

Geniewahn: Hitler und die Kunst

Birgit Schwarz





Birgit Schwarz

Geniewahn: Hitler und die Kunst

3., durchgesehene Auflage

BÖHLAU

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek :
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie ; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage © 2009 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar

2. Auflage © 2011 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar

© 2024 by Böhlau, Zeltgasse 1, 1080 Vienna, Austria, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte
Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH,
Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R uni-
press.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Coverfoto: Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1883

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Fotograf: Andreas Kilger

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

3., durchgesehene Auflage

ISBN 978-3-205-22095-4

Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt.

Walter Benjamin, 1936 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Vorwort)

Inhalt

	Vorwort	II
I	Prolog: Hitlers italienische Reise	15
II	Hitlers Lieblingsmaler	21
	Hitler, der Deutsch-Römer 21 / Kampf der Zentauren 23 / Manipulationen und Verharmlosungen 29 / Speers Grützner und Hitlers Grützner 35 /	
III	Hitlers kunsthistorische Lektüre	41
	Malerbiographien als Lebensmodell 41 / Die Kunst für Alle 43 / Hitlers Va- sari: Friedrich Pecht 46 /	
IV	Geniewerdung in Wien	51
	Hitlers Schopenhauer 51 / Der verkannte Künstler 53 / Berufung zum Archi- tekten 58 / Architekturzeichner Hitler 62 /	
V	Genie-Refugium München	67
	Eine Kunststadt als Rettungsort 67 / Schacks Gemäldegalerie 70 / Hitlers Karrieretraum 75 / Genie-Vorbild Schinkel 82 /	
VI	Der Hitler-Mythos – ein Geniemythos	85
	Ein Künstler trommelt 85 / Genievorstellungen 89 / Unter Münchner Kunst- freunden 94 / Heinrich Hoffmanns Einfluss 98 / Hitlers Nationalgalerie 103 / Anfänge eines Gemäldesammlers 105 /	

VII	Imageprobleme	117
	Das Braune Haus und der Alte Fritz 117 / Hitlers Häuschen auf dem Ober- salzberg 122 / Aquarelle und politische Schöpferkraft 129 /	
VIII	Gemälde im Reichskanzlerpalais	133
	Imitatio Friderici 133 / Hitlers Tafelrunde 137 / Leihgaben aus Berliner Mu- seen 140 / Gescheiterter Versuch einer NS-Kunst 144 / Feuerbachs <i>Gastmahl des Plato</i> für den Festsaal 145 / Bilderkäufe für die Dienstwohnung 149 / Böck- lins <i>Toteninsel</i> 152 /	
IX	Der Berghof als Ort der Kunst	155
	Der Hüter des Tals 155 / Lieblingsgemälde in der Großen Halle 159 / Politi- sche Sujets in den Fluren 173 / Eine Inspirationsquelle für den Krieg 175 /	
X	Ideologisierung der Alten Meister	179
	Schacks Bilder im Führerbau 179 / Gerdy Troosts klassische Landschaften 182/ Opferideologie in der Hitler-Suite 184 / Leihgaben aus Wien für die Neue Reichskanzlei 189 /	
XI	NS-Kunstpolitik und Genie	203
	Hitlers Kunsttempel 203 / In Erwartung des arischen Genies 205 / Enttäü- schung und » <i>Entartete Kunst</i> « 209 / Dilemma eines Geniewahns 211 / Förder- maßnahmen 213 / Hitler und die Berliner Nationalgalerie 215 /	
XII	Hitler plant eine Gemäldegalerie	221
	Stiftungspläne für Linz 221 / Schlüsselerlebnis Uffizien 224 / Hans Posse 228 / Hitler besucht die Dresdner Gemäldegalerie 232	

