originalwerke der angegebenen Zeit sind, und er hinsichtlich der Eigentumsübertragung verfügungsberechtigt ist.
3.) Die Übergabe erfolgt unmittelbar nach Unterzeichnung dieses Vertrages.
4.) Beide Parteien erklären, daß keine weiteren Forderungen erhoben werden. Der Vertrag wird wirksam mit der Unterschrift. Die Vertragspartner erklären, daß sie auf eine besondere Form des Vertrages verzichten.
Paris, den 3. März 1941

Für den Einsatzstab
Reichsleiter Rosenberg:
gez. von Behr

Herr Gustav Rochlitz:
gez. Gustav Rochlitz

Anlage

1. Braque — Stilleben mit Weintrauben und Pfirsichen.
Öl auf Holz. Höhe 45, Breite 94 cm.
Bez. unten links: Braque 27.

2. Cézanne — „Douleur"
Öl auf Leinwand. Höhe 168, Breite 126 cm.

3. Corot — Mutter mit Kind auf einem Waldweg.
Öl auf Lwd. Höhe 133, Breite 197 cm.
Bez. unten rechts: Corot.

4. Degas — Dame am Klavier. (Me. Camus)
Öl auf Lwd. Höhe 140, Breite 94,5 cm.
Bez. unten rechts: Degas.

5. Matisse — Frau am Tisch.
Öl auf Lwd. nicht aufgespannt, Höhe 80, Breite 100 cm.
Bez. rechts unten: Henri Matisse 40.

6. Matisse — Schlafende Frau am Tisch.
Öl auf Lwd. Höhe 80, Breite 100 cm.
Bez. links unten: 40 Henri Matisse.

7. Matisse — Stilleben mit Feldblumenstrauß und Ananas.
Öl auf Lwd. Höhe 80, Breite 100 cm.
Bez. rechts unten: Henri Matisse 40.

8. Picasso — Sechs Damen auf einem Rennplatz.
Öl auf Pappe. Höhe 47, Breite 62 cm.
Bez. unten rechts: Picasso.

9. Picasso — Mutter mit Kind.
Öl auf Lwd. Höhe 135, Breite 197 cm.
Bez. unten links: Picasso Biarritz.

10. Renoir — Liegende Frau im Sommerkleid.
Öl auf Lwd. Höhe 29, Breite 46 cm.
Bez. rechts unten: Renoir.

11. Sisley — Vorfrühling.
Öl auf Lwd. Höhe 54, Breite 73,5 cm.
Bez. Sisley 89.

gez. Gustav Rochlitz. gez. von Behr.

(TVK)

88

[Reichskanzlei] Berlin, den 20. Juli 1942
Zu Rk. 10088 A

Betrifft: Rückführung der vier Flügeltafeln des Löwener Abendmahlsaltars nach Deutschland.

1.) *Vermerk:*

Durch den Friedensvertrag von Versailles wurden u. a. auch die vier Flügeltafeln des Löwener Abendmahlsaltars von Dirk Bouts, von denen sich früher zwei im Berliner Museum und zwei in der Pinakothek zu München befanden, ohne begründeten Rechtstitel nach Belgien verbracht. Die Tafeln, die sich zur Zeit in der Peterskirche zu Löwen befinden, gehören zu den größten Kostbarkeiten der altniederländischen Malerei.

Der Leiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Generaldirektor Dr. Buchner, hat mit Schreiben an Ministerialdirigent Dr. Hansen (Partei-Kanzlei) angeregt, die vier Tafeln, die in Löwen erhöhter Luftgefahr ausgesetzt sind, im Zuge der Wiedergutmachung des durch den Versailler Vertrag veranlaßten Unrechts nach Deutschland zurückzuführen und an einem sicheren, keiner Luftgefahr ausgesetzten Ort des bayrischen Alpenvorlandes vorläufig unterzubringen. Die Anregung Dr. Buchner's ist von Reichsleiter Bormann dem Führer vorgetragen worden. Der Führer hat dem Vorschlag Buchner's zugestimmt und hat angeordnet, daß die Rückführung von Generaldirektor Dr. Buchner persönlich vorgenommen wird, damit die Tafeln mit der nötigen Sorgfalt verpackt und behandelt werden.

Mit der Erfassung der Kunstwerke in den besetzten Gebieten ist der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda beauftragt worden (vgl. unser Schreiben vom 30. August 1940 — Rk. 11811 A —). Es erscheint daher erforderlich, Dr. Buchner anzuweisen, sich wegen der Durchführung des ihm vom Führer erteilten Auftrags mit dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sowie mit dem Auswärtigen Amt wegen der Erteilung der Einreiseerlaubnis nach Belgien in Verbindung zu setzen und den beiden Dienststellen Abschrift des an Dr. Buchner zu richtenden Schreibens zu übersenden.

gez. Md.

89

Unter den Werken aus französischen Privatsammlungen fanden sich 1945 im Privatbesitz von

Hitler (z. T. für Linz bestimmt)
Watteau: Le Couteur
Le Lorgneur
Deux Figures de Femme
Ingres: Portrait du Graveur Desmarais
Goya: Portrait de Clara de Soria
Un petit garçon de la Famille Soria
Hals: Portrait d'Isabelle Coymans
van den Bosch: Intérieur de Cuisine
Vermeer: L'Astronome

Göring
Watteau: Femme dans un Parc
Pissarro: La Place du Carrousel, Tuileries
L'Avant-Port du Havre, anse des filotes, Temps Mouillé
Cézanne: Les Baigneuses
Renoir: La Seine
Mlle Grimpel aux Rubans bleus
Mlle Grimpel aux Rubans rouges
La femme à la Rose
Nu couché
Toulouse-Lautrec: Femme Lisant
Matisse: La Pianiste et les Joueurs de Dames
L'Odalisque aux Babouches

Velasquez: Portrait de l'Infante Margareta-Teresa
Memling: La Vierge et l'Enfant pendant la Fuite en Égypte
van Gogh: Le Pont de Langlois à Arles
Degas: Trois Danseuses en Jupe saumon à pailletis blanc
Trois Danseuses en Corsage bleu et Jupe jaune
Danseuses
Seurat: Le Dormeur
Vêtements

Botschafter Abetz

Degas: Deux Femmes Accoudées
Moreau-Le-Jeune: Tuschzeichnungen

(Ausstellungskatalog, hg. v. d. Ministère de l'Education nationale. Paris 1946.)

90

Bericht des Leiters des Sonderstabes Musik (ERR), Dr. Gerigk, über seinen Besuch bei Reichsminister Dr. Goebbels am 2. 10. 1940:

Um 12,45 mußte ich Herrn Dr. Goebbels Vortrag über die bisherige Arbeit des von mir geleiteten Arbeitskreises für die Erfassung der in den westlichen Gebieten befindlichen Musikschätze deutscher Herkunft halten . . . Nach meiner kurzen Zusammenfassung des bisher Geleisteten, überreichte ich Dr. Goebbels die vorbereiteten Stichwortausarbeitungen, die er sofort mit besonderem Interesse durchlas. Dr. Goebbels erklärte dann, daß er nicht im entferntesten geahnt habe, welche Bedeutung der Musikarbeit in den westlichen Gebieten zukomme. Er habe die Überzeugung gewonnen, daß dieses Teilgebiet neben der bildenden Kunst überhaupt das wichtigste sei.

. . . Dr. Goebbels sprach den Wunsch aus, daß ich mit meinen Mitarbeitern nicht nur Feststellungen der bisherigen Art treffen soll, sondern daß für das Reich besonders wichtige und wertvolle Stücke sofort sicherzustellen seien. Das könne in Paris geschehen, noch besser aber in Berlin. Namentlich die Manuskripte Richard Wagners, seinen Briefwechsel mit dem Juden Schlesinger, die Autographe von Gluck sowie die im Besitz der Großen Oper befindlichen zeitgenössischen Dirigierpartituren der Werke von Gluck und vieles andere. Bei Gluck ist unser Rechtsanspruch ohne weiteres klar, weil der Nachlaß Glucks seinerzeit in Wien von den Franzosen vernichtet worden ist, sodaß im Reich nur ganz wenig Gluck-Handschriften sich befinden. Ich machte Dr. Goebbels auf die für uns geltende klare Führer-Weisung aufmerksam, daß staatlicher Besitz nicht angerührt werden darf. Dr. Goebbels erklärte, daß die ihm vom Führer erteilten Vollmachten weit genug reichen, damit er selbst mir diesen Auftrag erteilen kann, was er hiermit tue. Sollten sich beim Chef der Militärverwaltung oder an anderer Stelle Schwierigkeiten herausstellen, so soll ich mich unverzüglich bei ihm selbst melden und er wird die entstandenen Schwierigkeiten auf der Stelle aus dem Wege räumen und nötigenfalls sich vom Führer neue Vollmachten geben lassen.

Dr. Goebbels empfahl vor allem den möglichst umgehenden Besuch des Schlosses an der Loire in dem die geflüchteten Musikhandschriften angeblich unter fachmännischer Leitung aufbewahrt werden. Er stellt mir anheim, mich als Privatgelehrter dort einzuführen und empfiehlt erst bei dem Auftreten von

Schwierigkeiten in amtlicher Eigenschaft vorzugehen. Die für uns besonders wertvollen Autographe müßte ich dann unter entsprechen[der] sicherer Bewachung sofort selbst abtransportieren.

...

Dr. Goebbels erkundigte sich dann auch noch danach, in welchem Umfange Feststellungen für die älteste Zeit, die nicht unter seinen Auftrag fällt, gewonnen werden konnten. Ich machte ihm einige Angaben und wies besonders auf die Ermittlung der sogenannten Wormser Liederhandschrift aus dem 9. Jahrhundert in Neumennotation hin, die sich in der Arsenal-Bibliothek in Paris befindet.

...

Berlin, den 3. Oktober 1940. gez. Gk.

(IMT/PS – 1706)

91

Staatliche Gemäldegalerie Dresden
Der Direktor Dresden-A 1, den 17. Mai 1940

Herrn
Reichsleiter Martin Bormann,
Berlin W 8,
Wilhelmstraße 64.

Sehr geehrter Herr Reichsleiter!
Mit bestem Dank bestätige ich den Empfang Ihres Schreibens vom 16. Mai. Den Verteilungsplan für Wien werde ich den Anweisungen des Führers entsprechend sofort umarbeiten und einschränken. —

Wie ich in letzter Zeit mehrfach in Erfahrung gebracht habe, ist man in einzelnen Reichsgauen dabei, *selbständig* über vom Reich beschlagnahmten Kunstbesitz zu verfügen. So ist man z. B., wie mir glaubwürdig mitgeteilt wurde, im Begriff, die wertvolle Sammlung des ausgebürgerten Dr. Fritz Thyssen, Speldorf bei Mülheim a. d. Ruhr, an die rheinischen Museen aufzuteilen. Der beschlagnahmte Besitz der ehemaligen Firma L. Bernheimer, München, ist der Münchener Kunsthandelsgesellschaft (Kameradschaft der Künstler München e. V. Lenbachplatz 5) zum kommissionsweisen Verkauf übergeben worden. Die beschlagnahmte Sammlung Goldschmidt-Rothschild (Homburg v. d. Höhe) soll ein Privatmann gekauft haben. In anderen Fällen werden einzelne bedeutendere Kunstwerke von den Finanzstellen zur Deckung von Verbindlichkeiten der ausgewanderten jüdischen Besitzer in Anspruch genommen und zum Verkauf gestellt. Es dürfte sich dringend empfehlen, gleichwie für die Ostmark, dem Erlaß, der dem Führer die Entscheidung bezw. das Verkaufsrecht in allen solchen Fällen sichert, auch im Altreiche Geltung zu verschaffen. —

...

Heil Hitler!
Ihr sehr ergebener
gez. H. Posse

(BA/NS 6 II)

92

Der Reichsminister und Chef
der Reichskanzlei
RK. 11820 C

Berlin W 8, den 6. November 1943
Voßstraße 6
z. Zt. Feldquartier

An
das Bankhaus Delbrück Schickler & Co.
Berlin W 8
Französische Str. 32

Betrifft: „Dankspendenstiftung (Sonderfonds R u. L)".

Ich bitte, von den für das Konto „Dankspendenstiftung (Sonderfonds R)" verwahrten Wertpapieren

nom. *4 Millionen RM* „Viermillionen Reichsmark"

3 1/2 %ige Deutsche Reichsschatzanweisungen 1943 Folge I zu verkaufen und den Erlös dem Konto „Dankspendenstiftung (Sonderfonds L)" zuzuführen.

Weiter bitte ich, zu Lasten des Kontos „Dankspendenstiftung (Sonderfonds L)"

3 Millionen hfl „Dreimillionen hfl"

auf das „Sonderkonto des Reichskommissars" an die Rotterdamsche Bankvereinigung, Den Haag, Kneuterdijk, zu Gunsten von Professor Dr. Hermann Voss (früher Direktor Dr. Posse) zu überweisen.

Die bei den Reichskreditkassen in Paris und Brüssel für Professor Dr. Hermann Voss eingerichteten Sonderkonten bedürfen ebenfalls der Verstärkung. Ich habe deshalb beim Herrn Reichswirtschaftsminister die Genehmigung zur Überweisung von

4 Millionen ffrs „Viermillionen ffrs" und von

1 1/2 Millionen bfrs. „Einemillionfünfhunderttausend bfrs"

zu Gunsten des Sonderkontos für Professor Dr. Voss bei den Reichskreditkassen in Paris bzw. Brüssel beantragt. Vorsorglich mache ich Ihnen hiervon schon jetzt Mitteilung, damit nach Erteilung der Genehmigung die Überweisungen unverzüglich telegraphisch vorgenommen werden können. Mit der Ausgabe bitte ich das Konto „Dankspendenstiftung (Sonderkonto L)" zu belasten.

Heil Hitler!

gez. Dr. Lammers

(AMT/NG – 002)

93

Aus einem Brief des Direktors der Dresdener Gemäldegalerie, Dr. Hans Posse, an das Sächsische Ministerium für Volksbildung, 12. 10. 1938:

Seit sieben Jahren, von 1932 bis 1938 verfügte die Dresdener Gemäldegalerie über keine etatsmäßigen Erwerbungsmittel mehr. Bis auf einzelne Sonderbewilligungen ist sie in diesem Zeitraum (meistens in Fällen, in denen es sich darum handelte, die Abwanderung einheimischen Kunstgutes zu verhindern) auf private Unterstützung angewiesen gewesen . . .

Im Gegensatz zu früheren Zeiten wenden sich die Verkäufer von wichtigeren Objekten schon längst nicht mehr in erster Linie an die Dresdener Galerie, deren völlige Mittellosigkeit allgemein bekannt geworden ist . . .

Die Aktivität eines großen und wie die Dresdener Galerie in aller Welt bekannten Kunstinstituts beruht nicht allein in seiner Zugänglichmachung für die Volksgenossen, sondern vor allem auch in seinem Ausbau, der zugehöriges Kunstgut in seinen Bereich zieht und es so für die Allgemeinheit rettet. Dresden als eine der ältesten deutschen Kunststädte darf sich für die Zukunft nicht damit bescheiden, ohne jede Weiterentwicklung nur Nutznießer des Erbes der Vergangenheit zu sein und seine weltberühmte Galerie gewissermaßen ‚stillzulegen'. Ich beantrage deshalb wiederum wie seit fünf Jahren, im neuen Etat der Galerie wieder Erwerbsmittel zur Verfügung zu stellen.

(LHA Sachsen/VBM, S II. Nr. 1, Bd. 5)

94

Telegramm
(G-Schreiber)

Paris, den 26. April 1943 20.50 Uhr
Ankunft: den 26. April 1943 22.15 „
Nr. 2603 vom 26. 4.

Ich bitte das nachstehende Telegramm, das von Dr. Goepel, Beauftragter von Reichsleiter Bormann, der Botschaft mit der Bitte um Weiterleitung übergeben wurde, Herrn Reichsleiter Martin Bormann, Führerhauptquartier, weiterzuleiten und Original des im Fernschreibbüro Berlin eingehenden Telegramms Herrn Staatssekretär von Steengracht vorzulegen.

Folgt Wortlaut:

Herrn Reichsleiter Martin Bormann,
Führerhauptquartier.

Im Auftrag von Prof. Voss in Paris mit Recherchen für den Sonderauftrag Linz betraut, werden mir folgende Vorgänge bekannt, die ich bei der Unmöglichkeit, Prof. Voss, der bis zum 6. Mai in der Ostmark auf Reisen ist, sofort zu erreichen, Herrn Reichsleiter hiermit direkt zu weiterer Veranlassung unterbreite. Der angestrengten Spürarbeit des Beauftragten für Kunstkäufe in Paris, Dr. Lohse, ist es gelungen, nach jahrelangem Suchen den Verbleib der jüdischen Sammlung „Schloß" festzustellen und den Bergungsort im bisher unbesetzten Frankreich in einem Schloß in der Nähe von Limoges zu ermitteln. Der Rechtslage nach ist die Sammlung entsprechend der französischen Judengesetzgebung und als im bisher im unbesetzten Gebiet befindlichen Besitz der französischen Regierung. Ein Verwalter für den Besitz „Schloß" ist von französischer Seite bestellt worden. Nach Bekanntwerden des Bergungsortes veranlaßte der französische Generalsekretär für Judenfragen mit dem Einverständnis des Verwalters die Verbringung der Sammlung nach Paris. Zur Durchführung dieser Aktion wurde aus Sicherheitsgründen von Seiten der Dienststelle Rosenberg Paris eine gewisse Unterstützung geleistet. Der Abtransport der Sammlung wurde jedoch französischerseits sofort französischen Polizeistellen gemeldet und der aus zwei Lastzügen bestehende Transport in der Nähe von Limoges von bewaffneter französischer Polizei gestellt angehalten. Die den Transport begleitenden Deutschen erreichten ein Telephongespräch mit der Nebenstelle des SD in Limoges. Darauf wurde der Transport nach Limoges weitergeführt und in einer, von deutschen Truppen besetzten Kaserne untergestellt. Nach Einschal-

tung des französischen Regierungschefs Laval und des Staatschefs Marschall Pétain wurde, um weiteres Aufsehen zu vermeiden, die Verbringung der Sammlung in den Tresor einer Bank in Limoges auf Veranlassung des von Paris nach Limoges entsandten Verwalters der Sammlung „Schloß" vom SD veranlaßt. Die französische Regierung hatte den Rücktransport zu dem Bergungsort verlangt, wo jedoch deutscherseits keine Möglichkeit der Überwachung besteht. Die Sammlung „Schloß" stellt die wichtigste Privatsammlung an Bildern alter Meister dar, die heute noch erreichbar ist. Sie enthält 6 Gemälde von Rembrandt, ferner Hauptwerke von Rubens, von Dyk, Jan Steen, Pieter de Hooch und allen anderen bedeutenden Meistern. Sie wurde in Jahrzehnten sorgfältig aufgebaut und hat Weltruf. Ihr Erwerb würde die Linzer Galerie mit einem Schlage um einen gewaltigen Schritt vorwärts bringen. Ihr Wert ist ohne genaue Listen nicht zu schätzen, dürfte sich aber auf eine Höhe Zweistelle*) Millionenzahl belaufen. Eine Fühlungnahme mit dem deutschen Geschäftsträger in Paris hat ergeben, daß der französische Regierungschef in direkten Verhandlungen eventuell zum Verkauf für die Zwecke des Sonderauftrags Linz zu gewinnen wäre, weitere direkte Aktion bei der gegebenen Rechtslage aber nicht empfehlenswert sei . . .

gez. Schleier

*) [am Rand:] so gekommen

(AMT/NG – 3452)

95

Reichsleiter Martin Bormann
Herrn
Reichsleiter Alfred Rosenberg
Berlin W 35
Margaretenstr. 17

Führerhauptquartier, 21. 4. 1943

Sehr geehrter Parteigenosse Rosenberg!
Der Führer wünscht, daß die durch Ihren Einsatzstab erfaßten Kunstgegenstände nunmehr baldigst den Sachbearbeitern des Führers zur weiteren Bearbeitung übergeben werden. Sachbearbeiter der zu schaffenden Linzer Bibliothek ist Dr. Friedrich Wolffhardt, München, Führerbau; Sachbearbeiter der Galerien, die der Führer bedenken will (Linz etc.), ist Prof. Dr. Voss, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie; Sachbearbeiter der übrigen Sammlungen, die der Führer in Linz schaffen will, ist zunächst Dr. von Hummel, München, Führerbau.

Heil Hitler!
Ihr
gez. Bormann

96

Der Reichsführer SS
Persönlicher Stab
Tgb. Nr.
Bg/Hm.

Feld-Kommandostelle,
den 26. Januar 1945
Postanschrift: (1) Berlin SW 11
Prinz-Albrecht-Straße 8

1. An das SS-Hauptamt, Berlin
2. An das SS-Führungshauptamt, Berlin

3. An das Reichssicherheitshauptamt, Berlin
4. An das Hauptamt Ordnungspolizei, Berlin
5. An den Höchsten SS und Polizeiführer in Italien
6. An den Höchsten SS und Polizeiführer Nordwest, Den Haag
7. An den Höheren SS und Polizeiführer Nord, Oslo
8. An den Höheren SS und Polizeiführer Ost, Krakau.

Aus einem Brief des Reichsleiters Bormann an den Reichsführer SS gebe ich folgenden Auszug zur Kenntnis:

„Auf Grund der Erlasse und Anordnungen des Führers sind alle im Großdeutschen Reich und in den besetzten Gebieten beschlagnahmten Kunstwerke, insbesondere Gemälde, kunstgewerbliche Gegenstände sowie Waffen von künstlerischer Bedeutung, den für diese Aufgaben eingesetzten Sachbearbeitern des Führers zu melden, die nach eingehender Vorprüfung des Einzelfalles dem Führer über mich einen Bericht vorlegen, damit der Führer über die Verwertung der erworbenen Bestände selbst entscheiden kann.

Als Sachbearbeiter sind im einzelnen folgende Herren eingesetzt:

1. Für Gemälde und Plastiken: Professor Dr. Voss, Dresden — Staatliche Gemäldegalerie
2. Für Waffen von künstlerischer Bedeutung: Prof. Dr. Ruprecht Wien I, Neue Burg
3. Für Münzen und Medaillen: Direktor Dr. Dworschak, Wien, Historisches Museum
4. Für Bücher und Schrifttum: Dr. Friedrich Wolffhardt, Grundlsee/Oberdonau.

Der Reichsführer SS wünscht, daß von allen Dienststellen der SS diese Anweisung strengstens beachtet wird. Die Meldungen sind über den persönlichen Stab RF SS zu richten.

gez. R. Brandt
SS-Standartenführer

97

Dr. Holzhausen berichtet dem Reichsstatthalter in Sachsen über den anglo-amerikanischen Luftangriff auf Dresden in der Nacht vom 13. Februar 1945:

Ich melde der Landesregierung die völlige Zerstörung der mir unterstellten Sammlungen, des Historischen Museums und der Gewehrgalerie, des Grünen Gewölbes und des Staatlichen Münzkabinetts, der Festräume des ehemaligen Residenzschlosses in der Nacht von 13. zum 14. Februar 1945 durch feindlichen Luftangriff. Derselbe erfolgte gegen 22 Uhr in zwei Wellen. Nach dem ersten Angriff begab ich mich von Hause zur Stadt und fuhr mit dem RAD-Führer Avenarius, den ich unterwegs anhielt, zum Schloß. Dort war im Dachgeschoß des Nordwestflügels ein Brand entstanden, dessen Bekämpfung durch fünf Schlauchleitungen vom Nordturm aus bereits in die Wege geleitet war. Zu der Zeit wiesen der kleine Thronsaal und der Bankettsaal schon Verwüstungen durch Luftdruck auf . . . Im Historischen Museum traf ich die Luftschutzmannschaft in voller Tätigkeit: es brannte in den Räumen des Museums für Völkerkunde und in der Gewehrgalerie, in der ersten ein Deckenbrand, in der letzteren ein noch unbedeutendes Feuer. Während die Bekämpfung der beiden Brände aufgenommen wurde, wobei sich bei dem Deckenbrand die Einsatzmittel bereits als unzulänglich erwiesen, so daß man nur hoffen konnte, die einbrechen-

den Deckenteile erst auf dem Boden abzulöschen, setzte der neue Angriff ein. Nachdem ich mich überzeugt hatte, daß die Verhältnisse im Luftschutzkeller neben dem Historischen Museum in Ordnung waren, ging ich auf die Straße, um weitere Schutzsuchende nach dem Kellereingang zu weisen. Ich mußte jedoch wegen einfallender Bomben eiligst den Luftschutzkeller der Polizei in der Sporergasse aufsuchen. Das Gebäude erhielt Volltreffer und stand bald in Flammen, so daß es verlassen werden mußte. Durch einen unterirdischen Gang gewann ich einen anderen Keller und mußte auch diesen verlassen, da das Haus brannte. Der Angriff hatte aufgehört, inzwischen hatte sich ein orkanartiger Feuersturm erhoben, so daß ich beim Ausstieg auf dem Neumarkt bereits rings von großen Bränden umgeben war. Es blieb keine andere Wahl, als gegen den Feuersturm durch die Augustusstraße nach der Töpferstraße zu laufen, um die Elbe und damit sauerstoffhaltige Luft zu erreichen. Von dort aus gewann ich den Zugang zum Schloß. Auch dieses stand bereits in allen Flügeln in vollen Flammen, die bald sämtliche Stockwerke ergriffen hatten. Es blieb mir nur übrig, da jeglicher Versuch der Bekämpfung ein Hohn auf die Elemente gewesen wäre, bei der Bergung der im Luftschutzkeller befindlichen Schutzsuchenden zu helfen, die ihn durch den noch einzig verbliebenen Ausstieg unter dem nordwestlichen Eckturm verließen . . . Da es unmöglich war, gegen Qualm und Feuersturm in das Schloß zu gelangen, um den Umfang des Brandes im Grünen Gewölbe festzustellen, blieb hier nichts mehr zu tun. Zum Johanneum zu gelangen, war ebenso unmöglich.

(LHA Sachsen/VBM, S XV, Nr. 19, Bd. 1)

3. Die kunstpolitischen Organisationen und Ämter (Übersicht)

Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur, Nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft 235
Kampfbund für Deutsche Kultur 236
Reichsverband ‚Deutsche Bühne' 237
Nationalsozialistische Kulturgemeinde 237
Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP 238
Hohe Schule der NSDAP 239
Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg 240
Reichsleitung der NSDAP 241
Reichspropagandaleitung der NSDAP 242
Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 242
Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda 243
Reichskulturkammer (im RMVAP) 243
NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' in der Deutschen Arbeitsfront . . 249

Die im folgenden Kapitel zusammengetragenen Daten sind notgedrungen lückenhaft. Das gilt insbesondere für die Alfred Rosenberg unterstehenden Institutionen, für die hier erstmals eine Organisationsliste und eine Bibliographie versucht werden.

Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur
Nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft

Vorsitzender: Alfred Rosenberg. Schatzmeister: Franz Xaver Schwarz
Schriftführer: Philipp Bouhler

[1928]

Die öffentlichen Förderer

Professor Lenard, Heidelberg
Professor Adolf Bartels, Weimar
Professor Rudolf Polland, Graz
Professor Hermann Groeber, München
Geheimrat Doernhoeffer, München
Frhr. Hans v. Wolzogen, Bayreuth
Eva Chamberlain, Bayreuth
Winifred Wagner, Bayreuth
Daniela Thode, Bayreuth
Hellmuth v. Mücke, Dresden
Verleger Hugo Bruckmann u. Frau, München
Professor v. Bissing, Oberaudorf
Pfarrer Costa, Thüringen
Generalintendant Karl B. v. Schirach, Weimar
Professor Gustav Kossinna, Berlin
Professor Ludwig Schemann, Freiburg/Br.
Professor Robert Mielke, Berlin

Organisation

Ortsgruppe München (Alfred Rosenberg)
Bezirk Franken (Theodor Schemm)
Gau Thüringen (Dr. Hans Severus Ziegler)
Gau Hannover (Karl Kaufmann)
Gau Ruhr/Westfalen (Bernhard Rust)
Gau Baden (Wagner, Karlsruhe)
Gau Pommern (Dr. Joachim Haupt)
Gau Schlesien (Hellmuth Brückner)
Gau Schleswig-Holstein (Hinrich Lohse)

Fachgruppen

Erziehungsfragen (Sepp Dietrich, Franken)
Richter und Rechtsanwälte (R. A. Frank II, München)
Ärzte (Dr. Kurt Klare)
Musiker, Film, Rundfunk (Dr. Hans Buchner)
Studentenfragen (Wilhelm Tempel)
Bildende Künste (Alfred Rosenberg)
Schriftsteller (J. Stolzing-Cerny)
Techniker (Plaichinger, Baden)
Wehrverbände (Konstantin Hierl)
Beamten- u. Verwaltungsfragen (Dr. Wilhelm Frick)

KAMPFBUND FÜR DEUTSCHE KULTUR

Reichsleiter: Alfred Rosenberg
Geschäftsführer: Gotthard Urban

Vorstandschaft

Dr. med. Theodor Becker, München
Dr. Rudolf Bode, München
Hugo Bruckmann, München
Elsa Bruckmann, München
Geh. Rat Doernhoeffer, München
Franz Ritter v. Epp, München
J. F. Lehmann, München
Professor Dr. Philipp Lenard, Heidelberg
Alfred Rosenberg, München
Generalintendant Karl B. v. Schirach, Weimar
Professor Dr. Paul Schultze-Naumburg, Saaleck
Professor Dr. Othmar Spann, Wien
Oberinspektor Franz Xaver Schwarz, München

Fachgruppen

Musik
Theater (Dr. Walter Stang)
Kleinkunst
Wissenschaft
Schrifttum
Bildende Kunst (1933: Prof. Paul Schmitthenner)
Architekten und Ingenieure (Dr. Nonn)
Körperbildung und Tanz

Organe: ‹Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur›
1 Jg. Nr. 1 Mü. Jan. 1929, monatl., 3 Jge.

‹DBK. Deutsche Bühnenkorrespondenz›
Organ der Abt. Theater im Kampfbund für deutsche Kultur und des Reichsverbandes ‚Deutsche Bühne'. 1. Jg. 1932, 104 Nummern. Ab 1. 10. 1933 zweimal wöchentl. Hg.: Dr. Walter Stang

‹Deutsche Kultur-Wacht›
Blätter des Kampfbundes für Deutsche Kultur. Hg.: Hans Hinkel.
1. Jg. 1932: 5 Nummern. 2. Jg. 39 Nummern (eingestellt)

‹Bausteine zum deutschen Nationaltheater›
Organ der Gruppe Theater im Kampfbund für Deutsche Kultur.
Hg.: Dr. Walter Stang. 1. Jg. (Okt.) 1933, monatl.

‹Deutscher Kampffilm›
Filmdienst, seit (?) Juli 1933

Reichsverband ‚Deutsche Bühne'

Reichsleiter: Dr. Walter Stang

Hauptsekretariat
Rechnungsabteilung
Organisationsabteilung
Theaterpolitisches Archiv (Walter Hanser)
Dramaturgisches Büro, Bühnenvertrieb
Presseabteilung

Organe: ‹DBK. Deutsche Bühnenkorrespondenz›
[s. S. 236]

‹Deutsche Bühne›
Zft. d. Reichsverbandes ‚Deutsche Bühne' e. V.
Hg.: Dr. Walter Stang, 1. Jg. (Sept.) 1933
(bis Nr. 6/1934), monatl. [Auflg. 100 000]

‹Mitteilungsblatt der Deutschen Bühne›
monatl.

‹Der deutsche Musterspielplan›
Nachrichtenblatt des ‚Deutschen Bühnenvertriebes'
Ab Herbst 1933

Nationalsozialistische Kulturgemeinde

Korporatives Mitglied der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude'. Am 4. 6. 1934 als Zusammenschluß des ‚Kampfbundes für Deutsche Kultur' mit den ihm korporativ angeschlossenen Verbänden und des ‚Reichsverbandes Deutsche Bühne' gegründet.

Leiter: Dr. Walter Stang
Stabsleiter: Gotthard Urban

[1935]

Amt Schulung (Otto Gohdes)
Amt Kunstpflege (Dr. Walter Stang)
Abt. Theater (Dr. Werner Kurz)
Abt. Musik
Abt. Bildende Kunst
Abt. Schrifttumspflege (Hans Hagemeyer)
Abt. Vor- und Frühgeschichte (Dr. Hans Reinerth)

Organe: ‹Die N.S. Kulturgemeinde›
Neue Folge d. Zft. ‚Illustrierte Deutsche Bühne'. Amtl. Zft. d. N.S. Kulturgemeinde in der N.S.G. ‚K.d.F.'
Hg.: Dr. Walter Stang [Auflage 300 000]

‹Kunst und Volk›
Neue Folge d. Zft. ‚Die N.S. Kulturgemeinde'. Amtl. Organ der N.S. Kulturgemeinde. 4. Jg. Heft 1 Bln. 1936 (bis 1944)
Hg.: Dr. Walter Stang

‹Die Völkische Kunst›
Amtl. Organ der NS-Kulturgemeinde i. d. NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' Abt. Bildende Kunst
Hrgb.: Dr. Walter Stang
Hauptschriftleiter: Robert Scholz
1. Jg. (Dez.) 1934

‹Bausteine zum deutschen Nationaltheater›
Ab Heft 7/1934 [s. S. 236]

‹Die Musik›
1. Jg. 1934, monatl.
Hg.: F. W. Herzog

‹Führer zum Deutschen Nationaltheater›
Schriftenreihe, seit 1934, in loser Folge
Hg.: Dr. Walter Stang

‹Mitteilungsblatt der NS.-Kulturgemeinde in der NS.-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude'›
Gesondert für verschiedene Ortsgruppen, monatl.

DER BEAUFTRAGTE DES FÜHRERS FÜR DIE ÜBERWACHUNG DER GESAMTEN GEISTIGEN UND WELTANSCHAULICHEN SCHULUNG UND ERZIEHUNG DER NSDAP

Reichsleiter: Alfred Rosenberg — Stabsleiter: Gotthard Urban

Ämter

Lehrplanung (Hans-W. Scheidt) [1939]
- Lehrplangestaltung
- Lehrmittel
- Buchherstellung
- Bekämpfung des Bolschewismus

Weltanschauliche Information (Dr. Matthes Ziegler)
- Informationsdienst
- Katholizismus
- Protestantismus und Religionswissenschaften
- Volkskunde

Schrifttumspflege (Hans Hagemeyer)
- Zentrallektorat / u. a. Reichsstelle z. Förderung d. dt. Schrifttums
- Außendienst: Schrifttumsbetreuung der Parteiorganisationen u. angeschlossenen Verbände, Bücherei- u. Ausstellungswesen, Schrifttumsförderung
- Bücherei und Katalogwesen
- Organisation: Personalkartei, Registratur

Wissenschaft (Prof. Dr. Alfred Baeumler)
- Wissenschaft / Information
- Philosophie

Vorgeschichte (Prof. Dr. Hans Reinerth)

Kunstpflege (Dr. Walter Stang)

Hauptstellen

Kulturpolitisches Archiv (Dr. Hermann Killer)
Kunst
Wissenschaft und Schrifttum
Registratur und Bibliothek

Musik (Dr. Herbert Gerigk)
Lektorat Musikverwertung
Musikpolitische Verbindungsstelle

Bildende Kunst (Robert Scholz / Dr. Werner Rittich)

Verbände (Heinrich Oskar Schäfer)

Presse (Karl Heinz Rüdiger)

Organe: ‹Die Nationalsozialistischen Monatshefte›
Zentrale politische und kulturelle Zeitschrift der NSDAP, München (Eher). 1. Jg. 1930

‹Die Kunst im Dritten Reich›
(1940 ff: ‹Die Kunst im Deutschen Reich›) München (Eher). 1. Jg. 1937, 12 Nummern. Seit Nr. 10/1938 ff: Ausg. A und B (B mit Beilage ‹Die Baukunst›)

‹Bücherkunde› *
Bayreuth (Gauverlag). 1. Jg. 1934, monatl. Ausg. A und B

‹Die Musik›

‹Germanenerbe›

‹Deutsche Volkskunde›

‹Buch und Volk› *

‹Dienst am Schrifttum› *

Ca. 20 vertrauliche Informationsdienste, u. a. ‹Gutachten-Anzeiger›, ‹Zeitschriften-Begutachtung›, ‹Der Lektorenbrief›, ‹Mitteilungen zur weltanschaulichen Lage›.

Die Hohe Schule der NSDAP

Die ‹zentrale Stätte der nationalsozialistischen Forschung, Lehre und Erziehung› wurde seit 1938 ressortmäßig aufgebaut.

Wiss. Leiter: Prof. Dr. Alfred Baeumler [1942/43]

Institut zur Erforschung der Judenfragen
Frankfurt/M. (Dr. Wilhelm Grau)

Institut für Religionswissenschaften
Halle (Prof. Brachmann)

* hgb. v. d. Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums

Institut für Übersee und Kolonialfragen
Hamburg (Prof. Adolf Rein)

Institut für die Erforschung des germanischen Raumes
Kiel (geplant)

Institut für indogermanische Geistesgeschichte
München (Prof. Dr. Harder)

Institut für Biologie und Rassenlehre
Stuttgart (Prof. Dr. Groß)

Zentralbibliothek
Annenheim bzw. Tanzenberg (Dr. Grothe)

Institut für Deutsche Volkskunde
bei der Zentrale der *Hohen Schule* Berlin bzw. Rein bei Grotwein Kreis Graz/Steiermark

Institut für Deutsche Ostarbeit
Krakau (Prof. P. H. Seraphim)

Sachgebiete

Vorgeschichte	Geschichte
Bildende Kunst	Erziehungswissenschaft
Musik	Ostforschung
Theater	Kontinentaleuropäische Forschung
Philosophie	Kunstwissenschaft

Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg / Zentralamt Berlin

Leiter: Georg Ebert; Gerhard Utikal.

Hauptabteilung
III Sonderaufgaben (v. Ingram)
IIIa Organisation der Sicherstellung von Kunstgegenständen aus jüdischem Besitz (v. Ingram)
IIIb Geschäftsführung f. d. Sonderstab Bildende Kunst (Walter Rehbock)

Einsatzstab Rosenberg / Hauptarbeitsgruppe Frankreich

Leiter: Gerhard Utikal; Dr. Gerhard Wunder; Dr. Karl Brethauer.
Stellvertretender Leiter: Franz Seiboth
Inspekteur: Hans Hagemeyer

Sonderstäbe

Musik (Dr. Herbert Gerigk)
Bildende Kunst (Kurt v. Behr; Robert Scholz)
Bibliotheksaufbau Hohe Schule (Dr. Walter Grothe)
Vorgeschichte (Prof. Dr. Hans Reinerth)
Kirchen (Anton Deindl)

Niederlande
Amsterdam

Belgien/Nordfrankreich
Brüssel

Frankreich
Paris

Südosten
Belgrad

Ostland
Riga
Dorpat
Reval
Wilna

Mitte
Minsk
Gorki
Smolensk

Ukraine
Kiew
Charkow
Dnjepropetrowsk
Simferopol

Füssen
Hohenschwangau

Geplante Außenstellen
Afrika
Griechenland
Jannina
Korfu
Unbesetztes Frankreich
Tunis
Schweden

Publ.: ‹Kulturtaten des Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die besetzten Gebiete›
‹Expedition ‚Mönchsland Athos'›, Mü. 1942.

Reichsleitung der NSDAP

Abt. f. Volksbildung i. d. Hauptabt. III [1932]
Leiter (Dr. Buttmann)
Geschäftsführer (Dr. Hanns Ebner)
Wiss. Mitarbeiter (Dr. v. Bochmann)

Hauptamt Kultur [1938]
Leiter: Karl Cerff
Fachämter für die einzelnen Kunstgebiete
Organ: ‹Kulturpolitisches Mitteilungsblatt›
monatlich

Reichskulturring der NSDAP
Dem Hauptamt Kultur unterstellt; diente der persönlichen Aussprache und Zusammenarbeit (Koordination). Umfaßte alle Dienststellen der Partei, der Gliederungen und angeschlossenen Verbände, soweit sie sich mit Kulturarbeit befaßten. Auch in den Gauen entsprechend organisiert.

Reichspropagandaleitung der NSDAP

Reichsleiter: Dr. Joseph Goebbels Stabsleiter: Hugo Fischer

Ämter [193
1. Aktive Propaganda
2. Film (Karl Neumann)
3. Rundfunk
4. Kultur (Franz Moraller)

Hauptstellen: Architektur
für künstlerische Formgebung
für Auswahl von Musik und Dichtung für Parteiveranst
tungen
für Programmgestaltung, u. a. Kampf gegen nationalsozialist
schen Kitsch
5. Verbindungsstelle

Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, *Kunst* und Volksbildung wur
mit dem durch Erlaß v. 1. 5. 1934 neuerrichteten Reichsministerium für Wi
senschaft, Erziehung und Volksbildung unter der Bezeichnung ‚Reichs- un
Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung' ve
einigt.

Reichsminister: Bernhard Rust

Unterabteilung Kunst (Dr. v. Staa) [193
Kunstdenkmäler (Dr. Robert Hiecke)
Literatur (Dr. Kurt Zierold)
Musik (Dr. Werner Weber)
Volksbibliotheken (Dr. Heinrich Dähnhardt)
Schlösser und Gärten (Dr. Ernst Gall)
Museen (Dr. Hans Werner v. Oppen)
Bildende Kunst (Prof. v. Kursell)

Amt für Volksbildung (Dr. Graf v. Baudissin) [193
A. Allgemeines (Dr. Karl Hermann)
B. Volksbüchereiwesen u. Erwachsenenbildung (Dähnhardt)
C. Museen, Schlösser und Gärten (Hermann)
D. Bildende Kunst (Hermann/Eberlein)
E. Musik (Dr. Martin Miederer)
F. Künstlerisches Schrifttum u. Bühnenwesen (Dähnhardt)

Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

Reichsminister: Dr. Joseph Goebbels
Staatssekretäre: Dr. Otto Dietrich, Leopold Gutterer, Hermann Esser

Abteilung V Film (Ernst Leichtenstern; Dr. Fritz Hippler)
VI Theater (Dr. Rainer Schlösser)
VIII Schrifttum (Alfred-Ingemar Berndt, vorher Dr. Heinz Wismann; Karl-Heinz Hederich)
IX Bildende Kunst (Dr. Franz Hofmann)
X Musik (Dr. Heinz Drewes)
XI Volkskulturelle Arbeit (Wilhelm Haegert)

Reichskulturkammer (im RMVAP)

Körperschaft des öffentlichen Rechts
Korporatives Mitglied der Deutschen Arbeitsfront

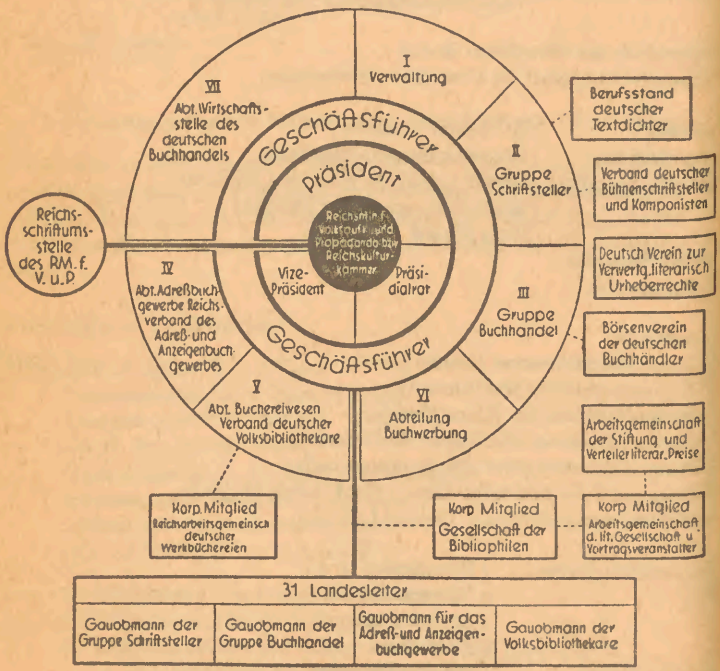
Präsident: Dr. Joseph Goebbels
Vizepräsident: Staatssekretär Walther Funk
Reichskulturwalter: Ministerialrat Dr. Schmidt-Leonhardt
Reichskulturamtsleiter Moraller
Hans Hinkel
Reichskultursenat
Reichskulturrat

Kammern
Reichsschrifttumskammer (Hanns Johst) [1937]
Reichspressekammer (Max Amann)
Reichsrundfunkkammer (Hans Kriegler)
Reichstheaterkammer (Dr. Rainer Schlösser)
Reichsmusikkammer (Prof. Dr. Dr. Peter Raabe)
Reichskammer der bildenden Künste (Prof. Adolf Ziegler)
Reichsfilmkammer (Prof. Dr. Oswald Lehnich)