XIII	Kurator Hitler	237
	Hitler erfindet den NS-Kunstraub 237 / Streit um die Rothschild-Sammlungen 240 / Ein Grundstock für Linz 245 / Ankäufe des »Führers« für sein Museum 250 /	
XIV	Hommage an einen Kunstfreund	257
	Geschenke zum 50. Geburtstag 257 / Meisterwerke der Malerei A.H. 260 /	
XV	Kunstsammeln in Zeiten des Krieges	267
	Hitlers Galerie in Fotoalben 267 / Das »Führermuseum« in der Schack-Galerie 271 / Der Alte Fritz als Sammlervorbild 273 / Propaganda für einen Museumsstifter 277 / Kunst dem Volk 280 / Genie-Inszenierungen 285 /	
XVI	Ein Kunstfreund im totalen Krieg	289
	Hitlers letzter Besuch in Linz 289 / »Führerauftrag Monumentalmalerei« 291 / In Sorge um die Kunstsammlungen 296 /	
XVII	Finale	301
	Mit Friedrich im Bunker 301 / Das Linz-Modell 306 / Bilder überleben 310 /	
	Anhang	317
	Danksagung 317 / Abkürzungen 318 / Anmerkungen 319 / Literatur- und Quellenverzeichnis 362 / Verzeichnis der Bildquellen 389 / Personenregister 390 / Abbildungsnachweis 398 / Die Autorin 399 /	

Vorwort zur 3. Auflage

Mein Buch *Geniewahn. Hitler und die Kunst* hat, indem es Hitlers Selbstverständnis als Künstlergenie in den Fokus nahm, Bewegungen in die NS-Forschung gebracht. Das Buch richtet sich aus einer kunsthistorischen Position heraus gegen zwei geläufige Stereotype der zeitgeschichtlichen NS-Forschung: Hitler sei aufgrund seiner schwachen künstlerischen Leistungen und der Abweisung durch die Wiener Kunstakademie ein gescheiterter Künstler; sein späterer Herrschaftsanspruch als „Führer“, der auf seinem Anspruch als Künstlergenie basierte, sei ein Konstrukt der NS-Propaganda. Mit diesen Stereotypen geht eine Trivialisierung und Verharmlosung des Geniekonzepts einher, wesentliche negative Aspekte wie dessen Amoralität werden ausgeblendet. Dagegen setze ich das von Arthur Schopenhauer entwickelte und während Hitlers Jugend allgegenwärtige Konzept des „verkannten“ Künstlergenies, wonach Scheitern, Unverständnis und Ablehnung notwendige Geniekriterien sind.

Seit *Geniewahn* 2009 in 1. und 2011 in 2. Auflage erschienen ist, haben zahlreiche zeitgeschichtliche und kunsthistorische Publikationen Ergebnisse meiner Untersuchung aufgegriffen. Vor allem die Hitlerbiographien von Volker Ullrichs (2013 und 2018), Peter Longerich und Wolfram Pyta (beide 2015) nehmen die Persönlichkeit des Diktators und damit auch sein Selbstverständnis als Künstler und Genie ernst. Sie widersprechen damit dem seit Joachim Fests Hitlerbiographie vorherrschenden Theorem von der „Unperson“ Hitlers und der damit verbundenen Un-Authentizität von Hitlers Genieprätendenz. Pytas gewichtige Studie nimmt Hitler als „Künstler-Politiker“ und „Künstler-Feldherr“ in den Blick und macht die Interdependenzen von Kunst und Politik als ein wesentliches Merkmal seiner Herrschaft aus.

In der NS-Kunstraub-Forschung ist das Theorem weiterhin wirksam. Doch Hitler hielt im NS-Kunstraub die Zügel fest in der Hand und zwar mit Hilfe eines flexiblen bürokratischen Instruments, des „Führervorbehalts“, mit dem er sich den Erstzugriff auf beschlagnahmtes Kunstgut sicherte. Ich habe dem „Führervorbehalt“ 2014 eine eigenständige Abhandlung gewidmet (*Auf Befehl des Führers*). Zugleich ließ der Diktator den involvierten Institutionen und Personen erstaunlich viel Eigeninitiative, wie mein Buch *Sonderauftrag Ostmark* von 2018 zeigt. Gerade der NS-Kunstraub erweist sich damit als ein hervorragendes Studienfeld für das Teile-und-herrsche-Prinzip nationalsozialistischer Herrschaftspraxis.