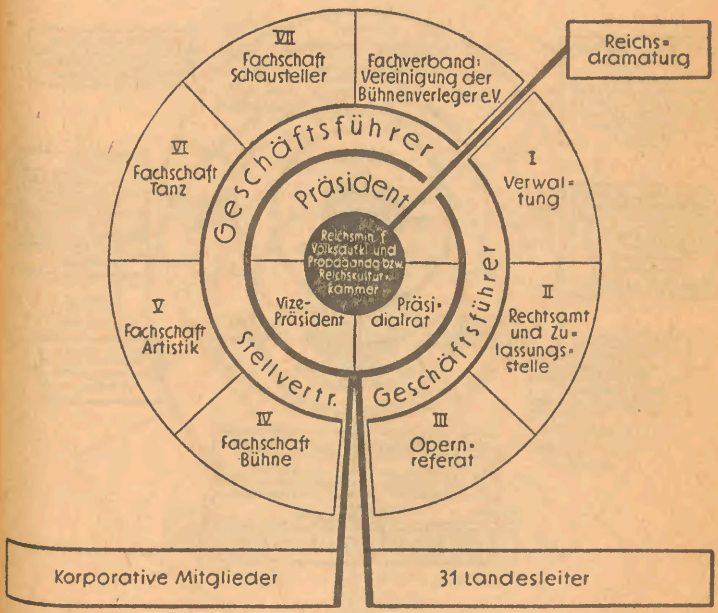
Die Kammern hatten: 1 Präsidenten (s. o.)
1 Vizepräsidenten
1 Geschäftsführer
Präsidialrat
Auf Gau-Ebene: Landeskulturwalter
(in Personalunion mit den Landesstellenleitern des RMVAP und den Gaupropagandaleitern der NSDAP)

Präsidialrat

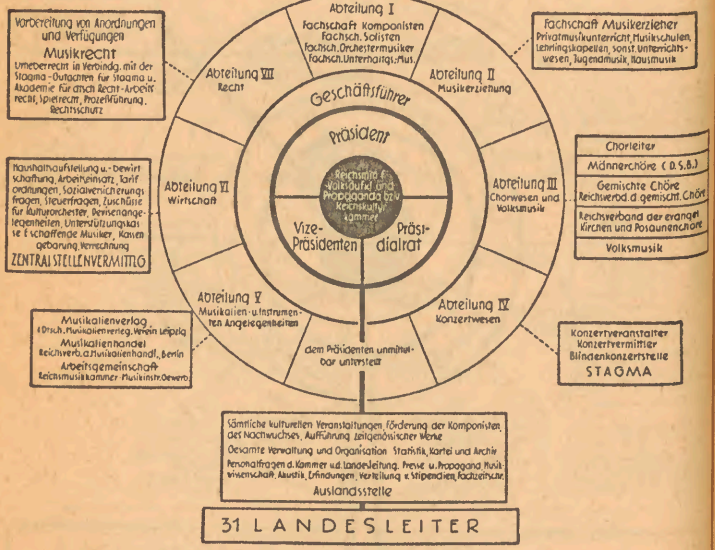
Staatsrat Hanns Johst, Schriftsteller (Präsident)
Dr. Hans Friedrich Blunck, Schriftsteller (Altpräsident)
Wilhelm Ihde (Geschäftsführer)
Wilhelm Baur, Verlagsbuchhändler
Karl Baur, Verlagsbuchhändler
Hugo Bruckmann, Verlagsbuchhändler
Theodor Fritsch, Verlagsbuchhändler
Martin Wülfing, Verlagsbuchhändler
Karl-Heinz Hederich, Hauptamtsleiter (Vizepräsident)
v. Krogmann, Regierender Bürgermeister
Gerhard Schumann, Schriftsteller



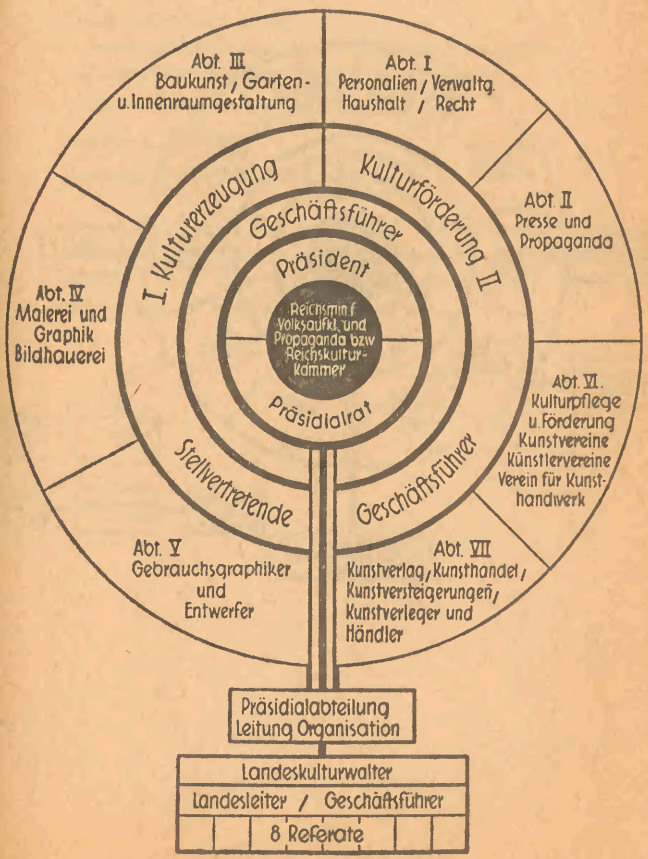
Präsidialrat
Dr. Rainer Schlösser (Präsident)
Eugen Klöpfer, Generalintendant (Vizepräsident)
Alfred Eduard Frauenfeld (Geschäftsführer)
Benno von Arent, Reichsbühnenbildner
Staatsrat Gustav Gründgens, Intendant
Prof. Otto Krauß, Generalintendant
Lothar Müthel, Staatsschauspieler
Bernhard Graf Solms, Intendant
Müller-Scheld, Landesstellenleiter
Oskar Walleck, Genralintendant
Oberbürgermeister Will



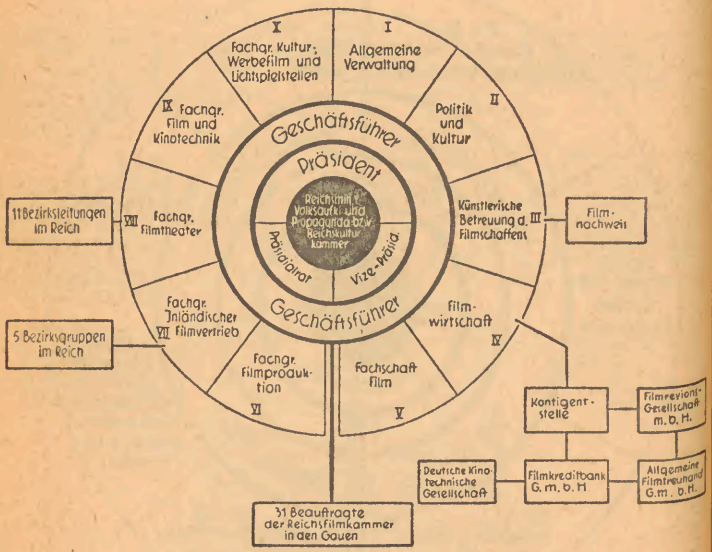
Präsidialrat
Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Raabe (Präsident)
Generalintendant Dr. Heinz Drewes (Vizepräsident)
Prof. Dr. h. c. Paul Graener (Vizepräsident)
Heinz Ihlert
Prof. Dr. Fritz Stein
Fritz Kaiser, stellvertr. Kulturamtsleiter
Horst Sander
Kapellmeister Franz Adam
Leibstandarten-Obermusikmeister Hermann Müller-John
Staatsrat Dr. Friedrich Krebs
Generalmusikdirektor Hermann Stange



Präsidialrat
Prof. Adolf Ziegler, Maler (Präsident)
Ministerialrat Dammeier
Prof. Eugen Hönig, Architekt
Walter Hoffmann, Direktor (Geschäftsführer)
Will Kelter, Maler
Dr. Hanns Sauermann, Kunsthändler
Prof. Kurt Schmid-Ehmen, Bildhauer
Ernst Schulte-Strathaus, Reichsamtsleiter
Prof. Hans Schweitzer, Reichsbeauftragter für künstlerische Formgebung
Prof. Albert Speer, Architekt
Oberbürgermeister Zörner



Präsidialrat
Staatsminister a. D. Prof. Dr. Oswald Lehnich (Präsident)
Hans Weidemann (Vizepräsident)
Karl Melzer (Geschäftsführer)
Dr. Belitz, Direktor
Dr. Botho Mulert, Ministerialrat
Prof. Carl Froelich
Dr. Seeger, Ministerialrat
Hans Jürgen Nierentz
Sigmund Jung
Eugen Klöpfer, Generalintendant
Willi Krause



Kulturamt [1934]

Leiter: Hans Weidemann

Abt. Organisation (Otto Geiger)
Theater (Friedhelm Indefrey)
Musik (Hans Renner)
Bildende Kunst (Otto Andreas Schreiber)
Schrifttum (Roman Hoppenheit)

Nach einer kurzen Übergangszeit als Amt Volkstum und Heimat unter der Leitung von Werner Haverbeck reorganisiert zum

Amt Feierabend [1935]

Leiter: Dr. Heinz Weiß; Ludwig Klemme

Abt. Theater (Friedrich Arndt)
Sonderaktion Betreuung der Reichsautobahnlager;
Theater am Nollendorfplatz (Hellmut Götze).

Volkstum und Heimat (Otto Schmidt)

Rundfunk (Boldt)

Geselligkeit u. Vereine (Kuhnke)

[Die Abt. Bildende Kunst wurde als ‹Abt. Fabrikausstellungen der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' in der Reichskammer der bildenden Künste› disziplinär der RKK eingegliedert, blieb jedoch arbeits- und etatmäßig der DAF unterstellt.]

Verlag und Autorin danken insbesondere der Westberliner Universitätsbibliothek und der Ostberliner Staatsbibliothek, die sämtliche gedruckten Quellen besorgten.

Folgende Institute stellten die Akten und Urkunden bereit: Berliner Nationalgalerie, Akademie der Künste Berlin, Hauptarchiv Berlin-Dahlem (HA), Berlin Document Center (BDC), Bundesarchiv Koblenz (BA), Staatsarchiv Nürnberg, Institut für Zeitgeschichte München (IfZG), Treuhandverwaltung von Kulturgut München (TVK), Universitätsbibliothek Würzburg, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes der Bundesregierung Bonn (PAA), Deutsches Zentralarchiv Potsdam (DZA), Landeshauptarchiv Sachsen (LHA Sachsen), Landeshauptarchiv Thüringen (LHA Thür.), Schloßmuseum Weimar, Staatliche Gemäldegalerie Dresden, Ministerium für Volksbildung der DDR Ostberlin, Centre de Documentation Juive Contemporaine Paris (CDJC), Archives de la Direction des Musées de France Paris, The Wiener Library London (WL), Archiwum Państwowe m. st. Warszawy i Województwa Warszawskiego (APW), Archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce Warszawa (AGK), Universitätsbibliothek Warschau, Zachodnia Agencja Prasowa Poznań-Warszawa (ZAP), The Library of Congress Washington (LC), Chief of Military History Pentagon Washington.

Auskünfte mittelbar und unmittelbar an den Vorgängen Beteiligter wurden schriftlich festgehalten und als Befragungsprotokolle (Prot.) im Institut für Zeitgeschichte München und in The Wiener Library London hinterlegt.

Zu Kapitel I

1. Der ‹Kampfbund für Deutsche Kultur›

1 Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, Mü., 1. Jg. (1929), S. 33 ff. Vgl. auch VB, 26. 2. 1929.

2 VB, a. a. O.

3 VB, 21./22. 8. 1927. — CDJC/CXLV–618: Gründungs-Protokoll v. 4. 1928, 5 Seiten; ferner 6-seitiges Rundschreiben unter dem Titel ‹Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur›. Vgl. auch Zft. ‚Der Weltkampf', Mü., Mai 1928.

4 Gründungs-Protokoll, a. a. O.

5 Rundschreiben ‹Nationalsozialistische Gesellschaft . . .›, a. a. O.

6 Ebenda.

7 HA-NSDAP, Akte Nr. 1509: Flugblatt S. 1 f.

8 Ebenda.

9 Ebenda. Vgl. auch Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, a. a. O., S. 5 ff.

10 HA-NSDAP, Akte Nr. 1509: ‹Zusammenstellung der Unterorganisationen und sonstigen Einrichtungen innerhalb der N.S.D.A.P. nach dem Stande vom 20. 8. 1929›, S. 3.

11 5. März 1929. Vgl. auch VB.

12 Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, a. a. O., S. 1 ff.

13 Ebenda, S. 17 ff.

14 Ebenda, S. 52 ff.

15 Ebenda, S. 17 ff; ferner Alexander von Senger, Krisis der Architektur. Zürich-Lpz.-Stuttgt. 1928; ders., Die Brandfackel Moskaus. Zü. 1931; ders., Der Baubolschewismus und seine Verkoppelung mit Wirtschaft und Politik. In: Nationalsozialistische Monatshefte, 5. Jg. (1934), S. 497 ff. Vgl. dazu Le Corbusier, An die Studenten . . . rde Bd. 141, Reinbek 1962, S. 47 ff.

16 S. dazu Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft. Bln. 1954.

17 Wortführend in dieser nationalsozialistischen ‹Verstädterungs›-Lehre waren der Amerikaner Lothrop Stoddard, Der Kulturumsturz — Die Drohung des Untermenschen. Mü. 1925, und Hans F. K. Günther, Die Verstädterung. Lpz.-Bln. 1934. S. dazu G. Mackenroth, Bevölkerungslehre. Bln.-Göttingen-Heidelberg 1953, S. 112 ff u. 284 ff; ferner Hans Paul Bahrdt, Die moderne Großstadt. rde Bd. 127, Reinbek 1961, S. 12 ff.

18 A. v. Senger, Die Brandfackel Moskaus, a. a. O., S. 24 f.

19 S. dazu Karl Dietrich Bracher, Die Auflösung der Weimarer Republik. Stuttgt.-Düsseldorf 1955, S. 158 ff. (dort auch Statistiken und weitere Literaturangaben); ferner Harry Pross, Die Zerstörung der deutschen Politik, Dokumente 1871—1933. Fischer Bücherei, Fft. 1959.

20 Hermann Voss, Deutsche Selbstkritik. Starnberg 1947, S. 156 f.

21 Die kulturpolitischen Bestrebungen des mittelständischen Bürgertums vor 1933 decken sich nicht ohne weiteres mit den politischen Formierungen des antidemokratisch-konservativen Flügels, wie sie Armin Mohler (Die konservative Revolution in Deutschland 1918—1932. Stgt. 1950) und Kurt Sontheimer (Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Mü. 1962) beschreiben. Bislang fehlen Untersuchungen darüber.

22 Dazu Alfred Kruck, Geschichte des Alldeutschen Verbandes 1890—1939. Wiesbaden 1954.

23 U. a. ‚Fränk. Kurier', 25. 5. 1930.

24 Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, a. a. O., S. 110 ff.

25 Ebenda, S. 7 f.

26 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hbg. 1949, S. 19 f; Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, 3. Jg., S. 15.

27 Zit. nach Rave, a. a. O., S. 19.

28 Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, a. a. O., 2. Jg., S. 49 ff.

29 So meldete der Kampfbund nachfolgende Verbände, die sich zu enger Mitarbeit bekennten bzw. körperschaftlich angeschlossen seien: Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer; Wandervogel, deutscher Bund; Treubund für nordisches Leben; Bund deutscher Pfadfinderinnen; Verein deutscher Studenten; Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund; Eddagesellschaft; Arbeitsgemeinschaft neuartiger Siedlung; Bund Adler und Falken; Bund Artam; Hitler-Jugend; Deutscher Pfadfinderbund Westmark; Jungnordischer Bund, Dresden; Deutsche Hochschulgilde Ernst Wurche; Bayreuther Bund, Ortsgruppe Karlsruhe; Christlicher Pfadfinderbund, Hannover; Wandervogel Alemannengau, Tuttlingen; Nationalsozialistischer Schülerbund, Berlin; Nationalsozialistischer Volkstanz, Berlin; Die Geusen, Berlin; Bund Ekkehard (Schilljugend); Jung-Wandervogel, Hannover; Verein Bauernhochschule, Mecklenburg; Der Jungsturm, Breslau; Bund der Deutschen in Böhmen; Der Deutschbund, Weimar; Deutsche Kunstgesellschaft Dresden; Gesangverein Dresdner Staatseisen-

bahnbeamter; Hochschulring Deutscher Art, Ortgruppe Jena; Kammerorchester Dresdner Künstlerinnen; Künstlervereinigung ‚Der Bund', Dresden; Nationalverband deutscher Offiziere, Berlin; Nordischer Ring, Berlin; Römhild-Chor, Dresden; Selbsthilfe, Hermannstadt (Siebenbürgen); Singkreis Nürnberg; Der Werwolf, Halle; Wilhelm Kotzde-Gemeinde, Berlin; Neuer Sächsischer Lehrerverein, Dresden; Deutscher Pfadfinderbund, Weinheim; Bund Kinderland, Hellerau (Mitteilungen . . ., a. a. O., 2. Jg., S. 61 f).

30 U. a. Steirischer Kulturschutzbund; Deutscher Kulturbund, Wien; Österreichischer Wandervogel, Bund deutscher Jugend, Wien.

31 Mitteilungen . . ., 1. Jg., S. 14.

32 Bettina Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des ‚Deutschen Kunstberichtes' aus den Jahren 1927—33. Karlsruhe 1938, S. 127. Vgl. auch ‹Deutsche Wacht — Aufruf der Deutschen Kunstgesellschaft (Sitz Dresden)› in: ‚Die Sonne — Monatsschrift für nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung', 2/1929.

33 Mitteilungen . . ., 3. Jg., S. 13 ff.

34 Ebenda.

35 Ebenda, S. 33 ff.

36 Eine Anklage gegen George Grosz wegen Gotteslästerung endete 1930 mit Freispruch. Wochenlange Krawalle gegen den Film E. M. Remarques ‹Im Westen nichts Neues›, von Goebbels inszeniert, führten schließlich im Dez. 1930 zum Verbot des Streifens.

37 Anfang 1933 wurde ein Plan des Kampfbundes aktenkundig, der vorsah, über den Vertreterapparat und die Organisation der ‚Vaterländischen Waren-Versorgungs-Gesellschaft mbH' nationalsozialistische Firmen zu werben. Diese Firmen sollten sich verpflichten, nationalsozialistische Angestellte zu beschäftigen, bevorzugt Waren von nationalsozialistischen Firmen zu beziehen und ebenso bevorzugt solche Firmen zu beliefern. BDC/KfDK Reichsleitung, Prot. v. 12. 4. 1933.

38 Prot. XXIII, 1 u. XXVI, 1.

39 Deutsche Kulturwacht, 1/1932, S. 21.

40 VB, 21./22. 8. 1927. Demnach waren auf dem Nürnberger Reichsparteitag kulturelle Richtlinien ‹zur Gewinnung der geistig Schaffenden› herausgegeben worden, die unmittelbar zur Gründung der NSGfdK führten.

2. *Experimentierfeld Thüringen*

1 11. Januar 1930. Außer Frick waren auch Goebbels, Göring und Strasser anwesend. Hitler versprach den Abbau der Sozialgesetze und eine expansive Wirtschaftspolitik. Vgl. auch die Berichte der Thüringischen Tagespresse.

2 ‚Tribüne', 14. 12. 1929.

3 Der Personalabbau traf die oberste Beamtengruppe mit 60 %, die unterste mit 12 %, die Angestellten mit nur 7 % (nach Hans Fabricius, Dr. Frick, ein Lebensbild des Reichsministers des Innern. Bln. 1938, S. 17).

4 Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung, u. a. Ausg. v. 22. 4. 1930.

5 LHA Thür. / VBM A I Loc. 2 Nr. 57.

6 Was sich für die Kunstpolitik symptomatisch in der Reaktion auf den Weimarer Bildersturm niederschlug, das spiegelte im Grunde nur die allgemeine politische Einschätzung des Regimes Frick bzw. der thüringischen schwarz-weiß-roten Koalition wider. Die bagatellisierenden Äußerungen von Heuss, Severing u. a. unterlagen offensichtlich einem ähnlichen Fehlurteil, wie es v. Papen nachher in seiner ‹Zähmungstheorie› vertreten sollte. Gegenüber dieser auch heute noch anzutreffenden Bewertung (Bracher, Conze u. a.) versucht Kurt Ludwig in seiner Dissertation ‹Die Arbeiterklasse in Thüringen im Kampf gegen das Vordringen des Faschismus und die Bildung der Frick-Regierung 1928 bis 1930›, Jena 1961, eine (gelegentlich auch politisch selbst-)kritische Position zu entwickeln. Zumindest die Absichten der NSDAP — nämlich über dieses bayrische Sprungbrett› (Ludwig) einen ‹Mitteldeutschen Widerstandblock› Thüringen-Sachsen auszubauen — legen nahe, jenes Urteil zu überprüfen.

7 Prot. XVII, 1.

8 So irrtümlich Fabricius, Bracher u. a.

9 Literatur zum Bauhaus: Walter Gropius, Architektur. Fischer-Bücherei Nr. 127, Fft. 1956; Giulio Carlo Argan, Gropius und das Bauhaus. rde Bd. 149, Reinbek 1962; Hans W. Wingler, Das Bauhaus, 1913 bis 1933 — Weimar, Dessau, Berlin. Köln 1962.

10 Heute im Thüringischen Landeshauptarchiv, Weimar.

11 Ebenda. Vgl. auch Karl-Heinz Hüter, Henry van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar. In: Wissenschaftl. Zft. d. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1/1962.

12 Reiches statistisches Material in Johannes Müller, Thüringen und seine Stellung in und zu Mitteldeutschland. Weimar 1929; ders., Wo steht die Thüringer Wirtschaft zur Zeit? Statistische Vierteljahrsberichte. Weimar 1930.

13 Martin Broszat, Der Nationalsozialismus. Stuttgart 1960, S. 21 ff.

14 Vgl. die Vierteljahrsberichte des Thüringischen Statistischen Landesamtes Weimar 1923 ff; auch Hans Severus Ziegler, Wende und Weg. Weimar 1937, S. 91.

15 Broszat, a. a. O.

16 Statistische Vierteljahrsberichte. Weimar 1929 ff.

17 Eine ähnliche Klammerfunktion spricht Ludwig dem Regime Frick gegenüber den auseinanderstrebenden norddeutschen und süddeutschen Flügeln der NSDAP zu. A. a. O., S. 170.

18 Adolf Bartels, Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft. Lpz. 1925, S. 216.

19 Paul Schultze-Naumburg, Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung. Jena 1900; ders., Kulturarbeiten. Ursprünglich 9 Bände, dann in Bd. I—IV zusammengefaßt. Im Kunstwart-Verlag (Callwey) Mü. 1901 ff.

20 Ders., Kulturarbeiten, Bd. IV, S. 266 f.

21 Vgl. auch: Bauten Schultze-Naumburgs, hsg. v. Rudolf Pfister. Weimar o. J. — Durchaus wohlwollend und gerecht würdigt Ludwig Bartning die Arbeiten des 60jährigen Architekten und Kulturreformers: Paul Schultze-Naumburg. Mü. 1929.

22 Hans F. K. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes. Mü. 1923; ders., Ritter, Tod und Teufel. Mü. 1924; ders., Rasse und Stil. Mü. 1926; Lothrop

Stoddard, Der Kulturumsturz — Die Drohung des Untermenschen. Mü. 1925; Ludwig Ferdinand Clauss, Rasse und Seele. Mü. 1926.