Birgit Schwarz

Wien, im März 2024

Vorwort

Der Geniegedanke steht im Mittelpunkt von Hitlers Vorstellungswelt, er ist omnipräsent in seinen Reden, Schriften und Äußerungen, bildet den Kern seiner Weltanschauung und seines Herrschaftssystems. Im Mittelpunkt von Hitlers Interessen stand die längste Zeit seines Lebens die Kunst, insbesondere die Malerei. Jeder weiß, dass er als junger Mann Maler werden wollte. Weniger bekannt ist, dass er eine hochrangige Gemäldesammlung besaß und seinen Lebensabend als Kunstfreund inmitten einer Gemäldegalerie verbringen wollte. Die letzte Verfügung, die er wenige Stunden vor seinem Selbstmord traf, galt der Zukunft der von ihm gesammelten Bilder. Die Autorin setzt voraus, dass es zwischen diesen beiden Tatsachen, dem Geniegllauben und der Kunstliebe, einen Zusammenhang gibt und geht dem nach.

»Genie« ist ein historisches Konzept des 18. Jahrhunderts, das in den Jahrzehnten um 1900, als Hitler seine Weltanschauung entwickelte, zu unglaublicher Virulenz gelangte und alle Bereiche des Denkens erfasste. Es handelt sich um die Lehre von der göttlichen Inspiration des Künstlers, die diesem einen privilegierten Offenbarungsanspruch zuerkennt. Nach der Genielehre Immanuel Kants und Arthur Schopenhauers, der Hitler wie viele andere anhing, kann nur ein Künstler ein Genie sein. Damit waren Künstlertum und Genieglawe wie in einem System kommunizierender Röhren miteinander verbunden.

In diesem Zusammenhang erhält Hitlers frühe Biographie, die eine Künstlerbiographie ist und von der Forschung als eine solche immer unterschätzt wurde, erhebliche Bedeutung. In ihrem Mittelpunkt steht die zweimalige Ablehnung von der Akademie in Wien. Die Erzählung davon in *Mein Kampf* wird falsch gedeutet, wenn man sie als Bericht eines Scheiterns liest. Der angehende Maler verstand sich nicht als gescheitert, sondern als »verkannt«. Einem Topos der zeitgenössischen Künstlerliteratur gemäß war Verkanntsein und insbesondere eine Ablehnung durch die Akademie aber ein wesentliches Kriterium für Genialität.

Dass Hitler die Genievorstellung über das Konzept des verkannten Genies verinnerlichte, war folgenreich: Denn dadurch hat sein Genie ständig mit Widerständen zu kämpfen, es braucht den Kampf und die Katastrophe, um sich zu beweisen, und nicht nur einen Widerpart, sondern einen tödlichen Feind. Damit waren optimale Voraussetzungen geschaffen, das Selbstverständnis als Genie nach dem Ersten Weltkrieg in den politischen Bereich zu übertragen, der durch die hoch gespannte Hoffnung auf einen Führer und Retter, auf ein politisches Genie bestimmt war. Die Sehnsüchte und Hoffnungen breiter Schichten konnten sich deshalb so außerordentlich erfolgreich mit Hitlers Person verbinden, weil sie auf ein ausgeprägtes Geniebewusstsein trafen. Und da sich die Genie-Idee schon längst mit nationalistischen und rassistischen Inhalten aufgeladen hatte, gelang es Hitler problemlos, sein Feindbild vom »geniefeindlichen« Akademiker auf die »geniefeindlichen« Juden und auf den angeblich genievernichtenden jüdischen Bolschewismus zu übertragen. Mit einer radikalisierten rassistischen und antisemitischen Genielehre begründete Hitler sowohl die Herrschaft des Ariers als auch seine mörderische Judenpolitik.