23 Ludwig Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien. Lpz. 1905.

24 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915.

25 Prot. XXI, 1. Eine ähnliche Rolle wie der ‹Saalecker Kreis› in Thüringen spielte in München der Salon der Elsa Bruckmann. Zwischen beiden Kreisen bestanden Beziehungen.

26 Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, a. a. O., passim.

27 Ders., Kunst und Rasse. Bln. 1942 (4. Aufl.), S. 148.

28 Rede in der Parteischule der NSDAP Egendorf, Jan. 1935; s. auch ‚Allg. Thür. Landesztg.', 17. 1. 1935.

29 Paul Schultze-Naumburg, Saalecker Werkstätten; ders., Das bürgerliche Haus. Fft/M. 1926.

30 Ders., Kunst und Rasse, a. a. O., S. 33.

31 Ders., Flaches oder geneigtes Dach? Bln. 1927. Über die ‹Tüchtigkeit und Ehrlichkeit des steilen Daches› s. auch Karl Willy Straub, Architektur im Dritten Reich. Stgt. 1932.

32 LHA Thür. / VBM, Theater- u. Kunstinstitute, Nr. 264. Ebenda Schriftwechsel zw. Schieferindustrie bzw. Handwerkskammern und Ministerium Frick.

33 Erziehung zu deutscher Kunst. Fünfundsiebzig Jahre Weimarer Kunsthochschule. Mü. o. J., S. 41; Mitteilungen . . ., 2. Jg. S. 35.

34 Zit. nach Hans Severus Ziegler, Wende und Weg, a. a. O., S. 35.

35 Erziehung zu deutscher Kunst, a. a. O., S. 40 ff. — LHA Thür. / VBM E Loc. 12 Nr. 11 Bd. 11.

36 LHA Thür. / Akten der Bauhochschule.

37 LHA Thür. / VBM C I Loc. 50 Nr. 99 Bd. 1. — Prot. XVII, 1: Als die schroff ablehnende Antwort der Universität Jena eintraf, ordnete Frick, erbost darüber, unmittelbar die Ausfertigung der Papiere an. Günther sei von dem Ansinnen, eine Dozentur zu übernehmen, völlig überrascht worden und ihm nur widerstrebend gefolgt.

38 Prot. XVII, 1.

39 Vgl. thüringische Tagespresse. Ferner *D 19*.

40 Prot. XVIII, 1.

41 Ebenda.

42 S. auch Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher. Mü. (1958), S. 271 ff.

43 Prot. XVIII, 1.

44 Staatliche Kunstsammlung Weimar / 11a, 1923—35.

45 25. 11. 1930.

46 Brief v. 16. 12. 1930. Staatliche Kunstsammlung Weimar, a. a. O.

47 ‚Thür. Allg. Ztg.' 29. 11. 1930. Vgl. auch DAZ, 3. 12. 1930; ‚Lpz. Neueste Nachrichten', 27. 11. 1930; ‚Mitteldt. Ztg.', 13. 12. 1930.

48 30. 11. 1930.

49 Brief aus Dessau v. 1. 12. 1930. Staatl. Kunstsamml. Weimar, a. a. O.

50 Schlemmer, a. a. O., S. 276.

51 Konrad Heiden, Geburt des dritten Reiches. Zürich (1934), S. 43. — Vgl. auch die Erinnerungen des thüringischen Fraktionsvorsitzenden der DVP, Georg Witzmann, Thüringen von 1918—1933. Meisenheim 1958, S. 172 ff.

3. Aufbau der formalen Kontrollen

a) ‹Gleichschaltung›

1 Pressekonferenz im Carlton-Hotel, Genf. Zit. nach ‹Goebbels spricht zur Welt›. Bln. 1933.

2 Am 13. 6. 1933 beriet Hitler mit den Professoren Schultze-Naumburg, Bestelmeyer und Max v. Schillings bereits über das Schicksal der ‹in Frage stehenden Bildwerke›. Sie sollten ‹nicht vernichtet, sondern als Denkmäler einer Deutschen Verfallszeit in besonderen Räumen aufbewahrt werden›. HA/Rep. 320 Nr. 59.

3 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hbg. 1949, S. 24 f.

4 Ebenda.

5 Bettina Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Karlsruhe 1938, S. 215. — Mit der Ausstellung ‚Deutsch-bewußte Kunst' traten die um den Deutschbund und die Deutsche Kunstgesellschaft Dresden gescharten völkischen Maler zum erstenmal 1929 in Lübeck an die Öffentlichkeit. Sie verstanden sich selbst als ‹Gesinnungsgemeinschaft› und versprachen, das ‹Nationale› in der Kunst besonders zu pflegen: ‹Die wesentlichen Züge rein deutscher Kunst: betonte Stärke des Gefühls, weltumschließende Geistigkeit, unbedingte Hingabe an die Naturerscheinung in Treue und Ernsthaftigkeit der Beobachtung, sodann, namentlich in der Graphik, der hohe Flug der inneren Vorstellungskraft und, auf allen Gebieten der Flächenkunst, die meisterliche Beherrschung des Technischen›. Zu den Ausstellern gehörten Ludwig Dill, Ludwig Fahrenkrog, Fidus, Ernst Haider und 31 unbekannte Namen. A. B. Enns schrieb dazu: ‹. . . das Künstlerische, wenn es sich in einigen Werken dieser Ausstellung zeigt, wird überwuchert von wildwachsender Unkunst: von Sentimentalität, von engster Geistigkeit, von Naturwidersinn, von Oberflächlichkeit, von Bombast und technischem Unvermögen und Halbkönnen. Der einzige Ernst Haider hält in seinen schönen Radierungen vor einem strengen künstlerischen Urteil stand. Das Künstlerische sowie das Nationale werden hier in einer Mischung serviert, die nicht nur ungenießbar ist, sondern beide in ihrer wechselseitigen Beziehung völlig verkennt . . .› (Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, 1929, S. 404 f.)

6 Feistel-Rohmeder, a. a. O., S. 187.

7 Dazu Helmut Heiber, Joseph Goebbels. Bln. 1962, S. 201.

8 Rave, a. a. O., S. 24 f.

9 April 1933.

10 Dazu Franz Schonauer, Deutsche Literatur im Dritten Reich. Olten u. Freiburg/Br. 1961, S. 38 ff.

11 BDC/Akte KfdK-Reichsleitung.

12 Die nationalsozialistische Kitsch-Inflation war so groß, daß im Sommer und Herbst 1933 ein spezieller Arbeitskreis der Berliner Gau-Kulturabteilung der NSDAP einen ‹Feldzug gegen den nationalen Kitsch› eröffnete. Es gab sogenannte Kitschentscheidungen für die Gebiete Theater, Bühnenschriftsteller, Tanz, Musik, Konzertwesen, Varieté, Kabarett, Malerei und Wissenschaft. Eine Vereinbarung mit dem Polizeipräsidium machte die Entscheidungen automatisch rechtskräftig.

13 Gunther Haupt, Was erwarten wir von der kommenden Dichtung? Tübingen 1934, S. 21.

14 DAZ, 22. 4. 1933.

15 Heiber, a. a. O., S. 160 ff.

16 Prot. XI, 1.

b) Bücheraktion ‹Schwarze Listen›

1 BDC/RKK-Schwarze Listen. Vgl. auch ‚Berliner Börsen Zeitung' v. 13. 5. 1933.

2 BDC/RKK-Schwarze Listen.

3 BDC/Akten des Obersten Parteigerichts, Zeichen Opr 158/1937, Akten-Vorblatt 4. — Ein Schreiben von Herrmann an die Deutsche Studentenschaft v. 1. April 1933 trägt den Briefkopf ‹Der Ausschuß zur Neuordnung der Berliner Stadt- und Volksbüchereien›. Dr. Herrmann und Dr. Wieser, Berlin, waren über den Verband Deutscher Volksbibliothekare mit dieser Aufgabe betraut worden. (UB Würzbg. / Archiv RSF; Prot. VII, 2)

4 BDC/RKK-Schwarze Listen: Schreiben des KfDK v. 13. 6. 1933.

5 Eine Art Schlüsselereignis für die Vorgänge an den deutschen Hochschulen war die Dresdener Hochschulreformtagung der Deutschen Studentenschaft im März 1933. Hier wurden Beschlüsse zur ‹Ausmerze› an den Hochschulen gefaßt. In den ersten Apriltagen wurde dann — in unverkennbarer Anlehnung an den Namen des neuen Goebbels-Ministeriums — ein ‹Hauptamt für Presse und Propaganda› der Deutschen Studentenschaft gegründet. Seine erste Amtshandlung war die Aktion ‹Wider den undeutschen Geist› mit Bücherverbrennung und Schandpfahl an den Universitäten. Mittelsmann zu Reichsminister Goebbels war Professor Dr. Erich Rothacker im RMVAP. Dazu reiches, noch unausgewertetes Aktenmaterial im Archiv der RSF (UB Würzbg.). Vgl. auch die Denkschrift von Erich Rothacker zur staatlichen Hochschulreform v. 28. 4. 1933 (HA / 320—56).

6 Louis P. Lochner, Goebbels Tagebücher. Zürich 1948, S. 28 f.

7 Walter A. Berendsohn, Emigrantenliteratur 1933—47. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1958, S. 336 ff; Karl Dietrich Bracher, Wolfgang Sauer, Gerhard Schulz, Die nationalsozialistische Machtergreifung. Köln-Opladen 1960, S. 302; Wilhelm Sternfeld, Eva Tiedemann, Deutsche Exil-Literatur 1933—1945. Heidelbg.-Darmstadt 1962; ferner: Deutsche Bücherei 1912—1962. Lpz. 1962.

8 Wolfgang Herrmann, Prinzipielles zur Säuberung der öffentlichen Büchereien. In: ‚Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel', Nr. 112.

9 BDC/RKK-Schwarze Listen: Schreiben des KfDK an den Leiter der Abt. VIII des RMVAP, Dr. Wismann, v. 13. 7. 1933.

10 BDC/RKK-Schwarze Listen: Bericht v. 17. 12. 1934, gez. Dr. Wismann.

11 Ebenda.

12 Ebenda.

13 BDC/RKK-Schwarze Listen: Schreiben des Leiters der Abt. VIII des RMVAP v. 23. 1. 1935.

14 BDC/RKK-Schwarze Listen: Undatierter Bericht der Abt. II des RMVAP.

1 RKK-Fachtagung, 8. 2. 1934. Zit nach: Deutsche Kultur im Neuen Reich, hsg. v. Ernst Adolf Dreyer. Bd. 7 d. Schlieffen-Bücherei ‚Geist von Potsdam'. 1935, S. 134.

2 Dokumente der deutschen Politik, hrg. v. Paul Meier-Benneckenstein. Bln. 1939. Bd. I, S. 364 ff.

3 Ebenda, S. 369.

4 ‚Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur', passim.

5 BDC/RKK-Hinkel.

6 BA/R 43 II/1244. Brief v. 13. 7. 1933. Aktenzeichen: I 1460/12. 7.

7 BA/R 43 II/1241. Aktenzeichen: I 1415/17. 7. Kursivstellen im Original gesperrt.

8 Ebenda. Kursivstellen im Original gesperrt.

9 Ebenda. Kursivstellen im Original gesperrt.

10 Ebenda. Kursivstellen im Original gesperrt.

11 Ebenda.

12 Deutsche Kultur im Neuen Reich, a. a. O., S. 45.

13 Ebenda, S. 60.

14 Ebenda, S. 61.

15 Ebenda, S. 134. Ähnlich auch der Vizepräsident der Reichsschrifttumskammer, Dr. Heinz Wismann: ‹Nicht die Gängelung und Bevormundung des künstlerischen Schaffens . . ., auch nicht irgendwelche konkret formulierbaren Zielsetzungen, sondern die Zusammenführung der Schaffenden zu einer Gemeinschaft von Menschen, die alles Schaffen und Werken als Dienst am Volk im höchsten Sinne begreifen, ist das, worauf es ankommt. *Nicht einen Augenblick steht dabei die Freiheit des Schaffenden zur Frage.*› Ebenda, S. 82.

16 Der juristische Berater der RKK, Peter Gast, in: Handbuch der Reichskulturkammer, a. a. O., S. 22.

17 Peter Gast, a. a. O., S. 20.

18 Karl-Friedrich Schrieber, Die Reichskulturkammer. Bln. 1934, S. 28.

19 Vgl. auch die kritische Stellungnahme des RMI v. 26. 1. 1934 zur Auslegung des § 25 der 1. Durchführungsverordnung zum RKK-Gesetz v. 1. 11. 1933. BA/R 43 II/1251.

20 Peter Gast, a. a. O.

21 Handbuch der Reichskulturkammer, a. a. O., S. 137.

22 Gunther Haupt, Geschäftsführer der RSK, in: Deutsche Kultur im Neuen Reich, a. a. O., S. 84 ff.

4. Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34

1 Ende Febr. 1933 ‹besetzte› ein Propagandatrupp des NSD-Studentenbundes die Hochschule für Kunsterziehung in Berlin-Schöneberg, sperrte das Lehrerkollegium in den Windfang und hißte währenddessen auf dem Dach des Hauses die Hakenkreuzfahne. Reichsminister Rust ordnete eine Untersuchung des Falles an.

2 Die Kundgebung vor der Berliner Börse, bei der eine Reihe Fensterschei-

ben demonstrativ zertrümmert wurde, fand an einem Nachmittag im Monat Februar oder März 1933 statt; die Kundgebung ‹Arbeiter und Student› in der Zeit zwischen März und Juni 1933 (etwa 20 0000 Studenten und NS-Jungarbeiter sollen daran teilgenommen haben). Es gab weitere Demonstrationen dieser Art. Das offiziell verhängte Schweigen über diese Vorgänge erschwert die Rekonstruktion der Ereignisse.

3 Die weiteren Zusammenhänge sind ungeklärt. Eine Verbindung zu den Bestrebungen um Strasser bzw. Röhm läßt sich nicht nachweisen. Prot. III, 2, 4, 7, 12, 13; V, 1 und XII, 1. Auch der Nachlaß von Leers (DZA, Potsdam) enthält keinerlei Aufschlüsse.

4 Prot. III, 2, 3, 9 und BDC/RKK-Hinkel.

5 Ergänzende Angaben aus Prot. III, 1, 2, 3, 7, 22.

6 Ihr Verfasser, der Kunstkritiker des ‚Angriff', Dr. Schwark, blieb ungenannt. Prot. III, 2.

7 DAZ, 10. 7. 1933. Kursivstellen im Original gesperrt.

8 Geheimrat Justi bot den Rednern an, falls sie auch in anderen Städten sprechen wollten, die Reisen zu finanzieren. Prot. III, 1 und Schriftwechsel der Berliner Nationalgalerie.

9 gez. Schimmerohn. Kursivstellen im Original gesperrt.

10 DAZ, 10. 7. 1933.

11 Ebenda.

12 DAZ, 13. 7. 1933.

13 Barlach schlug dieses Versöhnungsangebot aus. Prot. II, 1.

14 Prot. VI, 1.

15 Rave, a. a. O., S. 42, und Prot. III, 2.

16 U. a. ‚Basler National-Zeitung', 30. 4. 1934.

17 Seit 1930 leitete Weidemann die Propaganda der NSDAP im Gau Essen/Ruhr. Im März 1933 übernahm er das Amt eines Hauptabteilungsleiters b. d. Reichsleitung der NSDAP / Abt. II Propaganda.

18 Prof. Schardt war ‹insbesondere mit der Überprüfung der Bestände des Kronprinzenpalais beauftragt›. BA/Akten Reichskanzlei, R 43 II/1235, Schreiben v. 11. 7. 1933.

19 VB, 14. 7. 1933.

20 Parteiinterner Informationsbericht über Dr. Johann von Leers aus dem Jahre 1936. Prot. III, 1, 5.

21 Handschriftliches Manuskript im Archiv der Berliner Nationalgalerie; ferner VB, 16. 1. 1934; Hansische Hochschulzeitung, Nr. 10, 1936; Zft. ‚Die Bewegung', Nr. 15 v. 8. 4. 1936; Zft. ‚Das Bild', 2. 2. 1937.

22 Nr. 13. v. 10. 7. 1933.

23 VB, 16./17. 7. 1933.

24 DAZ, 22. 7. 1933.

25 Prot. III, 1.

26 ‚Neue Zürcher Zeitung', 28. 8. 1933. S. auch Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher. Mü. 1958, S. 313 f.

Einen ähnlichen Rechtfertigungsversuch unternahm Paul Ferdinand Schmidt in ‚Deutsches Volkstum', 2. Oktoberheft 1933.

27 Das wohl instruktivste Beispiel gibt die entstellende Polemik von Kurt Karl Eberlein, Was ist deutsch in der deutschen Kunst? Schriften zur deut-

schen Lebenssicht, hrg. v. Erich Rothacker, Bonn-Lpz. 1934. Dazu die Entgegnung von Wilhelm Pinder, in ‚Zft. f. Kunstgeschichte' 1934/II, S. 53 ff.

28 Rave, a. a. O., S. 33 f; Prot. VI, 1 und IV, 1.

29 Rave, a. a. O., S. 34.

30 ‹Pg. Alfred Rosenberg hat in einer ausführlichen Denkschrift und eingehend begründet, nach mehrfachen Verhandlungen mit Pg. Hess, *den Führer* um baldige Anerkennung des KfDK als die nationalsozialistische Kulturorgasation gebeten.› (Aus: Rundschreiben Nr. 17. An alle Landesleiter. KfDK. 2. 12.1933) BDC/Akte K.f.D.K. Reichsleitung.

S. auch Dokument PS-048, in: Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs aus den Jahren 1934/35 und 1939/40, hrg. v. Hans Günther Seraphim. Bln./Fft. 1957. S. 129.

31 HA-NSDAP, Akte Nr. 169.

32 Prot. III, 1.

33 Prot. III, 1.

34 Prot. III, 22.

35 Prot. III, 22.

36 VB, u. a. vom 16. 3. 1934.

37 Vorausgegangen war eine italienische Architekturausstellung ‹im Bauhausstil› (VB), ebenfalls in Berlin.

38 Gedruckt Lpz. 1934.

39 Zitiert nach ‚Kunst der Nation' v. 15. 4. 1934. Ferner ‚Frankfurter Zeitung' v. 7. 4. 1934.

40 Ebenda.

41 ‚Kunst der Nation', 1. 4. 1934.

42 A. a. O., S. 26.

43 CDJC/CXLII-246: Brief Rosenbergs an Goebbels v. 30. 8. 1934, 8 Seiten; Brief Goebbels' an Rosenberg v. 25. 9. 1934, 6 Seiten. Mit diesen beiden Briefen endete vermutlich der Briefwechsel.

44 Der Brief Rosenbergs an Goebbels v. 30. 8. 1934 schließt mit der Bemerkung: ‹Abschriften Ihrer und meiner Briefe habe ich dem Stellvertreter des Führers zugeleitet.›

45 CDJC/CXLII-246, Schreiben v. 25. 9. 1934.

46 CDJC/CXLII-246, Schreiben v. 30. 8. 1934.

47 Die z. T. stürmischen Auseinandersetzungen mit Göring (Preußischer Theaterausschuß) nahmen ebenfalls hier ihren Ausgang.

48 So wurden die Kunsterzieher, bisher ausschließlich dem Verwaltungsbereich des Kultusministeriums angehörend, zwangsweise Mitglieder der Reichskammer der bildenden Künste. Die Museumsleiter blieben, entgegen der Forderung Goebbels', dem Ministerium Rust unterstellt. (Erlaß v. 15. 5. 1934)

49 Rede vor den Theaterleitern, 8. 5. 1933. In: Dokumente der Deutschen Politik. Bln. 1939, Bd. I, S. 321.

50 Prot. XI, 1.

51 Der Versuch, Thomas Mann 1934 zur Rückkehr nach Deutschland zu bewegen, mißlang. Ungleich hartnäckiger, doch ebenso erfolglos, verlief Goebbels' Werben um die Schauspielerin Marlene Dietrich.

52 Rede in der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, Ende Mai 1933. Zitiert nach ‚Angriff', 1. 7. 1933.

53 Ebenda.

54 Rede vor den Theaterleitern, a. a. O., S. 321 ff.

55 Rede Dr. Fricks über die neue Erziehung, 9. 5. 1933. In: Dokumente der Deutschen Politik, a. a. O., S. 326.

56 Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer, 15. 11. 1933. In: Dokumente der Deutschen Politik, a. a. O., S. 365.

57 Das Politische Tagebuch Alfred Rosenbergs, a. a. O., S. 49.

58 Dokumente der Deutschen Politik. Bln. 1939, Bd. II, S. 324.

59 Alfred Rosenberg, Gesinnung und Kunst. 1935.

60 Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse. Mü. 1928 ff., u. a. O.

61 Wortführend, nach Schultze-Naumburg, der Reichsfachgruppenleiter ‚Bildende Kunst' im KfDK Prof. Paul Schmitthenner und der Leiter der Fachgruppe ‚Architekten und Ingenieure' Dr. Nonn. S. auch Schlemmer, a. a. O., S. 313 f.

62 ‹Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden; anderen sagt es wenig oder nichts . . .› (Aus: Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Mü. 1935, S. 120).

63 Rede in Nürnberg, 5. 9. 1934. Zitiert nach: Reichstagung in Nürnberg 1934, hg. i. Auftrag des Frankenführers Julius Streicher. Bln. 1934.

64 In seinem Interview, das er den ‚Hamburger Nachrichten' (s. Ausg. v. 25. 2. 1934) gab, äußerte Dr. Ruggero Vasari sich ironisch über die vorangegangene deutsche Kunstausstellung in Florenz. In Rom hatten zudem die Berufung Rosenbergs auf die ‹griechische Tradition›, d. h. der anti-römische Affekt seiner kunsthistorischen Ahnensuche, öffentlichen Protest erregt.

65 Rede in Nürnberg, a. a. O.

66 Rede auf einer Kundgebung der Reichsjugendführung in Berlin am 15. 9. 1934 anläßlich des 100. Geburtstages Heinrich von Treitschkes. In: Walter Frank, Kämpfende Wissenschaft. Hbg. 1934, S. 30 ff.

67 Rede in Nürnberg, 5. 9. 1934, a. a. O.

68 Brief Hitlers an Goebbels v. 30. 6. 1930. BDC/Akte ‚Gregor Strasser'.

69 VB, 16. 1. 1934 und Rede in Nürnberg, 5. 9. 1934, a. a. O.

70 S. Kapitel ‹Weltanschauung und Organisation›.

71 Nur Goebbels machte eine Ausnahme. Die ‹völkischen Wanderapostel› gehörten zum Repertoire seiner Auftritte in den Pharus-Sälen des Berliner Nordens.

Über die latente Bedrohung, die die völkischen Wortführer für die NSDAP darstellten, äußerte Goebbels: ‹Solange die Partei von großen politischen Aufgaben beansprucht ist, sind diese [völkischen] Bestrebungen für ihre Entwicklung vollkommen ungefährlich. Sie werden erst gefährlich, wenn die Partei durch Verbote und innere Schwierigkeiten in Krisen gerät. Dann öffnet sich diesen *nur* antisemitisch oder *nur* rassemäßig interessierten Spezialisten ein freies Betätigungsfeld.› (Aus: Kampf um Berlin. I. Der Anfang (1926—1927). Mü. 1932, S. 217).

72 Auf dieser Grundlage wurden die Machtkämpfe weitergeführt. So leiteten Rosenberg und Goebbels eine gemeinsam verfaßte ‹Vereinbarung› (Ende?) 1934 Hitler zu. Sie beantragte für Rosenberg ein ‚Reichskulturamt' innerhalb der Reichsleitung der NSDAP und für Goebbels als Äquivalent eine zusätzliche ‚Reichskammer für Kulturpflege'. CDJC/CXLV-581.

73 Als einziger unter ihnen wurde Adolf Bartels 1937 aus der Vergessenheit heraufgeholt. Als ‹ältester völkischer Kulturpionier der Gegenwart› erhielt er ‹in Anerkennung . . . seines Wirkens für die völkische Kulturerneuerung› die höchste Auszeichnung des Reiches für Kulturleistungen, den ‹Adlerschild des Deutschen Reiches›.

74 Prot. III, 14, 19, 21.

Zu Kapitel II

1. Berliner Kunstwinter 1934/35

1 VB, 15. 11. 1933.

2 Alfred Rosenberg, Kultur, Organisation und Politik. VB, 10. 12. 1934.

3 Ders., Deutsche Kultur als Garant deutscher Einheit. In: ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater', 2. Jg. (1934), S. 261 ff; Walter Stang, Vom Sinn und Wesen des Theaters. Ebenda, 1. Jg. (1933), S. 1 ff; Werner Kurz, Der deutsche Arbeiter und das deutsche Theater. Ebenda, 2. Jg. (1934), S. 357 ff.

4 Rosenberg, a. a. O., S. 261 f.

5 Werner Kurz, Der deutsche Arbeiter und das deutsche Theater, a. a. O., S. 357 f.

6 Rosenberg, a. a. O., S. 263.

7 Ebenda, S. 264.

8 Kurz, a. a. O., S. 358.

9 Ebenda.

10 Prot. III, 21, 22.

11 Heinrich Guthmann, Zweierlei Kunst in Deutschland? Berlin 1935, S. 41.

12 Fritz Nehmitz im ‚Berliner Tageblatt', 15. 11. 1934.

13 8. 3. 1935.

14 DAZ, 1. 1. 1935.

15 Guthmann, a. a. O.

16 In: ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater'. Sonderheft: Theater-Spielplan 1934/35. 2. Jg. (1934).

17 Ergänzt nach DAZ, 5. 1. 1935.

18 Guthmann, a. a. O., S, 52 f.

19 Walter Stang, Kunst als Ausdruck und Wirkung. In: ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater', 2. Jg. (1934), S. 277.

20 Guthmann, a. a. O., S. 25 f. Hervorhebung von mir. H. B.

2. Das Thing-Theater

1 Rainer Schlösser, Das Volk und seine Bühne. Bln. 1935. S. 40 ff; Carl Maria Holzapfel, Aufbruch zum Nationaltheater. In: ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater', 2. Jg. (1934), S. 115 ff.

2 Wilhelm von Schramm, Neubau des deutschen Theaters. Band 4 der Schlieffen-Bücherei ‚Geist von Potsdam', Bln. 1934, passim; Erich von Hartz Wesen und Mächte des heldischen Theaters. Bln. 1934, S. 7 ff und 79 f.

3 Schlösser, a. a. O., S. 61.

4 Hans Severus Ziegler, Das Theater des deutschen Volkes. Lpz. 1933, S. 8 f; Schramm, a. a. O., S. 36 ff.

5 Schlösser, a. a. O., S. 47.

6 Ebenda, S. 49 f.

7 Schramm, a. a. O., S. 30.

8 Ebenda, S. 42 f.

9 Ebenda, S. 45. Kursivstellen im Original gesperrt.

10 S. auch Ilse Pitsch, Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. (Masch. geschr.) Diss. Münster 1952, S. 72 f.

11 Felix Emmel, Theater aus deutschem Wesen. Bln. 1937, S. 92 f.

12 Wo man von diesem Prinzip abwich, wurde die freie Lagerwiese benutzt, Symbol der Versammlung der völkischen Landsgemeinde.

13 Im Mai 1935 waren insgesamt 10 Thingstätten spielbereit, weitere 10 wurden im Laufe des Sommers fertiggestellt. Vgl. auch Wolf Braumüller, Freilicht- und Thingspiel. Rückschau und Forderungen. Bln. 1935, S. 27 f.

14 Schramm, a. a. O., S. 46.

15 Ende 1932 wurde das Spiel vom ‹Antichrist› in Berlin aufgeführt. In zwei großen Sälen hatte der Regisseur, Werner Pleister, die Chöre gruppiert. Deutsche, Juden, Franzosen u. a. traten als Chöre auf, geführt von ihren Königen und durch Embleme kenntlich gemacht. Schramm nannte diese dramatische Mythe von der weltgeschichtlichen Sendung der Deutschen ‹das ewige Vorbild› und ‹größte Beispiel› des völkischen Theaters (a. a. O., S. 40).

16 Schramm, a. a. O., S. 41.

17 Hartz, a. a. O., S. 28.

18 S. auch Pitsch, a. a. O., S. 180, die in ihren Ausführungen zum Thingtheater dasselbe Beispiel wählte.

19 Richard Euringer, Deutsche Passion 1933. Bln. 1933.

20 Von einem Protest der christlichen Kirchen wurde nichts vernommen.

21 S. auch Pitsch, a. a. O., S. 181.

22 Bruno E. Werner in der DAZ, 20. 5. 1935.

23 Zitiert nach ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater', Mai 1935 (Thingspiel-Sonderheft), S. 133.

24 Ebenda.

25 Schramm, a. a. O., S. 62.

26 Ebenda.

27 Schlösser, a. a. O., S. 42. Hervorhebung von mir. H. B.

28 Ebenda.

29 Wolf Braumüller, a. a. O., S. 28.

30 Schlösser, a. a. O., S. 40.

31 Schramm, a. a. O., S. 40.

32 Schlösser, a. a. O., S. 43.

33 Bruno Nelissen Haken, Erfahrung an Thingspielmanuskripten. In: ‚Bausteine zum deutschen Nationaltheater', a. a. O. Vgl. auch Wolf Braumüller, a. a. O., S. 33 f.

1 Rede des Reichsministers Dr. Goebbels zur Jahrestagung der Reichskulturkammer am 15. November 1935 in der Berliner Philharmonie. Zit. nach: Dokumente der Deutschen Politik. Bd. 3, Bln. 1939, S. 282.

2 Vgl. u. a. BA / NS-Splitter, RSK.

3 Die Bedeutung des Kritikverbots für das Buchwesen stellt eingehend dar, Dietrich Strothmann, Nationalsozialistische Literaturpolitik. Bonn 1960, S. 258 ff.

4 Sämtliche Werke, ob aus staatlichem, kommunalem oder privatem Besitz, wurden entschädigungslos eingezogen.

5 Franz Roh, ‹Entartete› Kunst — Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962, S. 123 ff. Die Zahlen beruhen auf Angaben der einzelnen Museen.

6 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hbg. 1949, S. 56.

7 DZA/RMVAP, Ausstellung ‹Entartete Kunst›, Akte Nr. 743: Telegramm der Ausstellungsleitung v. 4. 8. 1937 an das RMVAP.

8 Wilhelm Worringer, Fragen und Gegenfragen. Mü. 1956, S. 139.

9 Rave, a. a. O., S. 57.

10 BA/R 43 II / 1235.

11 Einzelheiten s. Gerhard Strauss, Dokumente zur ‹Entarteten Kunst›. In: Festgabe an Carl Hofer, Berlin 1948. Ferner Kurt Fassmann u. Wilhelm F. Arntz, Bildersturm in Deutschland. In: Das Schönste, Mü. 1962, Nr. 5 ff.

12 Strauss, a. a. O.

13 Ein Nachrichtenauffangnetz ‹von unten› leitete über ehrenamtlich tätige V-Männer (bevorzugt Nichtparteimitglieder) Beschwerden und Vorschläge an die SD-Arbeitskreise der Universitäten, von wo sie, ausgewertet, zum Amt C III Berlin gingen. Vgl. Nürnberger Dokumente, Bd. XX, S. 262 ff.

14 Rede des Reichsministers Dr. Goebbels auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' im Deutschen Opernhaus Berlin, 26. 11. 1937. Zit. nach: Dokumente der Deutschen Politik, Bd. 5, Berlin 1940, S. 424 ff.

15 Sämtliche Reden zum Jahrestag der Gründung der Reichskulturkammer in: Dokumente der deutschen Politik, Berlin 1934 ff.

16 Vgl. u. a. Gottfried Benn, rowohlts monographien Nr. 71; Ernst Jünger, rowohlts monographien Nr. 72.

17 Der Reichskultursenat, eine ‹Gruppe erlesener Köpfe› (Goebbels), wurde im Herbst 1935 gebildet. 125 Mitglieder zählte er am 1. 9. 1937.

18 Vgl. u. a. Baldur v. Schirach, Zwei Reden zur Deutschen Kunst. Weimar o. J. — Über die Lage in Wien und die Sonderstellung, die Schirach dort in seiner Eigenschaft als Reichsstatthalter zeitweilig einnahm, s. W. Th. Anderman, Bis der Vorhang fiel. Dortmund 1947.

1 Zur baukünstlerischen Qualität dieser Architektur s. Bruno Zevi, *Poètica del' Architettura Neoplastica*. Milano 1953. — Ferner Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur. Mü. 1957. S. 683.

2 Hubert Schrade, Der Sinn der künstlerischen Aufgabe und politischer Architektur. In: Nationalsozialistische Monatshefte, 5. Jg., Juni 1934, S. 508 ff. Hervorhebung von mir. H. B.

3 Zft. ‚Die Kunst im Dritten Reich'. Mü. 1937, S. 84.

4 Ebenda.

5 Ebenda, S. 76 ff. Ferner: Neue deutsche Baukunst, hg. v. Albert Speer, dargestellt v. Rudolf Wolters. Berlin 1940, S. 14 f und 20 f; Das Bauen im Neuen Reich I, hg. in Verbindung mit Prof. Gerdy Troost vom Gauverlag Bayreuth 1938 ff (zit. n. 5. Aufl.), S. 30 ff. Vgl. auch Rudolf Wolters, Albert Speer. Oldenburg 1943.

6 Reichsparteitag 1935.

7 Das Bauen im Neuen Reich, a. a. O., S. 10.

8 Hans Stephan, Die Baukunst im Dritten Reich, insbes. die Umgestaltung der Reichshauptstadt. Heft 43 der Schriftenreihe der Hochschule für Politik, Berlin 1939, S. 6.

9 Die Stadt, ihre Pflege und Gestaltung. Hg. v. Reichsorganisationsleiter der NSDAP, Mü. 1939, S. 213.

10 Ebenda, S. 10.

11 Das Bauen im Neuen Reich, a. a. O., S. 10.

12 Ebenda, S. 14.

13 Ebenda, S. 22.

14 Schulte-Frohlinde, Die landschaftlichen Grundlagen des deutschen Bauschaffens. Bücherei d. Arbeitsgem. Heimat und Haus. 3 Bde. Mü. 1939/40.

15 Kulturrede auf dem Reichsparteitag der NSDAP 1935, zit. nach Neue deutsche Baukunst, a. a. O., S. 11.

16 Neue deutsche Baukunst, a. a. O., S. 13.

17 Hans Stephan, a. a. O., S. 12.

18 Das Bauen im Neuen Reich, a. a. O., S. 58. Ferner Stephan, passim.

19 ‚Donau-Zeitung' Nr. 7 vom 9. 1. 1944.

20 Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*. New York 1954, S. 106 f.

21 Der Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion, Arbeitsstab für Wiederaufbauplanung zerstörter Städte. Richtlinien I v. 15. 7. 1944, betr. Statistik u. Darstellung der Schäden in den zerstörten Städten (Verantwortlicher Baurat K. Gutschow, Berlin). Potsdam o. J.

22 Erlaß über die Errichtung einer Reichsstelle für Raumordnung. Ihm voraus gingen: Wohnungssiedlungsgesetz, Gesetz über einstweilige Maßnahmen zur Ordnung des deutschen Siedlungswesens, Gesetz über Regelung des Landbedarfs der Öffentlichen Hand. Vgl. auch die Tätigkeit der ‚Reichsarbeitsgemeinschaft für Raumforschung' an der Techn. Universität Berlin unter Leitung von Dr. Jeserich.

23 Neue deutsche Baukunst, a. a. O., S. 11.

24 Ebenda, S. 19 f.

25 Stephan, a. a. O., S. 8.

26 Eduard Schoenleben, Fritz Todt, der Mensch, der Ingenieur, der Nationalsozialist. Oldenburg 1943, S. 13. — Über die Geschichte der Autobahnen in Deutschland informiert eingehend Kurt Kaftan, Der Kampf um die Autobahnen. Bln. 1955.

27 Das Bauen im Neuen Reich II, Bayreuth 1943, S. 6 f.

28 Ebenda (Abbildungen) und Prot. XXXI.

29 Friedrich Tamms, Die Kriegerehrenmäler von Wilhelm Kreis. In: Die Kunst im Deutschen Reich, 3/1943. Vgl. auch ‚Die Kunst im Deutschen Reich' Ausg. B ‚Die Baukunst', Folge 7 u. 9/1939 (Abbildungen). Ferner Neue deutsche Baukunst, a. a. O., S. 17 ff.

30 Die neue Reichskanzlei. Sonderdruck aus: ‚Die Kunst im Deutschen Reich', Ausg. B. Folge 7 u. 9/1939.

31 Dazu Georg Hellack, Architektur und Bildende Kunst als Mittel nationalsozialistischer Propaganda. In: Publizistik, 5. Jg. (1960), S. 77 ff.

32 Das Bauen im Neuen Reich I, a. a. O., S. 157.

Zu Kapitel III

1. Auslöschung des nationalen Kultur- und Kunstlebens (Polen)

1 BDC/PPK—1: ‹Die deutsche Ordnung Europas und die Abwehr ihrer Gegner›.

2 AMT/NO—1880 u. 1881, veröffentlicht in Vjh. f. Zeitgesch. 2/1957. Zur Bedeutung des Dokumentes s. Martin Broszat, Nationalsozialistische Polenpolitik 1939—1945 (Bd. 2 der Schriftenreihe der Vjh. f. Zeitgesch.). Stuttgart 1961, S. 23 f.

3 Broszat, a. a. O., S. 38 ff.

4 du Prel (Hg.), Das General-Gouvernement. Würzburg 1942, S. 27.

5 AGK / ‹Grundsätzliche Bemerkungen über die Gestaltung Warschaus während des Krieges und nach dem Kriege von SA-Gruppenführer Dr. Ludwig Fischer, Gouverneur des Distrikts Warschau, Hauptdienstleiter der NSDAP›, undatierter Bericht aus dem Jahre 1944. — Zur nationalsozialistischen Ostpolitik vgl. u. a. Hitlers Manuskript zur Außenpolitik von 1928, veröffentlicht unter dem Titel ‹Hitlers zweites Buch›. Stuttgart 1961. Ferner IMT/L-221.

6/7 AMT/NO—4817. Ferner AMT/NO—3732: Denkschrift des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP v. 25. 11. 1939 ‹Die Frage der Behandlung der Bevölkerung der ehemaligen polnischen Gebiete nach rassepolitischen Gesichtspunkten›, verfaßt von E. Wetzel u. G. Hecht.

8 Ebenda.

9 U. a. IMT/PS—2233, S. 440 ff: Frank-Tagebuch, Protokoll der Polizeisitzung v. 30. 5. 1940.

10 Einzelheiten in *‹Documenta occupationis›*, hg. v. *Instytut Zachodni*, Poznań 1945 ff, insbes. Bd. VI; ferner *Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce*, hg. im Auftrag des polnischen Justizministeriums, Warschau 1945 ff.

11 Broszat, a. a. O., S. 57 ff.

12 ‹Grundsätzliche Bemerkungen . . .›, a. a. O.

13 Sämtliche Anweisungen in den Verordnungsblättern des Generalgouverneurs.

14 Polens Kriegsverluste. Studien und Abhandlungen der *Zachodnia Agencja Prasowa, Poznań-Warszawa* 1960, S. 93 (Basiszahlen aus: *Mały Rocznik Statystyczny*, 1939).

15 Im Dezember 1938 hatte der Breslauer Kunsthistoriker, Professor Dr. Dagobert Frey, eine Rundreise zu den polnischen Museen unternommen, die ihn bis nach Pinsk führte. Auf seine Bitte hin wurden ihm auch die magazinierten Bestände zugänglich gemacht. Ein Jahr später wies Frey persönlich die zu beschlagnahmenden Werke an (Prot. XXVII u. XXVIII). — Vgl. dazu auch Stanislawa Sawicka, *Un pillage scientifiquement organisé* In: *Cahiers Pologne-Allemagne*, Paris, Nr. 3/1960, S. 50.

16 Vgl. Eil-Runderlaß des Reichsführers SS und Chefs der Deutschen Polizei betreffend Verfahren bei der Beschlagnahme von Kunstgegenständen, Archiven, Dokumenten, Sammlungen usw. vom 16. Dezember 1939 — SIV I Nr. 844 III/39-151-Sdb. P. In: *Documenta occupationis*, V, S. 209 ff.

17 Einzelheiten in den Dokumentensammlungen IMT, AMT; ferner Akten ‚Ahnenerbe' im BDC und reiches, noch kaum ausgewertetes deutsches Aktenmaterial in polnischen Archiven. Vgl. auch [W. Borowy] *The Nazi Kultur in Poland*. London 1944; ferner Stanislaw Nahlik, *Gabrież dzieł sztuki. Wrocław-Kraków* 1958 (Literaturverzeichnis).

18 Margot Günther-Hornig, Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten 1939—1945. Studien des Instituts für Besatzungsfragen in Tübingen zu den deutschen Besetzungen im 2. Weltkrieg, Nr. 13, Tüb. 1958.

19 ‹Sichergestellte Kunstwerke im General-Gouvernement›, Breslau o. J., 179 Seiten. Heute in der Universitätsbibliothek Warschau. Dazu Sawicka, a. a. O.

20 ‹Sichergestellte Kunstwerke . . .›, a. a. O.

21 Vgl. u. a. die Publikationsreihe ‹Ausstrahlungen der deutschen Kunst. Gemeinschaftsarbeit deutscher Kunsthistoriker, geleitet von Wilhelm Pinder und Richard Sedlmaier›. Darin die Abteilung: Deutsche Kunst im polnisch-russischen Raum, hg. v. Dagobert Frey, Mü. 1942.

21a Sie wuchs schließlich zu einer Art Untergrundstaat mit eigenem Schulwesen, Universität, eigener Presse, Gerichtsbarkeit etc. an. Allerdings waren die Verluste entsprechend hoch und die Aussicht, den gesteuerten Verfall des staatlichen Bewußtseins aufzuhalten, gering. — Ein verspäteter Versuch des Generalgouverneurs Frank, einen weicheren kulturpolitischen Kurs zu steuern, blieb wirkungslos, da Hitler, Himmler und Bormann die Pläne mißbilligten. S. a. Broszat, a. a. O., S. 187 ff.

22 Bei seiner Vernehmung am 6. November 1945 erklärte der ‚Sonderbeauftragte für die Erfassung und Sicherung der Kunst- und Kulturschätze im Generalgouvernement', Dr. Kajetan Mühlmann: ‹Ich bestätige, daß es die offizielle Politik des Generalgouverneurs Hans Frank war, alle wichtigen Kunstwerke, die polnischen öffentlichen Einrichtungen, privaten Sammlungen und der Kirche gehörten, in Verwahrung zu nehmen. Ich bestätige, daß die erwähnten Kunstwerke tatsächlich konfisziert wurden, und ich bin mir darüber klar, daß sie im Falle eines deutschen Sieges nicht in Polen geblieben wären, sondern zur Vervollständigung des deutschen Kunstbesitzes verwendet worden wären.› IMT/PS—3042.

23 AGK / ‹Kulturpolitische Richtlinien›, Rundschreiben der Abt. Volksauf-

klärung und Propaganda (Generalgouvernement) an die Kreishauptleute, 1940; *Documenta occupationis*, a. a. O., passim, und *Biuletyn Głównej Komisji*, a. a. O., passim. Vgl. auch Antoni Symonowicz, Der Kampf gegen die polnische Kultur. In: Studien und Abhandlungen, a. a. O., S. 73 ff.

24 Denkschrift des Rassepolitischen Amtes der NSDAP v. 25. November 1939, a. a. O.

25 du Prel, a. a. O., passim; Warschauer Kulturblätter, hg. v. Wilhelm Ohlenbusch, 1940 ff; Das Generalgouvernement, Krakau-Warschau 1940 ff.

26 du Prel, a. a. O., S. 142 u. 203 ff. APW/Akte ‚Raumordnung des GG'.

27 du Prel, a. a. O., S. 189.

28 IMT/Ec—411: Schreiben v. Rudolf Heß, 20. 11. 1939; ferner Fischer, Grundsätzliche Bemerkungen . . ., a. a. O.

29 Heute im Archiv der GKBZH, Warschau.

30 Akten und Zeugenaussagen in AGK. Erste Einzelheiten des dort irrtümlich als ‹Plan Pabst› bezeichneten Projektes in: *Biuletyn Głównej Komisji*, a. a. O., II (1947), S. 179 ff.

31 APW / ‹Warschau-Brückenkopfbebauung an der Stadtbrücke›. Die Pläne wurden im Oktober 1942 im Berliner Atelier Hans Hubert Leufgen ausgearbeitet.

32 Die Angaben meinen die Stadt Warschau auf dem linken Weichselufer.

2. *Kunstraub (Frankreich)*

1 Wilhelm Treue, Kunstraub. Düsseldorf 1957, S. 253 ff.

2 Vgl. auch den Bericht des Grafen Wolff Metternich ‹Über meine Tätigkeit als Beauftragter des Oberkommandos des Heeres für den Schutz der Werke der bildenden Kunst von 1940—1942›. IMT/RF—1318. Ferner Jean Cassou, *Le Pillage par les Allemands des Œuvres d'Art et des Bibliothèques appartenant à des Juifs en France*. Paris 1947, S. 61 ff. Insbesondere Rose Valland, *Le Front de l'Art*. Paris 1961, passim. — Dagegen wird dieser für die Entnahme von Kunstwerken in den okkupierten Ländern grundlegende Plan nicht erörtert in der Arbeit von Margot Günther-Hornig, Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten 1939—1945. Studien des Instituts für Besatzungsfragen in Tübingen zu den deutschen Besetzungen im 2. Weltkrieg, Nr. 13, Tüb. 1958.