Da der Hitler-Mythos ein Geniemythos war, musste der Diktator sein »Genie« ständig und in steigendem Maße durch Belege seines Künstlertums legitimieren. Die Propaganda wurde nicht müde, ihn als Künstler und Genie zu feiern. Mit dem politischen Aufstieg verlagerte Hitler sein künstlerisches Selbstverständnis verstärkt auf die Rolle des genialen Kunstmäzens, Bauherrn und Gemäldesammlers in der Nachfolge Ludwigs I. von Bayern und vor allem Friedrichs II. von Preußen. Die Kunstbesessenheit des Dritten Reiches hat hier ihre Wurzeln. In diesem Zusammenhang spielten Gemälde eine wichtige Rolle, denn sie galten innerhalb der bildenden Kunst als das eigentliche Medium des Genies. Hitlers Selbstkonzeption als Genie wurde durch seine Sammlungsaktivitäten und Kunstbetrachtungen wesentlich gestützt. In den Bildern, die er erwarb, sah er Produkte verkannter Genies, als deren Retter er sich fühlte, vergleichbar seinem Vorbild Adolf Friedrich Graf von Schack, der in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts in München als Mäzen zeitgenössischer Maler gewirkt hatte.

Das Gemäldesammeln, das Ende der zwanziger Jahre klein in der Münchner Privatwohnung begonnen hatte, führte Hitler nach 1933 mit zunehmender Dynamik für die Staats- und Parteibauten weiter – für das Reichskanzlerpalais in Berlin, den Berghof auf dem Obersalzberg, den Führerbau in München und die Neue Reichskanzlei in Berlin. Es gipfelte nach dem »Anschluss« Österreichs 1938 in den Aktivitäten für das in seiner Heimatstadt, dem oberösterreichischen Linz, geplante

»Führermuseum« und einem gewaltigen Museumsprogramm, das die Herrschaft des Ariers kulturell legitimieren sollte. Damit verbunden war ein gezielter Zugriff auf jüdische Kunstsammlungen. Denn nach Hitlers fataler Überzeugung zerstörten die Juden nicht nur die lebenswichtige Kulturgrundlage des deutschen Volkes durch die »schlechte« moderne Kunst, sondern entzogen ihm auch alle »gute« wahre Kunst, die für Hitler immer Kunst der Genies war, um die Regeneration der schöpferischen Energien des deutschen Volkes zu verhindern. Höchstpönlich erfand er den nationalsozialistischen Kunstraub, d.h. einen staatlichen Raub von Kunstwerken nicht primär wegen ihres Vermögenswertes, sondern um ihres Kunstwertes willen, d.h. der Genie-generierenden Kraft, die Hitler ihnen zuschrieb.

Als die Kriegslage katastrophal wurde und der Mythos vom »Führer« als einem auch militärischen Genie erodierte, wurde die Selbstbestätigung als Gemäldesammler immer wichtiger. Deshalb verfolgte Hitler seine Sammlungsinteressen auch unter den Bedingungen des totalen Krieges konsequent und mit Nachdruck, kümmerte sich – während der Bombenkrieg Deutschland in Schutt und Asche sinken ließ – persönlich um die Luftschutzmaßnahmen für seine Kunstwerke und verbot im April 1945 deren Zerstörung. Bezüglich seiner Kunstsammlungen gab es keinen »Nero-befehl«, vielmehr legte Hitler in seinem persönlichen Testament der Nachwelt die Realisierung seiner Galerie ans Herz.

Nach dem Krieg und im Schock über die katastrophalen Folgen der Verirrung wurde der Geniebegriff aus der Hitlerforschung weitgehend ausgeschlossen. Der Widerwille gegen den penetranten NS-Geniekult, vom »Führer«, der die Geschichte allein bestimmt habe, war mehr als verständlich. Dennoch wirkt die Genievorstellung weiter in der Umdeutung Hitlers zum Wahnsinnigen oder gar leibhaftigen Teufel, ein Antagonismus, der aus der Genielehre vertraut ist. So urteilte der für die folgenden Ausführungen wichtige Kunstschriftsteller Friedrich Pecht über die Einschätzung Franz von Lenbachs, eines auch von Hitler hoch geschätzten Malers, das Münchner Publikum habe diesen erst verkannt, dann aber erkannt, dass Lenbach »auf jeden Fall ein Genie, am Ende gar der Teufel« sei. Pecht antizipierte hier das Muster der Hitler-Rezeption.

Ohne den Geniebegriff, der im Zentrum von Hitlers Selbstverständnis, Machtvorstellung und Weltbild steht, bleibt das »Rätsel Hitler« letztlich unerklärbar. Das vorliegende Buch plädiert dafür, ihn deshalb kritisch auf das Phänomen Hitler anzuwenden, und zwar in seiner ganzen Bedeutungsbreite. Es geht darum, dass wir uns von der üblich gewordenen Trivialisierung des Begriffs lösen, der heute als Synonym

für große Künstler verwendet wird. Der historischen Genielehre waren die negativen Aspekte des Genies, seine wesenhafte Amoralität, immer präsent. Joseph Goebbels, der Propagandist von Hitlers angeblicher Genialität, stellte in seinem autobiographischen Roman *Michael* ganz lapidar fest: »Genies verbrauchen Menschen. Das ist nun mal so.«

Die kritisch befragte Genievorstellung im umfassenden Sinne hilft fundamentale Probleme der Hitlerforschung zu lösen. Sie kann den Widerstreit des strukturalistischen mit dem personalen Geschichtsmodell zu einer Synthese führen. Gemeint ist die Kontroverse darüber, wer die Geschichte bestimmt, der Einzelne oder die Gesellschaft. Zwar gehört der Anspruch, allein geschichtsbestimmend zu sein, zur Ideologie des Genies. De facto aber braucht der Genieprätendent stets den Anderen, die Gesellschaft, die Masse als Kontrastfolie, um sich abzuheben und sich in seiner Sonderrolle bestätigen zu lassen. Zudem existiert das Genie nur als Konzept und kann daher erst in gesellschaftlicher Übereinkunft geschichtswirksam werden. Das Genie ist, wie der Literaturwissenschaftler Jochen Schmidt in seinem Standardwerk über die Geschichte des Geniegedankens dargelegt hat, ganz wesentlich das Produkt einer Verehrergemeinde.

In seinen *Anmerkungen zu Hitler* schrieb Sebastian Haffner: »Man kann suchen, solange man will, man findet in der Geschichte nichts Vergleichbares. [...] Niemals erweist sich derselbe Mann als scheinbar hoffnungsloser Stümper, dann ebenso lange Zeit als scheinbar genialer Könner und dann wiederum, dieses Mal nicht nur scheinbar, hoffnungsloser Stümper. Das will erklärt sein.« Tatsächlich gleitet Hitler aus der Rolle des verkannten in die des erkannten Genies, um dann wieder in den Zustand des Verkanntseins zurückzukehren – ein nach der Genielehre quasi natürlicher Prozess.

Prolog: Hitlers italienische Reise

Im Mai 1938 war Hitler auf Staatsbesuch in Italien und zum ersten Mal in seinem Leben in den Kunststädten Rom, Neapel und Florenz. Gastgeber Mussolini habe ihm »auch das Italien der erhebenden Kultur und der schönen Künste gezeigt«, resümierte NSDAP-Reichspressechef Otto Dietrich. Das war eher untertrieben. Hitler hatte ungewöhnlich viele Museen, vor allem Gemäldegalerien besucht. Lediglich der erste Besuch der *Mostra Augustea della Romanità*, eine Ausstellung zum 2000. Geburtstag des Kaisers Augustus, der als Vorgänger des italienischen Faschismus herhalten musste, war davon politisches Pflichtprogramm.¹ Nicht jedoch die verschiedenen Galerien, die zu sehen offenbar ein persönlicher Wunsch Hitlers war. Mussolini jedenfalls hatte für Malerei wenig übrig. Und da er von seinem Besuch in München im Herbst zuvor Hitlers Kunst-Faible kannte, hatte er ihm wohlweislich einen persönlichen Fremdenführer an die Seite gegeben, den Archäologen und Kunsthistoriker Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900–1975), nach dem Krieg einer der bedeutendsten italienischen Geisteswissenschaftler.