3 BA/RK. 243 II/606: Verordnung Hitlers ‹Erfassung der Kunstwerke in den besetzten Gebieten› v. 13. 8. 1940. Ferner IMT/NG—2581.

4 Dieser sogenannte Kümmel-Bericht existierte in nur fünf Exemplaren. Eines davon befindet sich heute in französischem Staatsbesitz; weitere Exemplare im Archiv des Ministeriums für Volksbildung der DDR, Ostberlin.

5 Ebenda; Valland, a. a. O., S. 24.

6 ‹In der gesamten Judenfrage, in der der SD an sich federführend ist, wurde der politische Sektor ausschließlich von der Botschaft betreut und der SD und die Militärverwaltung mit entsprechenden Weisungen versehen›, schreibt der Referent für Judenfragen bei der Deutschen Botschaft Paris, SS-Sturmbannführer Dr. med. Carl-Theo Zeitschel, am 13. 6. 1941. AA/Pd. 3, Nr. 5.

7 U. a. Aktennotiz Alfred Rosenbergs v. 16. 9. 1940: ‹Sicherstellung von

Kulturgut in Frankreich und den anderen besetzten Gebieten», CDJC/CXLV–574; Briefwechsel General Reinecke–Utikal v. 12. 10. u. 3. 11. 1941, IMT/RF–1319, 1320, 1321; Schreiben des Gesandten Abetz an Oberstleutnant i. G. Speidel v. 4. 7. 1940, CDJC/LXXI–117.

8 Die Pläne indessen reichten weiter. So war im Zusammenhang der geplanten Eroberung Großbritanniens vom SD u. a. ein ‚Sonderstab Britisches Museum' vorgesehen, der die ‹Aussonderung germanischer Kunstwerke im weitesten Sinn (auch Rubens und Rembrandt usw.)› besorgen sollte, die Nelson-Säule vom Trafalgar-Square sollte nach Berlin gebracht werden usf. Vgl. Charles Wighton, *The story of Reinhard Heydrich.* London 1962, S. 209.

9 CDJC/LXXI–23: Bericht des Feldpolizeidirektors Oehme vom 8. 7. 1940, Tgb. Nr. 217/40.

10 IMT/PS–3766: ‹Bericht über die Wegnahme französischer Kunstschätze durch die Deutsche Botschaft und den Einsatzstab Rosenberg in Frankreich›, S. 9.

11 Weiteres Material zur Aktion Kuensberg: AMT/NG–3503, 3504, 3505; S. auch ‹Bericht über die Wegnahme . . .›, a. a. O.

12 AMT/NG–3662.

13 Valland, a. a. O., S. 33.

14 AMT/NG–3763.

15 CDJC/LXXI–43 u. 44: Fernschreiben des Gesandten Luther, Berlin, an die Deutsche Botschaft Paris v. 8. 11. 1940.

16 Zur Vorgeschichte s. Günther-Hornig, a. a. O., S. 17 f.

17 Schreiben v. 13. 9. 1940, zit. nach ‹Bericht über die Wegnahme . . .›, a. a. O., S. 4 ff.

18 Ebenda, S. 9.

19 IMT/PS–1015. Weitergabe des Befehls durch Keitel am 5. 7. 1940.

20 S. Cassou, a. a. O., passim.

21 Jüdische Besitzernamen in Büchern wurden getilgt, ehe die Bücher weitergeleitet wurden. CDJC/CXLI–162.

22 Zit. nach ‹Bericht über die Wegnahme . . .›, a. a. O., S. 18 f.

23 Dazu notierte Rosenberg am 6. 9. 1940: ‹Ich erzählte dem Führer über die Funde in einem Palais Rothschild in Paris. Falltür und Geheimkeller mit zweiundsechzig Kisten voll Urkunden, Büchern u. a. U. a. auch ein Kästchen mit Porzellanknöpfen Friedrichs des Großen. Auf jedem in feinster Ausführung die Uniform eines Regiments.› Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs aus den Jahren 1934/35 und 1939/40, hg. v. Hans-Günther Seraphim. Bln.-Fft. 1956.

24 Valland, a. a. O., S. 59.

25 Valland, a. a. O., S. 60.

26 CDJC/CXLV–582. Punkt 5 des Befehls blieb selbstredend eine Floskel.

27 CDJC/CXLVI–16: Schreiben Rosenbergs an Göring v. 21. 9. 1940.

28 Valland, a. a. O., S. 153.

29 Valland, a. a. O., S. 69. Über Görings Kunstsammlungen berichten: Thomas C. Howe, *Salt Mines und Castles* (darin: *The Art Looting Investigation Report*); Janet Flanner, *Men and Monuments.* London 1957; Roger Manvell u. Heinrich Fraenkel, Hermann Göring. London 1962, S. 265 ff. — Göring erklärte vor dem Internationalen Gerichtshof in Nürnberg, daß er ein Na-

tionalmuseum ‚Hermann Göring' in der Nähe von Karinhall habe bauen wollen. Baupläne dazu fielen den amerikanischen Truppen in die Hände. Sie sind datiert vom Januar 1945. IMT/IX, S. 125.

30 Die politische Lage war für den deutschen Kunsthandel so ‹günstig›, daß Hitler-Freund Heinrich Hoffmann noch 1944 in Paris eine ‹repräsentative Kunsthandlung› (Wildenstein u. Co.) zu erwerben suchte. CDJC/II—216 u. XXIX—36.

31 Günther-Hornig, a. a. O., S. 29.

32 Selbst Rohdiamanten wurden bei den z. T. abenteuerlichen Tauschaktionen als Gegenwert in Erwägung gezogen. Erlös in Bargeld wurde auf das Konto für ‹entartete Kunst› eingezahlt, womit die ‹Kosten des Krieges› bestritten werden sollten.

33 TVK: Geheim-Protokoll der in den Besitz des Auswärtigen Amtes Berlin und der Deutschen Botschaft Paris überführten jüdischen Kunstwerke v. 1. 2. 1941 (gez. Abetz Zeitschel). AMT/NG—3763: Telegramm des Gesandten Schleier v. 31. 7. 1942.

34 Valland, a. a. O., S. 96 f; Prot. XXV, 2.

35 CDJC/LXXV—94: Geheim-Vermerk der Gruppe Wi 1/2 506/419ch beim Militär-Verwaltungsstab von Groß-Paris v. 6. 12. 1941.

36 Ebenda. S. auch Joseph Billig, *Le Commissariat Général aux Questions Juives (1941—1944)*. 3 Bde., Paris 1955—1960.

37 Das Auswärtige Amt der Bundesregierung, neuerdings das Bundesschatzministerium, bewahrt in der Münchener ‚Treuhandverwaltung von Kulturgut' allein über 50 Aktenbände mit mikrofilmierten Beutemeldungen sowie der Korrespondenz zur geplanten Nachkriegsverwendung auf.

38 Valland, a. a. O., S. 107.

39 IMT/PS—1015 (b).

40 Valland, a. a. O., S. 184 ff.

41 Besprechung Hitlers mit den Vertretern des Einsatzstabes Rosenberg, von Ingram und Dr. Borchers, Anfang 1943 in Berlin.

42 CDJC/V—106.

43 Die zum Tausch bestimmten Bilder wurden z. T. nach Deutschland transportiert, dort von Göring ausgewählt und dann an die Tauschpartner, hauptsächlich in die Schweiz, weitergeleitet. Vgl. Urteil des Schweizerischen Bundesgerichts v. 25. 6. 1952.

44 Valland, a. a. O., S. 178 ff. Ferner Prot. XXX, 1. In den Archives de la Direction des Musées de France lagern umfangreiche Beutelisten der Abt. Bildende Kunst im ERR, Paris. Zahlreiche, darunter namhafte Werke tragen den Vermerk ‹vernichtet›.

3. Der ‹Führerauftrag Linz›

1 Blunck leitete seit seiner Amtsniederlegung 1935 die Auslandsabteilung der RSK. Er entwickelte große Aktivität und bereiste als repräsentativer deutscher Geistesfürst die europäischen Länder. Bezeichnenderweise kehrt ein Motiv, ähnlich wie bei Goebbels, in seinen Rechenschaftsberichten stets wieder: die Furcht, daß andere, insbesondere geistig so bewegliche Länder wie Frank-

reich und Italien, Deutschland kulturell überflügeln könnten. So schrieb Blunck am 14. Juni 1941 an den Geschäftsführer der RSK, Wilhelm Ihde: ‹Wir haben von Deutschland aus alles Interesse, die beiden Niederlanden raschestens in unsere Reichskulturkammer einzugliedern und sie nicht zu einer selbständigen Organisation zu erziehen.› Es folgen Überlegungen, wie man ebenfalls Schweden, Finnland, Dänemark, Norwegen, Bulgarien, Rumänien, Rußland, die Türkei und Spanien in die vorgesehene ‹europäische Kulturkammer› eingliedern könne. BDC/RKK — Dr. H. F. Blunck.

Der Gedanke einer ‹europäischen Kulturkammer› ist seit dem 13. Januar 1941 aktenkundig. In einem Rundschreiben an alle Kammern forderte Goebbels Vorschläge zum Aufbau der übernationalen Kammern an. BDC/RKK—Dr. H. F. Blunck: Briefwechsel Ihde-Blunck.

2 Louis P. Lochner, Goebbels Tagebücher. Zürich 1948, Eintragung v. 15. 5. 1942. Ferner Walter Hagemann, Publizistik im Dritten Reich. Hbg. 1948, S. 63 u. 69.

3 Heinrich Hoffmann (Hg.), Kunst dem Volk, Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, 14. Jg. (1943), Sonderheft zum 20. April 1943.

4 Prot. XIV, 2.

5 Prot. XIV. Ferner TVK/Brief Bormanns an Posse v. 16. 5. 1940. Vgl. auch BA/R 43 II, 1019.

6 Prot. XIV, 2. Bau- und Lagepläne in: Linz Stadt am Strom, hg. v. d. Zft. ‚Österreich in Wort und Bild', Wien 1962. Der kriegsbedingte allgemeine Baustop verhinderte, daß die Pläne ausgeführt wurden.

7 Prot. II, 1; TVK/Schreiben Bormanns an Posse v. 1. 8. 1940.

8 Prot. XIV, 2.

9 Prot. XIV, 2.

10 TVK u. Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*. New York 1954, S. 258. Ein Rundschreiben an alle Kommandeure der besetzten Gebiete v. 18. 11. 1940 bestätigte noch einmal: ‹Der Beauftragte des Führers für die Vorbereitung der Entscheidungen über die Verwendung der Kunstwerke ist der Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, Herr Dr. Posse›, TVK/Rk. 15666 B, gez. Dr. Lammers.

11 Der gedruckte ‹Beschlagnahme-Katalog Wien› umfaßt 12 Privatsammlungen, darunter die Sammlung Oskar Bondy mit allein 1573 Positionen. Handschriftlich beigefügte römische Ziffern bzw. der Vermerk ‹Linz› oder ‹Posse› verweisen auf die vorgesehene Verwendung. Gleichlautende Fassungen dieses Katalogs befinden sich heute in der Treuhandverwaltung von Kulturgut München (TVK) und im Archiv der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden. In Dresden liegen außerdem umfangreiche Aktenbestände über die Durchführung der Wiener Beschlagnahmen. S. auch dazu: Max Seydewitz, Das Dresdener Galeriebuch. Dresden 1957; Ruth u. Max Seydewitz, Die Dresdener Kunstschätze. Dresden 1960.

12 ‹Verzeichnis der für Linz in Aussicht genommenen Gemälde. Stand vom 31. Juli 1940›, gleichlautende Fassungen ebenfalls in München (TVK) und Dresden.

13 Ebenda.

14 IMT/PS—1600: Brief Posses an Bormann v. 14. 12. 1939.

15 TVK/Schreiben v. 29. 7. 1940.

16 LHA Sachsen/VBM S XIX, Nr. 20, Bd. 2 (zit. n. Max Seydewitz, Das Dresdener Galeriebuch, a. a. O., S. 195).

17 Zeitschrift ‚Geist und Tat', 9/1958.

18 TVK/Brief Lammers' an Bormann v. 15. 3. 1941.

19 Dresdener Neueste Nachrichten, 11. 12. 1942.

20 IMT/PS—015: Brief v. 16. 4. 1943.

21 TVK/Schreiben v. 21. 4. 1943; ferner CDJC/CXLVI—43: Brief Rosenbergs an Göring v. 3. 6. 1943.

22 Schriftwechsel in TVK.

23 TVK/Auf 43 Druckseiten sind etwa 1 300 Werke aufgeführt. Abbildungen in: Kunst dem Volk, a. a. O.

24 1944 wurde eine ‹Umlagerung› nach Alt-Aussee, Österreich, verfügt. Reichsleiter Bormann soll im Frühjahr 1945 einen weiteren, vermutlich den Vernichtungsbefehl gegeben haben.

25 ‚Nordwestdeutsche Hefte', 10/1947.

26 Max Seydewitz, Das Dresdener Galeriebuch, a. a. O., S. 156 ff.

LITERATURHINWEISE

1. Zum Thema Kunst und Politik

Adorno, Theodor W.: Kunst- und Musiksoziologie. In: Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Bd. 4. Stuttgart 1956.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Zft. f. Sozialforschung, Paris, V, 1, 1936, dt. in W. B., Schriften, Bd. I, S. 366 ff, Frankfurt/M. 1955.

Cooley, Ch. H.: The Two Major Works of Ch. H. Cooley: Social Organisation. Human Nature and the Social Order. Glencoe, III. 1956.

Gurvitch, G.: Social Control. In: G. Gurvitch und W. E. Moore (Hg.), Twentieth Century Sociology. New York 1945.

Gotshalk, D. W.: Art and the Social Order. Chicago 1947.

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 1953.

ders.: Philosophie der Kunstgeschichte. München 1958.

Horkheimer, Max u. Adorno, Th. W.: Kulturindustrie. In: Dialektik der Aufklärung. Amsterdam 1947.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Berlin 1920.

Mukerjee, R.: The Social Functions of Art. New York 1954.

Read, Herbert: Art and Society. 3. Aufl. London 1956.

Siemsen, Anna: Politische Kunst und Kunstpolitik. Jungsozialistische Schriftenreihe. Berlin 1927.

Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg 1957.

ders.: Stichwort ‹Kunst› in: Das Fischer Lexikon ‹Soziologie› (hg. von René König). Fft./M. 1958.

Watson, Bruce A.: Kunst, Künstler und soziale Kontrolle. Köln u. Opladen 1961.

2. *Zur Geschichte des Nationalsozialismus*

Mau, Hermann u. Krausnick, Helmut: Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit 1933—1945. Stuttgart 1956.
Bracher, Karl Dietrich: Die Auflösung der Weimarer Republik. 2. Aufl. Stuttgart-Düsseldorf 1957.
Bracher, K. D., Sauer, Wolfgang, Schulz, Gerhard: Die nationalsozialistische Machtergreifung. Köln-Opladen 1960.
Broszat, Martin: Nationalsozialistische Polenpolitik 1939—1945. Stuttgart 1961.
Jäckel, Eberhard: Die deutsche Frankreichpolitik im Zweiten Weltkrieg. Habilitationsschrift. Kiel 1962.

3. *Zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus*

Behne, Adolf: Entartete Kunst. Berlin 1946.
(Borowy, Wazław:) The Nazi Culture in Poland. London 1943.
Brenner, Hildegard: Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vjh. f. Zeitgeschichte, Mü. 1/1962.
Cassou, Jean: Le Pillage par les Allemands des Œuvres d'Art et des Bibliothèques appartenant à des Juifs en France. Paris 1947.
Fassmann, Kurt u. Arntz, Wilhelm F.: Bildersturm in Deutschland. In: Das Schönste, Mü. 1962, Nr. 5 ff.
Flanner, Janet: Men and Monuments. London 1957.
Günther-Hornig, Margot: Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten 1939—1945. Studien des Instituts für Besatzungsfragen in Tübingen zu den deutschen Besetzungen im 2. Weltkrieg, Nr. 13, Tübingen 1958.
Hellack, Georg: Architektur und Bildende Kunst als Mittel nationalsozialistischer Propaganda. In: Publizistik, 5. Jg. (1960), S. 77 ff.
Lehmann-Haupt, Hellmut: Art under a Dictatorship. New York 1954.
Pitsch, Ilse: Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. (Masch. geschr.) Dissertation. Münster 1952.
Polens Kriegsverluste 1939—1945. Studien und Abhandlungen der Zachodnia Agencja Prasowa. Poznań-Warszawa 1960.
Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hbg. 1949.
Roh, Franz: ‹Entartete› Kunst. Hannover 1962.
Sawicka, Stanislawa: Un Pillage scientifiquement organisé. In: Cahiers Pologne-Allemagne. Paris 3/1960.
Schonauer, Franz: Deutsche Literatur im Dritten Reich. Olten-Freiburg/Br. 1961.
Seydewitz, Max: ‹Die Dame mit dem Hermelin›. Berlin 1963.
Strauss, Gerhard: Dokumente zur ‹Entarteten Kunst›. In: Festgabe an Carl Hofer. Berlin 1948.
Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Bonn 1960.
Valland, Rose: Le Front de l'Art. Paris 1961.
Wulf, Joseph (Hg.): Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963.

ENZYKLOPÄDISCHES STICHWORT

‹KUNST UND POLITIK›

Dem Nationalsozialismus gebührt ein zweifelhaftes Verdienst: er erkannte die soziale Aktivität ‹Kunst› und unternahm den in der Geschichte moderner Staatswesen erstmaligen Versuch, den Bereich der Künste herrschaftstechnisch aufzuschließen, d. h. seinen Zwecken dienstbar zu machen. Er entwickelte in seiner Kunstpolitik ein neues Führungsinstrument, innen- und außenpolitisch nutzbar. Es sicherte ihm ohne physische Gewaltanwendung eine Gefolgschaft, die alle Merkmale der Freiwilligkeit auswies.

Wie war das möglich, wo doch die Künste herkömmlich als ‹die unwichtigsten und veränderlichsten der Elemente, die in die soziale Struktur eindringen› (LaPiere), angesehen werden und demnach eine nur geringe Eignung zu derartigen Diensten mitbringen dürften? Ist die Wirkung von Kunst in der Tat kalkulierbar? Wenn ja, bis zu welchem Grad? Auf welche Weise, mit welchen Mitteln wird hier politischer Einfluß geltend gemacht?

Kunst — auch eine soziale Macht

Die Kunst *lebt* im sozialen Raum. Ein Drama beispielsweise ist dreierlei. Es ist Literatur. Es ist szenische Wirklichkeit. Es ist Bestandteil der gesellschaftlichen Wirklichkeit —, aus ihr entstanden, durch sie verstehbar, mit ihr im Gespräch und in ihr gegenwärtig.

Diese Verflechtung von unterschiedlichen Seinsweisen in dem einen Gebilde, das wir Kunstwerk nennen, tritt im kunsterlebenden Publikum ein in die soziale Praxis. Subjektiv, individuell als Zauber, Faszination, Spannung empfunden, wird das Kunstwerk hier zum empirisch faßbaren sozialen *Funktionsträger*. So fürchtete der Jäger, der in vorgeschichtlicher Zeit einen Wisent an die Wand seiner Höhle malte, sich nicht mehr und war seiner Beute sicher. Er besaß in ihm ein magisches Instrument. Später wurden in Bildern Götter verehrt, geraubt und verbrannt, Stämme und Reiche ‹heillos› gemacht.

Ihre Emanzipation erst aus der magischen, dann aus der kultischen Sphäre hat die soziale Funktion von Kunst entscheidend verändert. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual trat ihre Fundierung auf Politik (Benjamin).

Nun ist dieser Übergang aus dem kultischen in den profanen Bereich nicht gradlinig zu denken, und auch von neuen Kunstgehalten und -stilen her läßt sich nicht auf die gesellschaftliche Aufgabe dieser Kunst, auf die Formen ihrer Machtausübung unmittelbar rückschließen. Die so-

ziale Funktion der Renaissancekunst, nunmehr im Dienst von Fürsten und Stadtstaaten, bleibt beispielsweise auf Integration, nämlich auf die Bildung von Gruppensolidarität, in der traditionellen Weise gestellt. Der rituelle Integrationsmechanismus lebt weiter in dem säkularen Ansehen, das diese Kunst nunmehr genießt und ausübt, so durch die Aura des ‹Hohen›, ‹Reinen›, ‹Einmaligen›, die die Werke umgibt, die im Begriff des Originals ins Zeitbewußtsein dringt, dem Künstler den Rang eines gottähnlichen Schöpfers zuweist und Kunstwerke nicht zuletzt auch bezahlbar macht.

Gruppen- und Herrschaftsstil

Die Feststellung sozialer Funktionsweisen von Kunst wird noch durch eine weitere Tatsache erschwert. Die verbreitete Annahme, als habe es jemals eine einzige Kunstrichtung und nur ein ihr entsprechendes, homogenes Publikum gegeben, darf heute als irrig erwiesen gelten. Tatsächlich lassen sich fast überall gleichzeitig, wenn auch höchst ungleichwertig überliefert, mehrere Kunstströme (Volkskunst, Kirchenkunst, Staatskunst u. a.) feststellen, und jeder hatte sein Publikum. Wohl gab es dominierende Kunstrichtungen. Festzustellen, was zu welcher Zeit dominierte, heißt zumeist nach der herrschenden Machtgruppe fragen. Ihr künstlerisches Credo wirkte als einer der stärksten Impulse auf die übrigen Kunstströme und prägte ebensowohl Kunstgeschmack wie soziale Funktionserwartungen.

Die Machtstruktur der um Kunstrichtungen gescharten Gruppen bleibt also ein wichtiges aufschließendes Moment für die Kunstgeschichte. Sie bedingt, daß die Künste in einen vielseitigen und unablässigen Kampf verwickelt sind. Gruppen werden mit bestimmten Kunstrichtungen identifiziert. Polemik bzw. Anpassung im politischen Machtkampf können zum Anlaß von Stilwandel werden. ‹Entartung› *(corruzione)*, aus Machiavellis *Discorsi* (1518) übernommen, tritt als Kampfwort in die öffentliche Kunstdiskussion (Polemik des Giovanni Pietro Bellori gegen Vasari, den Freund Michelangelos).