Bianchi Bandinelli, der 1944 der kommunistischen Partei Italiens beitreten sollte, gab in seinem 1948 erschienenen *Diario di un borghese* Rechenschaft über seine Funktion als Begleiter des deutschen Diktators. Der Pisaner Professor, der für das deutsche Regime so wenig Sympathie aufbrachte wie für das italienische, hatte sich dem Auftrag zu entziehen versucht. Doch in der Auffassung des Ministeriums war er der geeignete Mann – nicht nur wegen seiner fachlichen Voraussetzungen; eher noch weil er als Sohn einer deutschen Mutter hervorragend Deutsch sprach und mit der deutschen Kultur eng vertraut war.

Mit der ganzen Überheblichkeit eines aus Sieneser Adel stammenden Gelehrten ging Bianchi Bandinelli an die Aufgabe heran, fehlte doch seiner Überzeugung nach Politikern per se jegliches Sensorium für Kunst. Umso mehr war er verwun-

dert, aus dem Gefolge Hitlers wiederholt die Behauptung zu hören: »Unser Führer ist ein großer Künstler«, jene Propagandaformel, die Goebbels den Deutschen schon seit Jahren einzuhämmern versuchte. Bianchi Bandinelli war skeptisch. Unwillkürlich musste er an die Verbannung der Avantgarde aus den deutschen Museen und an die erste *Große Deutsche Kunstausstellung 1937* in München denken, die er offenbar besucht hatte, kam ihm doch das dort ausgestellte und nicht im Katalog abgebildete Aktgemälde *Terpsichore* von Adolf Ziegler in den Sinn, von dem er wusste, dass Hitler es angekauft hatte. Wenn dieser sterile Frauenakt den Kunstgeschmack des »Führers« repräsentierte, wovon auszugehen war, dann war von dessen angeblichem Künstlertum wenig zu erwarten.

Was sich am 7. Mai in Rom im Thermenmuseum zwischen den Kunstwerken der Antike abspielte, bestätigte alle Vorurteile, ja übertraf seine schlimmsten Erwartungen: Führer und Duce versuchten einander durch großsprecherische, klischeehafte Kommentare zu übertreffen und Bianchi Bandinelli fand sich unversehens in der schwierigen Situation wieder, die gereizten Differenzen ausgleichen zu müssen. Anschließend begab sich der Tross in die Galleria Borghese mit den Meisterwerken aus Renaissance und Barock. Dort verbarg der genervte Mussolini sein Desinteresse nicht länger und setzte sich mit seinem Gefolge ab. Hitler, den der ständig zum Weitergehen drängende Mussolini in seinem Kunstgenuss gestört hatte, entspannte sich.² Überrascht bemerkte Bianchi Bandinelli, dass die Gemälde ihn berührten: »Viele Male äußerte sich seine Bewunderung in einer Art Röcheln aus der Tiefe seiner Kehle; oder in einer zögerlichen Beobachtung oder Frage in seinem dialektgefärbten Deutsch. Dann aber, wenn ihn eine Sache besonders getroffen hatte, wurde er lebhaft, als sei ein elektrischer Kontakt hergestellt, und er wendete sich an sein Gefolge: ›Sehen Sie, meine Herren ...‹ Den Blick immer im Ungewissen, flossen die Worte nun leicht, und der Dialekt milderte sich. Wer ihm so nahe kam, konnte in ihm den Sentimentalen, den Romantiker, auch den Fanatiker entdecken.«

Bianchi Bandinelli entnahm den Reaktionen Hitlers echte Ambition für die Malerei. Er habe sich von den barocken Gemälden Guido Renis, Guercinos, der Carracci begeistern lassen, mehr noch als von den Werken eines Botticelli und Carpaccio, die stilistisch sehr viel besser zu dem Aktgemälde Zieglers passten. Die »Primitiven«, also die gotischen Meister des 13. und 14. Jahrhunderts, seien ihm allerdings fremd gewesen. Bianchi Bandinelli führte auch aus, von welchen Aspekten Hitler angetan war und brachte einen erstaunlichen Kriterienkatalog zusammen: Er habe den Bildgegenstand, das technische Vermögen der Maler, die Lebendigkeit der Far-

ben und den psychologischen Ausdruck bewundert, also alles das, was Nichtfachleute an der Malerei so bewunderten. Nach dem Urteil des elitären Kenners waren das zwar die falschen Kriterien, die in seinem Sinne richtigen wären wohl Stil- und Zuschreibungsfragen gewesen. Gleichwohl ist seine Beurteilung gönnerhaft positiv: »Niente di male in ciò« – »Woran nichts Schlechtes ist.«