Bedingungen und Erscheinungen der gewandelten Macht von Kunst im 20. Jahrhundert

Von den Problemen, die nach einer Lösung drängten, seien nur einige skizziert: (1) Die stürmische Entwicklung, die bildende Kunst, Musik und Literatur seit 1910 ergriff, traf in Deutschland auf ein traditionelles Kunstpublikum, das nicht nur in seiner großen Mehrheit unvorbereitet war, sondern infolge von Krieg und Revolution zu ausgesprochen re-

gressiven Tendenzen neigte. Der künstlerischen Moderne drohte, mit den Kräften der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Veränderungen schlechthin identifiziert zu werden. — (2) Die Ablösung der patriarchalischen durch die demokratische Regierungsform der Weimarer Republik brachte es mit sich, daß mit einer zahlenmäßig starken und politisch mobilen, indessen kunst-uninformierten Bevölkerungsschicht gerechnet werden mußte. Sie stellte ein potentielles Kunstpublikum dar, demgegenüber eine Laiisierung der Künste geboten schien. — (3) Was die klassischen Künste indessen betraf, so hatte ihre Entwicklung, genau besehen, zu einer disparaten Situation geführt: einerseits zu Erscheinungen, in denen Form, Farbe etc. zu selbständigen Bedeutungsträgern, zu Chiffren geworden waren; andererseits zu einem Verschleiß überkommener Formen und Gehalte, welcher bereits alle Züge surrogativen Kunsterlebens enthielt. — (4) Die hemmungslose Kommerzialisierung des öffentlichen Lebens während der Weimarer Republik kam der Forderung, die Künste zu laiisieren, mit einer Scheinlösung entgegen: dem doppelten Kunstmarkt. Als Pendant der Esoterik entstanden der Boulevardbetrieb, die Kunstindustrie. — (5) Mit den industrialisierten Herstellungsverfahren bildeten sich neue Rezeptionsweisen heraus, die die Wirkweise und Wirkwege von Kunst weiter veränderten. Bei Film, Fotografie, Hörspiel, Fernsehen ist beispielsweise die Frage nach dem Original sinnlos geworden. Ein sozialer Integrationsmechanismus nach rituellem Muster entfällt also. Welche Integrationsweisen ersetzen ihn? — (6) Der Künstler, stärker denn je den Marktbedingungen unterworfen, war zum Erwerbs-Arbeiter geworden. Das Konkurrenz- und Erfolgsprinzip der kommerzialisierten Gesellschaft erfuhr er in dem Dilemma von Absatz und Qualität, zudem war sein Berufsstand extrem krisengefährdet.

In diesem von sozio-kulturellen Konflikten beherrschten Spannungsfeld büßten die auf Kunst gerichteten staatlichen Regelungsweisen ihren liberalen Verwaltungscharakter ein. Das *Laissez-faire*-Prinzip machte einem teils ungewollt, teils gewollt operativen Vorgehen Platz.

Kunstpolitik als social engineering

Kunstpolitik kann nun zweierlei bedeuten: erstens Politik, die sich auf Kunst richtet; zweitens Politik, die mit Kunst gemacht wird. Eine solche begriffliche Unterscheidung lenkt den Blick auf die beiden Wirkinstanzen: den primären Bereich der Künste und ihrer Produktion; den sekundären Bereich der Kunstrezeption, wo nämlich Kunst sozial wirksam wird. Die offizielle Kunstideologie bildet die zugehörige Superstruktur, der ‹Einschärfung von Gruppenzielen› (Homans) ebenso dienlich wie appellative Themen und Gehalte einzelner Kunstwerke.

Die derart auf dem Weg über die Künste ausgeübte soziale Kontrolle manifestiert sich auf zwei Weisen: *formal*, nämlich in Gesetzen, Institutionen etc., und *informal*, d. h. durch implizite Gruppenleitbilder, Verhaltensmuster etc. Während die formalen Kontrollen relativ offen zutage treten, liegen im Bereich der informalen Kontrollen beispielsweise alle die Möglichkeiten, deren sich die Wirtschaftswerbung so erfolgreich bedient. Mittel moderner Psychotechnik u. a. m.

Bilder, Symbole und Mythos

Die nationalsozialistischen Führer bedienten sich in auffallender Weise der Zeichen-, Symbol- und Bildsprache als Medien sozialer Kontrolle. Den Künsten als exponiertem Feld sinnlicher Wahrnehmung räumte Alfred Rosenberg in diesem Zusammenhang bereits 1929 auf dem Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg besondere Bedeutung ein: ‹Ganz unmittelbar überzeugend oder Verneinung hervorrufend wirkt die Anschauung... Die Anschauung arbeitet nach ihren ewigen Gesetzen stets mit Symbolen. Wer einmal in der Potsdamer Garnisonkirche am Grabe Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelms I. gestanden hat, wer die alten zerfetzten preußischen Fahnen an den Wänden mit Bewußtsein angeschaut hat, dem entsteht aus diesen symbolischen Fahnentüchern eine ganze Welt... Die echte Anschauung also geht über die Unmittelbarkeit des menschlich Gegebenen eines neuen Sehens hinaus und erfaßt weiter die gesamte *Kunst... als ein Mittel, durch anschauliche Symbole — Farben, Zeichen, Töne — ein allgemeines Wesen zu ermitteln, einen Lebensmythos darzustellen*... Symbol ist letzten Endes auch das Ideal der sogenannten nordischen Rasse. Wir finden absolute Verkörperung dieses Symbols fast nirgends und trotzdem schwebt es durchaus einheitlich und anschaulich vor unseren Augen, hat durch die Eindringlichkeit des *inneren Bildes* uns auch nach außen ein neues Sehen vermittelt, und heute ist es wie Schuppen von den Augen von Millionen gefallen...›

So wurde den Künsten ihre soziale Aufgabe zugewiesen. Sie sollten ‹Objektivationen der Volkssymbole› sein, und die staatliche Kunstpolitik sollte die ‹Einrichtungen zu ihrer Darstellung› schaffen. Die zu errichtenden Symbole mußten in einem Grad erlebnisstark sein, daß sie gemeinschaftsstiftenden und damit plebiszitären Charakter erhielten: ‹Es geht darum, das Nationalbewußtsein mythenschaffend umzusetzen in Kraft und Willen.› ‹Volksgemeinschaft›, also eine homogene Großgruppe zu formen, war das erklärte Ziel dieser Politik. Diese ‹Gemeinschafts›-Bildung mit Hilfe von Über-Mächten und ihren bewährten Integrationsmechanismen aber setzte zweierlei voraus: zum einen, daß es noch Mächte gab, die zu diesem Zweck bemüht werden konnten; zum andern mußte das Publikum von bestimmten Erfahrungen, Reflexionen und Unter-

scheidungen abgeschirmt bleiben, so daß die notwendige Erlebnisnaivität gewahrt blieb.

Kann somit die Kunstpolitik des Nationalsozialismus geradezu als eine Folge von Versuchen angesehen werden, derart soziale Zeichen, Symbole und Mythen aufzurichten, so gehören dazu ebenso die bewußtseinsunterschwellig (durch Zerstreuung, Ablenkung, Formen der Unterhaltung) herangetragenen Leitbilder. Hier, in diesem Teilbereich informaler Kontrollen, fand und beschritt die nationalsozialistische Kunstpolitik neue Wege.

Das zentrale Dilemma einer jeden staatlichen Kunstpolitik, daß nämlich die Zustimmung der Vielen noch nichts über die Qualität eines Kunstwerks besagt, blieb dabei undiskutiert. Der Nationalsozialismus schlug sich auf die Seite der stärkeren Bataillone, und sie allein interessierten ihn. Entsprechend kannte seine Kunstpolitik kein Bildungs-, sondern nur ein Beherrschungsprogramm.

Kunstpolitik als Gegenstand der Forschung

Die vorliegende Untersuchung befaßt sich also mit einer politischen Führungsgruppe, die als militante Vertreterin anti-demokratischer Kräfte in Deutschland eine Kunstdiktatur errichtete. Ihre auf die Künste sowie auf deren soziale Aktivität gerichteten Maßnahmen, Absichten und Ziele werden untersucht, insbesondere der autoritäre Um- und Aufbau der sozialen Kontrollen, und zwar innerhalb des Landes wie auch die Ansätze dazu auf europäischer Ebene. Kunst p o l i t i k ist also das Thema der Arbeit, nicht dagegen die je besondere Lage der Künste unter der nationalsozialistischen Herrschaft. Zwei Schwierigkeiten ergaben sich dabei: zum einen, den intentionalen Charakter von Kunstpolitik manifest zu machen, wozu die derzeitigen Methoden soziologischer Institutions- und Inhaltsanalyse nicht ausreichen; zum andern nachträglich die Wirkung dieser Politik zu kontrollieren, d. h. vor allem gegenüber anderen Einflüssen zu isolieren.

Trotz dieser Schwierigkeiten halten wir es grundsätzlich für möglich, das ‹emotionale Ende› des social engineering via Kunst, d. h. so weit es sozial in Erscheinung tritt, festzustellen und auch gewisse Regeln des Wirkungsverlaufs zu explorieren. Um eine zeitgeschichtliche Untersuchung in diesem Sinn zu allgemeineren Ergebnissen zu führen, dazu allerdings fehlt bislang eine weitere wichtige Voraussetzung: nämlich vergleichende Feldforschung. So ist über die Kunstpolitik der Sowjetunion oder des faschistischen Italiens, obgleich eine Fülle von Symptomen nach konkreter, begrifflich-historischer Feststellung drängt, bis heute kaum anderes bekannt, als was die gängigen Vorurteile bestätigt.

In ihren Ergebnissen wirft diese Untersuchung schließlich eine Reihe von Fragen auf, die über ihren Rahmen hinaus auf jene weiteren Zusammenhänge weisen: Stellt die nationalsozialistische Kunstpolitik ein Verfahrensmuster totalitärer Kunstpolitik dar (Vergleichsuntersuchung: die Rolle des Futurismus im Italien Mussolinis und in der Sowjetunion bis 1932)? Lassen sich typische Konfliktsituationen beim Umbau der soziokulturellen Kontrollen benennen? Welche Bedeutung kommt den plebiszitären kunstpolitischen Maßnahmen bei diesem Umbau zu? — Die erfolgreiche Mischung von institutionalisierten und nicht-institutionalisierten Regelungsweisen läßt weitere Rückschlüsse auf sozial-psychologische Reizschwellen vermuten und differenziert die Arten des *social engineering*.

Was schließlich geschieht mit den Künsten, wenn sie derart zum Medium politischen Kalküls gemacht werden? Wieviel an Repressionsgewalt verträgt Kunst? Gibt es und findet sie Möglichkeiten auszuweichen, evtl. produktiv? — Die Wiederbelebung von ‹Mythos›, ‹Kultus›, ‹Kunstreligion› geschah unter ausdrücklicher Berufung auf ihre transzendentalen Werte. Daß und wie der Nationalsozialismus, an diesen Begriffen orientiert, seine Herrschaft aufrichtete, ist Symptom und irreversible Geschichte zugleich.

PERSONEN- UND SACHREGISTER

Personenregister

Namen aus den Dokumenten wurden in der Regel nur soweit in das Register aufgenommen, als sie auch im Buchtext (S. 7–162) erscheinen. Auf sie wird durch Kursivzahlen (laufende Dokumentennummer) verwiesen. Die Namen Hitler, Goebbels, Rosenberg sind nicht aufgeführt.

Abetz, O. 144 ff; *75, 76, 82, 89*
Adler, J. 110; *1*
–, M. 45
Amberger, Ch. 152
Ambrosi 76
Amerling, F. v. 157
Amiet, C. Abb. 18
Anzengruber, L. 16, 90
Archipenko, A. Abb. 18
Atatürk 94
Avenarius, F. 27 f

Baeumler, A. 50; *28*
de Balzac, H. 51
Baraud Abb. 18
Barbusse, H. 44
Barlach, E. 17, 19, 33, *66* ff, 74, 88; Abb. 4, 15, 18; *2, 11*
Bartels, A. 10, 14, 27 ff, 32, 124
Bartning, O. 31
Baudissin, Klaus Graf 108, 110
Baumann, H. 117
Baumeister, W. 40
Baumgartner, Th. Abb. 26
Beckmann, M. 16, 38, 40; Abb. 18
Beer-Hofmann, R. 44
Beethoven, L. van *2, 60*
Behr, K. von 150; Abb. 58; *87*
Benn, G. 74, 76, 84, 117
Bergner, Elisabeth 40
Bernhard, G. 47; *24*
Bertram, E. *27*
Best, W. 143, 147
Bestehorn *96*
Bestelmeyer, G. 19
Beyer, P. 100
Birkenfeld, G. 44
Bismarck, O. v. 27, 130; *3*
Blechen, K. 71
Blümner, R. 75, 84
Blunck, H. F. 40, 59, 154; *42, 43*
Boccaccio, G. 51
Bockelberg, von 144; *75*
Böcklin, A. 157
Boguslawski 138
Bondy, O. 156
Borchers, W. 269
Bormann, M. 150 f, 155 ff, 161; *80, 88, 91, 94, 95, 96*
Bornhausen 48
Boucher, F. 152
Bouhler, Ph. 8, 111
Bouts, D. 161; *88*
Braque, G. Abb. 18; *87*
Brauchitsch, W. v. 146
Braumüller, W. 103
Brecht, B. 16, 40, 45, 130 (Fußn.); *5*
Breker, A. 115, 126, 130; Abb. 29, 31
Bröger, K. 117
Bronnen, A. 17, 78, 117
Bruckmann, H. 10; *12*
Brückner, H. 9
Buch, W. *19*
Buchner, E. *88*
Bühler, H. A. 14, 19, 37 f
Bürkel 157
Burte, H. 16
Busch, F. 40

Campendonk, H. 40
Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar *24, 27*
Carossa, H. 154
Casanova, G. 51
Cerutti 75
Cézanne, P. 152, *87, 89*
Chagall, M. 12, 17, 38; Abb. 18
Chamberlain, Eva 10
–, H. St. 15, 27
Chopin, F. 138
Clauß, L. F. 28
Clouet, F. 143
Corinth, L. 38; Abb. 18; *20*
Cornelius, C. 10
Costa 10
Coudenhove-Kalergi, R. Graf 45
Courbet, G. 14
Cranach, L. 143, 152, 155; *13*
Crodel, Ch. 33
Czernin, Graf 160

Danloux 152
Dargel, F. A. 73
Darré, W. 17, 28
Defregger, F. 157
Dengel 141
Derain, A. Abb. 18
Dicker, F. 40
Diederichs, E. 11
Dietrich, S. 9
Dinter, A. 25
Dix, O. 17, 33, 38, 40, 109; Abb. 18; *2, 13*
Döblin, A. 39 f
Dorfner 31
Dürer, A. 92, 137, 143; *13*
Dufy, R. 152
Dworschak *96*
Dyck, A. van 143 f, 152, 158, 160

Eber, E. Abb. 28
Ebert, G. *79*
Eckart, D. 16; *3*
Egger-Lienz, A. 81
Eggers, K. 100
Eher, F. 70
Eigruber 161
Eisenstein, S. 32
Eisler, H. 40
Eisner, B. 40
Emmel, F. Abb. 42
Ensor, J. Abb. 18
Epp, F. Ritter v. 10
Epting 144; *82*
Erler, O. 16
Ernst, M. 153
Euringer, R. 100 ff, 105
Ewers, H. H. 78, 117
Eyck, H. u. J. van 150, 161

Fahrenkrog, L. 81, 83
Faust, A. 158
Feininger, L. 33, 71, 74, 77; Abb. 4, 18
Feuchtwanger, L. 17, 47, 59
Feuerbach, A. 71
Feuermann, E. 40
Fick, R. 155
Fidus 81, 83
Fillia 76
Fischer, L. 133, 135; *74*
Foerster, F. W. 47, 59; *24*
Fragonard, J. H. 144, 152
Frank, H. 135 ff, 140 ff, 158; *69, 72, 74*
—, L. 17, 39
—, W. 83
Freud, S. 47; *24*
Frey, D. 139
Frick, W. 9, 17, 19, 21 ff, 30 ff, 71, 84 f; *7*
Fricke, G. 48
Friedrich, C. D. 14, 34, 71; *13*
Fritsch, E. 110
Fulda, L. 39
Furtwängler, W. 58, 62; *14*

Gabò, N. 12
Gainsborough, Th. 152
Gasch, W. 38; *12*
Gast, P. 61
Gauguin, P. 76; Abb. 18
Geist, R. 44
George, H. 103
Gessner, A. 10
Gerigk, H. *60, 90*
Giehse, Therese 40
Giesler, H. 124; Abb. 36
Gitio 76
Gladkow, F. 44
Glaeser, E. 44, 47; *24*
Goepel, E. 158; *94*
Göring, H. 17, 35, 42, 75, 110, 136 f, 142, 146, 148 ff, 158 ff; Abb. 57; *52, 83, 84, 89*

Goes, G. 96
Gött, E. 90
Gogh, V. van Abb. 18; *89*
de Goya y Lucientes, F. J. 152; *89*
Goyen, J. van 160
Graff, S. 62, 90
Griebitzsch 73
Griese, F. 89, 115
Grimm, F. 10
—, H. 58, 115
Groeber, H. 10
Gropius, W. 12, 24, 31; *9*
Grosz, G. 16 f, 20, 38, 109; Abb. 18; *13*
Gross, H. 141
Gruber, G. Abb. 30
Grünewald, M.
Grützner 144, 157
Günther, H. F. K. 18 f, 28 ff, 31 f, 124
Gumbel, E. 59
Gurlitt, H. 17, 33
Gutterer 150

Haberstock, K. 156
Hadrian (Kaiser) 59
Haftmann, W. 73
Hals, F. 152, 155, 158, 160; *89*
Hanfstaengl, Eb. 33, 72, 75, 110
—, Ernst 81
Hansen, W. 70; *19*
Harlan, V. 16
Harmjanz, H. 136
Hartlaub, G. F. 38, 40
Hartmann 73
Hasenclever, W. 20, 40
Heckel, E. 19, 33, 66 f, 73, 110; Abb. 18
Hege, W. 31
Hegemann, W. 47; *24*
Heidegger, M. *29*
Heinl *31*
Hemingway, E. 52
Hendrich 81
Hentzen, A. 110
Herder, J. G. von 26
Herrmann, W. 32, 43 ff
Hessen, Philipp von 158
Heusler, A. 10
Heuß, A. 11
Heuss, Th. 45
Heyde, von der 73
Heynicke, K. 105
Hierl, K. 9
Hilferding, R. 45
Hilpert, H. 58
Himmler, H. 8, 131, 133, 135, 150, 158 f; *71*
Hindemith, P. 32, 73
Hindenburg, P. v. 94; *1*
Hinkel, H. 21, 37, 55, 70, 107; *39, 45*
Hinrichs, A. 105
Hippler, F. 67, 71
Hönig, E. 59, 75
Hofer, K. 16 f, 19, 40, 68; Abb. 18; *20*
—, W. A. 148

Hofmann, F. 109 f
Hofmannsthal, H. v. 14, 79
Hohenzollern, August Wilhelm v. 75
Holbein, H. 92; 13
Holberg, L. 90
Holitscher, A. 47
de Hooch, P. 152
Horst, N. von 142
Hugenberg, A. 18, 66
Hugo, V. 51
Hummel, von 95

Ingram, von 86

Jahn, F. L. 26
Jelusich, M. 90
Jessner, L. 16, 20, 40
Johst, H. 10, 40, 50, 89; 56
Jünger, E. 117
Justi, L. 40, 68

Kaergel, H. Ch. 91, 94
Kästner, E. 16, 44, 47; 24
Kaiser, G. 39, 105
Kallinikow, J. 44
Kallmann 110
Kandinsky, W. 12, 16, 33, 108 f; 2
Kann, A. 146, 150
Kaufmann, K. 9
Kautsky, K. 47; 24
Keitel, W. 144, 148; 75, 76, 79
Keller, H. K. E. L. 131
Kellermann, B. 39
Kempf, U. 105
Kern, A. 90
Kerr, A. 40, 47, 59; 24
Kerschner 156
Keun, Irmgard 33
Kilinski 138
Kirchner, E. L. 19, 66 f; Abb. 18; 13
Kisch, E. E. 47
Kisling 153
Klagges 38
Klee, P. 16 f, 33 f, 40, 109, 153; Abb. 4, 18; 13
Klemperer, O. 40; 14
Klotz, C. Abb. 39
Klucke, W. G. 91, 94
Kluckhohn, P. 50
Knappertsbusch, H. 16
Köhler, W. 33
Kokoschka, O. 17, 33; Abb. 18
Kolbenheyer, E. G. 10, 115
Kollwitz, Käthe 17, 39, 109; 2
Konopath, H. 18
Kortner, F. 40
Krauß, W. 58
Kraut (SS-O.Stb.F.) 61, 63, 64
Kreis, W. 128; Abb. 43
Krueger, F. 10
Krüger (SS-O.Gr.F.) 41
Kümmel, O. 142 ff, 150
Kuensberg, von 137, 145
Kulmbach, H. von 157
Kynast 10

de La Fresnaye, R. 153
de Lagarde, P. 15; 4
Lammers, H. H. 58, 92
Lanzinger, H. 83; Abb. 20
de Largillière, N. 152
Laubinger, O. 40, 56, 58, 99 f
Laurencin, Marie Abb. 18
Le Corbusier 11 f
Leers, J. von 67
Léger, F. 153
Lehmann, J. F. 10, 28
Lehmbruck, W. 33, 71; Abb. 18; 11
Leibl, W. 81, 92, 157; 13
Lembert 10
Lenard, Ph. 10
Lenbach, F. v. 157
Lenin, W. I. 12, 44
Lenk, F. 58
Leonardo da Vinci 157, 160
Lersch, H. 103, 117; 47
Levy, Abb. 18
Ley, R. 55, 73, 87
Lichtwark, A. 28
Liebermann, M. 14, 26, 38; Abb. 18
List, H. 89
Lochner, L. P. 47 f
Lohse, B. 148; 94
Lohse, H. 9
London, J. 45
Ludendorff, E. 27
Ludwig, E. 17, 47; 23, 24

Macke, A. 70; Abb. 18
Makart, H. 157, 159
Mane-Katz 153
Mann, H. 26, 39 f, 45, 47, 59; 24
—, K. 40
—, Th. 16 f, 26, 39; 34
Marc, F. 33, 71 f; Abb. 18
March, W. 99
Marcks, G. Abb. 18
Marée, H. von 38, 71
Marinetti, F. T. 75 f, 84
Marschler 34
Marval 153
Marx, K. 45, 47; 24, 56
Massary, Fritzi 40
Masson, A. 153
Mataré, E. Abb. 18
Matisse, H. Abb. 18; 87, 89
Matthiessen, W. 90
May, E. 12
Mehring, W. 16
Meller, P. 40
Menzel, H. 38
Metsu, G. 152
Metternich s. Wolff Metternich
Michelangelo Buonarroti 161
Michels 103; 47
Mickiewics, A. 138; Abb. 53

Miegel, Agnes 115
Mies van der Rohe, L. 73
Miró, J. 153
Modersohn, Abb. 18
Modigliani, A. Abb. 18
Moeller, F. 69 f, 73, 77
Möller, E. W. 62, 106
Moholy-Nagy, L. 109
Moll, O. 73
Molzahn, J. 33
Mombert, A. 39
Monet, C. 152
Mühlmann, J. 157
–, K. 136 f, 157 f; *67*
Mühsam, E. 40
Müller, J. 253
–, R. *13*
Mueller, O. 67, 73; *13, 20*
Munch, E. 38
Murillo, B. E. 152
Mussolini, B. 75 f, 94, 159
Mutschmann 156

Nattier, J.-M. 152
Nauen, H. 73
Naumann, H. *26*
Neumann, A. 17
Nolde, E. 16 f, 19, 33, 38, 66 ff, 74, 77, 86, 88, 110; Abb. 18
Nonn, D. 20; *9*

Ohlenbusch, W. 73
Oriani 76
Ossietzky, C. von 40, 47; *24*
Ostade, A. v. 152, 160
Ottwalt, E. 45, 47

Pabst, G. W. 32
–, 141
Padua, P. M. Abb. 25
Palladio, A. 121 (Fußn.)
Pallenberg, M. 40
Palma Vecchio, J. 152
Pankok, B. 86
Pannwitz, R. 39
Papen, F. v. 66
Paquet, A. 39
Pascin, J. Abb. 18
Pater, J.-B. 152
Paulsen 137
Pechstein, M. 70, 86; *20*
Peiner, W. Abb. 21
Pétain, H. Ph. 150; *94*
Pettenkofen 157
Picabia, F. 153
Picasso, P. 153; Abb. 18; *87*
Pilsudski, J. 94
Pinder, W. 73
del Piombo, S. 152
Piscator, E. 20, 40
Plaut, J. S. 160
Plivier, Th. 47
Posse, H. 156 ff; *12, 91, 92, 93*
Prampolini, E. 76
Pudowkin, W. 32

Raabe, P. *41*
Radig, W. 139
Radziwill, R. *19*
Raffael Santi 137, 157
Rave, P. O. 109 f
Redslob, E. 40
Reinhardt, M. 16, 20, 40; *14*
Remarque, E. M. 20, 32, 43, 45, 47; *24*
Rembrandt 137, 152, 155, 158, 160; *12*
Renn, L. 45
Reventlow, E. von 27
Reynolds, Sir Joshua 152
Ribbentrop, J. v. 144 f
Rigaud, H. 152
Rilke, R. M. 14
Rohlfs, Ch. 70, 73; Abb. 18
Rolland, R. 52
Romney, G. 152
Rosenberg, P. 146, 150
Roth, A. 25
Rothacker, E. 256
Rothschild 146 ff, 156 f, 161; Abb. 56; *79, 80, 81, 91*
Rubens, P. P. 143, 152, 158, 160
Rubiner 45
Ruff, L. 121
Ruisdael, J. u. S. van 152, 158, 160
Ruprecht *96*
Rust, B. 9, 68, 72, 75, 108, 110, 142; *39, 58*

Sachs, H. 90
–, L. Abb. 6
Sauckel, F. 17, 22; *19*
Sauerlandt, M. 40, 74
Seghers, Anna 44
Senger, A. von 11 ff, 251
Seyß-Inquart, A. 155, 158
Shaw, G. B. 51
Sinclair, U. 44
Slevogt, M. 38
Sluyterman v. Langeweyde, G. Abb. *27*
Spann, O. 7 ff, 15
Speer, A. 121, 125 f, 128, 130; Abb. 34, 37, 45, 50
Speidel, H. 144
Spengler, O. 28
Spiegel, F. 89; Abb. 11
Spitzweg, K. 157

Schardt, A. 69, 71 f
Schemm, H. 48, 70
Scheper 12
Schickele, R. 39
Schiller, F. 16, 88, 90, 93; *58*
Schinkel, K. F. 34
Schirach, B. von 17, 117
Schleier 153; *82, 85*
Schlemmer, O. 33 f, 109; Abb. 3
Schlösser, R. 62, 97, 104; *38*

Schloss, A. 151, 160; *94*
Schmidt, F. 17
Schmidt-Rottluff, K. 17, 33, 66 f, 70, 77, 86, 88, 110; Abb. 18; *13, 54*
Schmitthenner, P. 19, 38
Schnabel, A. 40
Schönberg, A. 26, 40
Schönherr, K. 16
Scholz, R. 75, 151
Schrade, H. 118, 120 ff
Schramm, W. Ritter v. 73, 97 f, 100, 103 f
Schreiber, O. A. 66 ff, 73, 77, 86
Schreiber-Wiegand 40
Schreker, F. 40
Schrieber, K.-F. 61
Schroeder, K. 44
Schultze-Naumburg, P. 10 f, 14, 18 f, 23, 28 ff, 33, 81, 85; Abb. 2, 5; *1, 2, 7, 9, 12, 19*
Schwartz, E. 10
Schwarz, F. X. 8
Schweitzer, H. (Mjölnir) 62, 108; Abb. 1; *45, 57*
Schwippert, H. 73
Schwitters, K. 16, 110; *13*

Stam 12
Stang, W. 20, 89; *21*
Stapel, W. 50
Stassen 81
Steen, J. 160
Steguweit, H. 89
Stenzel, C. *41*
Stoddard, L. 28
Stolzing-Cerny, J. 9
Stoß, V. 137, 157
Strasser, G. 8, 44
–, O. 18, 84
Strauß, E. 10
–, R. 58 f, 73, 78; *39, 44*
Strawinsky, I. 32
Streccius, H. 146
Streckenbach, B. 136
Stuck, F. von 157

Taubert, E. 138
Tempel, W. 9
Teniers, D. 152, 160
Terborch, G. 152, 160
Theunissen, G. H. 76
Thode, Daniela 10
–, H. 14
Thoma, H. 14, 81, 89 f, 92, 157
Thorak, J. 89 f, 94, 115; Abb. 32
Thorn-Prikker, J. 73
Tiebert, H. Abb. 22
Tietjen, H. 39
Tintoretto 160
Todt, F. 128
Toller, E. 17, 45, 59
Traven, B. 44
Troost, G. 124
–, P. L. 116, 121 f, 124; Abb. 38, 41
Troschel, H. 110
Trotha, Th. v. 29
de Troy J. F. 152
Tucholsky, K. 16, 20, 45, 47, 59; *23, 24*

Unruh, F. von 39
Utikal, G. 137, 147; *86*

Valadon, Suzanne 153
Valland, Rose 148, 153; Abb. 56, 57, 58
Vasari, R. 75 f, 84
Velasquez, D. R. 152; *89*
Velde, W. van de 152, 160
Vermeer van Delft, J. 152, 160; *80, 89*
Veronese, P. 160
Vesper, W. 39, 48
Voß, H. 159 f; *92, 94, 95, 96*

Wachler, E. 27
Wacker, O. 37
Wächtler, F. 22, 30
Wagner, M. 39
–, R. 16; *90*
–, Winifred 10
Waldmüller, F. G. 154, 157
Walter, B. 40, 79; *14, 44*
Wassermann, J. 17, 39, 52
Watteau, J. A. 137, 152; *89*
Webern, A. von 26
Weenix, J. 152; *87*
Wehner, J. M. 10
Weidemann, H. 69, 71, 73, 86
Weill, D. 150
–, K. 40; *5*
Weiss, E. 8
Weizsäcker, E. von *70*
Wellenkamp, B. 92
Werfel, F. 39
Werner, B. E. 50, 73
Wieser 256
Wildenbruch, E. v. 16
Willrich, W. 108; Abb. 25
Wismann, H. 256 f; *37*
Wölfflin, H. 10, 28
Wolff, Th. 47; *24*
Wolffhardt, F. *95, 96*
Wolff Metternich, F. Graf 146 f, 150 f
Wolters, R. 125
Woltmann, L. 15, 28
Worringer, W. 110
Wouverman, Ph. 152, 160
Wühlisch, von *69, 70*

Zander, K. 103
Zeitschel, C.-Th. 145; *39, 82*
Ziegler, A. 108 f; Abb. 24; *49, 54*
–, H. S. 9, 16 ff, 23, 29 f, 32, 37
Zille, H. 17
Zimmermann, K. 17
Zola, E. 51
Zumbusch 48
Zweig, A. 17, 45, 47
–, St. 52, 79; *23, 44*

Aeropittura 1934 74 ff
‹Ahnenerbe, Das› 136 f
Akademie f. d. Rechte d. Völker 131
Alldeutsche 15
Antikapitalismus 14, 27, 59, 66
Antikommunismus 21, 138, s. a. ‹Kunstbolschewismus›
Antisemitismus 14 f, 25, 27, 45, 53, 55, 61, 87, 107, 138
Arbeiterkultur, Programm einer 87 f
Architektur 11 ff, 17, 29 ff, 55, 81, 118 ff
Ausbürgerung 59
‹Auslese, Die› 89, 92

Bartelsbund 27
Bauhaus, Dessau 11, 24, 40, 81, 87
—, Weimar 24
Beratungsstelle d. Verleger f. Volksliteratur 52
Berlin 16, 20, 32, 54, 65 ff, 89, 93, 95, 99, 103, 106 f, 124 ff, 154
—, Kronprinzenpalais 71 f, 74, 84, 108
—, Nationalgalerie 110
—, Universität 46 f, 66 ff
Bibliotheken, ausländische 134, 138, 147, 155, 157
—, deutsche 46, 53, 114
Bildende Kunst 17, 29, 37, 56, 58 f, 65, 70, 74, 79, 92, 108 ff, 154
Bildersturm 14, 33 f, 37, 111
—, verbrennung 110, 153, 161
Blaue Reiter, Der 38, 66, 71, 109
Bonn 11
Braunschweig 38
Breslau 21, 32, 48
—, Schlesisches Museum 109
Brücke, Die 37, 66, 71, 109
Bücheraktionen 39, 43 ff, 59, 63, 67
—, verbrennung 46 ff
Buchhandel 49 f, 52 f, 107, 111

Chemnitz 38
—, öffentliche Sammlung 109

Dadaismus 7, 39, 75, 82
DAF* 55 f, 79, 87
Dessau 38, s. a. Bauhaus
Deutsch-völkische Freiheitsbewegung 27
Deutsch-Schaffende 37 ff
Deutsche Botschaft, Paris 143 ff
Deutsche Kunstgesellschaft Dresden 10, 17 ff, 37
Deutsche Studentenschaft 44 ff, s. a. NSDStB
Deutscher Künstlerbund 1933 38
Deutscher Nationalpreis f. Kunst u. Wissenschaft 116
Dresden 11, 19, 38, 48
—, Staatsgalerie 109
Düsseldorf 11
—, Städtische Kunstsammlungen 109

Einsatzstab Rosenberg 147, 149 ff, 158
Emigration 49, 59, 80
‹Entartete Kunst› s. Schandausstellungen
Essen, Folkwangmuseum 108
Expressionismus 15, 27, 38, 64, 66, 70 f, 73 f, 77, 80

Faschismus 80, s. a. Italien
Film 7, 36, 42, 56, 58, 79 f, 111, 115, 154
Frankfurt a. M. 38, 48
—, Städel 109
Frankreich 11, 142 ff
Freiheitsbegriff, nationalsozialistischer 54
Führer-Rat d. Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände 19, 37
Futurismus 7, 16, 64, 74 ff, 82

Galerien, ausländische 145 ff, 156 ff, 160, s. a. Bibliotheken
—, deutsche 69 f, 74, 156 f, s. a. Bibliotheken
‹Generalgouvernement› 134 ff, 157
Gera 16
Germania s. Berlin
Gestapo 50, 52 f, 149
Gleichschaltung 35 ff, 63 ff, 107
‹Große Deutsche Kunstausstellung› 112 f

Halle 68
Hamburg 38
—, Kunsthalle 109
Handwerk 24, 30 f, 136
Heimatkunst 14, 26, 113, 116
Heimatschutz, Der 29

Industrialisierung 13
Industrie 24, 30 f, 53, 58, 134
Intellektuelle 12, 49, 84
—, polnische 134 f
Italien 74 ff, 86, 144, 155, 158 f

Jena, Universität 31
Judenpolitik 29, 61 f, 107, 134, 136, 140, 143, 147 ff, 156

Karlsruhe 11, 19, 37 f
Kassel 38
KDAI 20
KdF 73 f, 86, 106, 114, 128
KfDK 7 ff, 19, 30, 32, 37, 39, 41, 45, 50 f, 55 ff, 64, 67, 69, 78, 81, 87

* Abkürzungen sind auf Seite 287 erläutert.

Klassik, nationalsoz. 115 f
Koalitionspartner, nationalsoz. 13 f, 35, 57
Kontrollen formale 35 ff, 53
–, informale 87 ff, 111 ff, 129 f
Konzentrationslager 40, 53, 59, 134, 136
Krakau 139 f, 157
–, Czartoryski-Galerie 158
Kubismus 16, 82
›Künstlerdank‹ 60
Kulturkammer, Europäische 154
Kulturpolitik, osteurop. 131 ff
›Kunst der Nation‹ 73, 76 f, 84, 86
›Kunstbolschewismus‹ 11 ff, 37, 43, 79, 84
Kunstgesetzgebung, NS- 23, 32, 50, 57 f, 61, 79, 108
Kunstgewerbe 31
Kunsthandel 74, 87, 110, 156 ff
Kunstkommissare 37
Kunstkritik 71,109
kunstpolitische Opposition 64 ff, 72 ff, 84, 86
Kunstraub, Deutschland 109
–, Frankreich 142 ff, 160
–, Polen 136 f
–, Wien 142 f, 156
›Kunstschutz‹ (OKH) 146 f, 150 f

Leipzig 51, 111
Linz, Museum 142, 151, 154 ff, 159 ff
–, Bibliothek 155
Literatur 14 ff, 26 f, 32, 39, 41, 43 ff, 56, 111, 116, 154
–, deutsche Nationalliteratur 92, 117

Malerei 14, 17, 26, 29, 31, 108, 116, 152
Mannheim 38
–, Kunsthalle 109
Massendemonstration, nationalsozialistische 118 ff
Mittelstand 13 ff, 22, 25
Moderne, künstlerische 7, 17 ff, 33, 64, 67, 69, 71, 74 f, 84 f, 108, 112 f
München 7 ff, 16, 19, 21, 30, 38, 109, 112, 124
–, Städtische Kunstsammlungen 33
–, Universität 7 ff, 48
Museen 33 f, 71 f, 74, 84, 108, 110, 160 s. a. Linz
Musik 16, 23, 26, 32 f, 56, 58, 88, 111

Nationalsozialistische Gesellschaft f. deutsche Kultur 8, s. a. KfDK
Nobelpreis 116
›Norden, Der‹ 73, 76
NSDAP 8, 10, 12, 17 ff, 35 ff, 42, 65 f, 72, 79, 81, 84 f, 121, 123 ff, 147, 156
–, Hohe Schule 124, 137, 147 f
–, Überwachungsamt Rosenberg 72, 79, 85
NSDStB 64, 66 ff, 74, 84, s. a. Deutsche Studentenschaft
NS-Kulturgemeinde 81, 85, 88 ff, 92, 96, 103, 107
Nürnberg 38, 118 f
–, Parteitaggelände 121 ff

Olympiade 1936 106 f
Ordensburgen, NS- 127 f

Paris 144 ff
Parteiamtl. Prüfungskommission z. Schutze d. NS-Schrifttums 52, 111
Personalpolitik 20 f, 39 f
Plebiszite 17, 35, 36 f, 108 ff
Polen 131 ff, 157
Presse 37, 43, 46, 48
–, ausländische 47, 71
–, dirigierte 19, 32, 42, 56 ff, 62, 74 f, 84, 93, 96, 116, 138
–, liberale 7, 34, 44, 68, 70, 89, 103, 108
Preußische Akademie der Künste 39 f
Preuß. Ministerium f. Wiss., Kunst u. Volksbildung 44, 49
Puppenspiel 117

Rassenlehre, NS- 28 ff, 103
Rassepolitik 12, 132, 134 f, 157
›Raumordnung‹ 127 f, 131 ff
Reichsautobahn 113, 128
Reichskanzlei 130
Reichskulturkammer 35, 42, 51, 53 ff, 78 ff, 107 f, 111, 114 f
Reichskultursenat 117
Reichsparteitag 1926 25
– 1933 70, 120 f
– 1934 77, 82, 84 f
– 1935 125
– 1936 107 f
Reichsverband ›Deutsche Bühne‹ 81
Reichsschriftleitergesetz 42 f, 57
Revolution, französische 57
–, konservative 97
–, nationalsozialistische 66 ff, 76, 80, 82, 105, 116 f
–, proletarische 12 ff, 21, 87
Richard Wagner-Kreis 8
RKFV 136
RMI 53
RMVAP 43 f, 50 f, 53, 55, 58, 69, 79, 96 f, 100, 111, 135, 138, 142, 154
RMWEV 142
RSHA 134, 147
Rundfunk 43, 56, 58, 93, 116

SA 20, 46, 69
Saalecker Kreis 28, 30 f
Sachsen 33
Sicherheitsdienst 111, 137, 157
Sonderkommando Auswärtiges Amt 137, 145
Sonderstab Bildende Kunst (ERR) 150 f
SS 71, 131 ff, 142, 157

Schandausstellungen 37 f, 59, 65, 108, 110 ff
Schillerbund 27
Schmutz und Schund 38, 45

Schreckenskammern s. Schandausstellungen
Schulen 9, 22 f, 31, 132, 136
Schwarze Listen s. Bücheraktionen

Staatsidee, nationalsozialistische 7, 14, 57
Städtebau 124 ff
‹Der Sturm› 75, 79
Stuttgart 35
—, Galerie 109
—, Weißenhofsiedlung 12

Technik 13, 24, 55, 113
Theater 16 f, 20, 32 f, 37, 39 f, 56, 58, 61, 79, 90 ff, 97 ff, 111, 115 ff, 139
—, deutsches Nationaltheater 92, 96 ff, 106, 117
—, Thing- 95 ff, 116 f
Thüringen 18, 22 ff, 51
Törten 12
Totenburgen 128 f

UdSSR 11 f, 129
‹Umvolkung› 133 f
Universitäten 7 ff, 31, 45 ff, 66 ff, 135 f, 137, 139
‹Untermenschen› 9, 12, 17, 28 f, 33, 133

Verlage 39, 49, 51, 53
—, Produktion 41, 52 f, 138
Völkischen, die 18 f, 24 ff, 35, 37 ff, 57, 83 ff
Völkischer Kulturbund 27
Volksbüchereien 44 ff, 49

Warschau 135, 139 ff, 157
Weimar 11, 14, 17, 19, 22, 25 ff, 37, 111, 123, 154
—, Schloßmuseum 33 f
—, Vereinigte Kunstlehranstalten 23, 30 f
Weimarer Republik 14, 27, 61, 87, 100
Weimarer Staatliche Hochschule f. Baukunst, bildende Kunst u. Handwerk 23 f, 30 ff, s. a. Bauhaus; Vereinigte Kunstlehranstalten
Wirtschaftskrise 13, 18

Zwickau 17, 33

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

AGK	Archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce Warszawa
AMT	American Military Tribunal Nürnberg
APW	Archiwum Państwowe m. st. Warszawy i Województwa Warszawskiego
BA	Bundesarchiv Koblenz
BDC	Berlin Document Center
BDM	Bund Deutscher Mädel
CDJC	Centre de Documentation Juive Contemporaine Paris
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DAZ	Deutsche Allgemeine Zeitung
DZA	Deutsches Zentralarchiv Potsdam
ERR	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg
Gestapo	Geheime Staatspolizei
GG	Generalgouvernement
HA	Hauptarchiv Berlin-Dahlem
IfZG	Institut für Zeitgeschichte München
IMT	International Military Tribunal Nürnberg
KfDK	Kampfbund für Deutsche Kultur
LC	The Library of Congress Washington
LHA	Landeshauptarchiv
NGfdK	Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur
NSBO	Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSDStB	Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund
PAA	Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes der Bundesregierung Bonn
PPK	Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums
Prot.	Befragungsprotokoll
RKFV	Der Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums
RKK	Reichskulturkammer
RMI	Reichsministerium des Innern
RMVAP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RMWEV	Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
RSF	Reichsstudentenführung
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
RSK	Reichsschrifttumskammer
SD	Sicherheitsdienst
Sipo	Sicherheitspolizei
TVK	Treuhandverwaltung für Kulturgut München
VB	Völkischer Beobachter, Zentralorgan der NSDAP
VBM	Volksbildungsministerium
WL	The Wiener Library London
ZAP	Zachodnia Agencja Prasowa Poznań-Warszawa

Umschlagentwurf Sigurd Kuschnerus
unter Verwendung der nationalsozialistischen
Kunstplakette von Prof. Richard Klein
Umschlaglayout Karl Gröning jr. / Gisela Pferdmenges
Schriftgestaltung des Umschlages Werner Rebhuhn
Gesetzt aus der Linotype-Aldus-Buchschrift
und der Palatino (D. Stempel AG)
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck

Bundesstaatliche Studienbibliothek · Klagenfurt ·

BILDQUELLEN-NACHWEIS

1, 21, 22, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 38, 40, 41, 43—45, 47 aus: Die Kunst im Dritten Reich. Eher Verlag, München 1937 ff / *2* aus: Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse. J. F. Lehmanns Verlag, München 1928 / *3* Tut Schlemmer, Stuttgart / *4a, 14* Nikolaus Barlach, Ratzeburg / *4b* Whitney-Museum, New York / *5* aus: Erziehung zu deutscher Kunst. F. Bruckmann Verlag, München o. J. / *6* aus: Deutsche Bühne. Elsner Verlag, Berlin 1933 / *7—10* ADN / *11* aus: Die völkische Kunst (Amtl. Organ der NS-Kulturgemeinde) / *12* aus: Festschrift der NS-Kulturgemeinde, Reichstagung, 1935 (Archiv Argusfot) / *13* aus: Neubau des deutschen Theaters. Schlieffen Verlag, Berlin 1934 / *15, 19, 24* aus: Verkannte Kunst, Ausstellungskatalog der Ruhrfestspiele. Recklinghausen 1957 / *16* Prof. Rudolf Belling, München / *17* aus: P. O. Rave, Kunstdiktatur im Driten Reich. Gebr. Mann Verlag, Hamburg 1949 / *18* aus: Hellmut Lehmann-Haupt, Art under a Dictatorship. Oxford University Press, New York 1954 / *50* Library of Congress, Washington / *20, 52* Copress, München / *23* aus: Wolfgan Willrich, Die Säuberung des Kunsttempels. J. F. Lehmanns Verlag, Münch 1938 / *25* Schuler Verlagsbuchhandlung, Stuttgart / *26* aus: Adolf Dreßle Deutsche und entartete Kunst. Dt. Kunstverlag, München 1938 / *29, 31* au Sommer, Arno Breker. Röhrscheid Verlag, Bonn 1943 / *33* aus: Bekenntnis un Tat. Limpert Verlag, Weimar 1938 / *34, 37, 39, 46* Foto Ullstein / *42* aus: Feli Emmel, Theater aus deutschem Wesen. Verlag Georg Stilke, Berlin 1937 / *48 49, 51* Baupolitisches Archiv Prof. Ebert, Berlin / *53—55* aus polnischen Archiven / *56—58* aus: Rose Valland, Le Front de l'Art. Librairie Plon, Paris 1961 / *59* Stadtarchiv Linz.