Beim Verlassen der Galerie erklärte Hitler: »Wenn ich noch Privatmann wär, würd ich wochenlang hier bleiben. Manchmal tut's mir leid, Politiker geworden su [sic!] sein.« Bianchi Bandinelli zitierte ihn auf Deutsch und fuhr dann auf Italienisch fort: »Und er spannt die Vorstellung weiter, einmal nach Italien zurückzukehren, vielleicht eines Tages, wenn in Deutschland alles in Ordnung gebracht sein würde, und ein Häuschen in der Umgebung von Rom zu beziehen und inkognito die Museen zu besuchen.« Er war nun überzeugt davon, »dass dieser Mann eines Morgens hätte aufstehen können und sagen: ›Es reicht, ich habe mich getäuscht, ich bin nicht mehr der Führer.«

Jahre später sollte Hitler erzählen, er habe sich gewünscht, wie ein unbekannter Maler in Italien bzw. Neapel (die Überlieferung ist hier unklar) herumstreichen zu können: »Stattdessen: hier Gruppen, dort Gruppen, der Duce dazu, der nicht mehr als drei Bilder sehen kann; so sah ich [in Neapel am 5. Mai] überhaupt nichts an Gemälden.«³ Freilich sollte er für diese erzwungene Zurückhaltung am 9. Mai reichlich entschädigt werden. Am letzten Tag der italienischen Reise machte der Führer-Sonderzug auf dem Weg in den Norden Station in Florenz, Geburtsort der Renaissance und Sehnsuchtsort deutscher Künstler.⁴ Wiederholt sollte Hitler später beteuern, dass er diesen Tag besonders genossen habe. Hier war er dem Zeremoniell entronnen, das ihm in Rom so missfallen hatte, und konnte sich »ganz dem Kunstgenuß und der Schönheit der Stadt« hingeben.⁵ Nach dem Empfang durch Mussolini am Bahnhof führte eine Rundfahrt durch herausgeputzte und flaggengeschmückte Straßen auf den Piazzale Michelangelo mit der berühmten Aussichtsterrasse (Abb. 1). Von hier aus schweift der Blick über die Dächer und Kuppeln der Stadt bis hin zu den Hügeln von Fiesole. Lange verweilte der »Führer« vor dem spektakulären Panorama und murmelte wieder undeutliche Töne der Bewunderung. Dann brach es unvermittelt aus ihm heraus: »Endlich; endlich verstehe ich Böcklin und Feuerbach!« Er identifizierte sich mit zwei deutschen Malern, die lange Jahre in Italien, unter anderem in Florenz gelebt und ihre Malerei an der Antike und der Renaissancemalerei orientiert hatten, den sogenannten Deutsch-Römern Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin.



Abb. 1: Hitler und Mussolini auf dem Piazzale Michelangelo in Florenz, 9. Mai 1938

Anschließend wurde Bianchi Bandinelli Zeuge des Vorgangs, wie sich Hitlers Kunstleidenschaft direkt und höchst emotional mit seinen ideologischen Vorstellungen verknüpfte: »Und wenn man denkt: Wenn der Bolschewismus gekommen wäre, wäre heute all dies zerstört wie in Spanien. Die Toskana, das kulturell reichste Land der Welt!« Und weiter mit kreischender Stimme: »Ich werde es nie dulden, dass in Deutschland jemand wieder solche Gedanken hat. Man muss das gleich mit aller Gewalt vernichten. Mussolini hat sich hier einen großen Verdienst an der Menschheit erworben!« Zwanghaft mit der Kunst verbunden waren bei Hitler Gedanken, sie sei gefährdet durch den Bolschewismus und das internationale Judentum. Er spielte sich mit Vorliebe als ihr Retter auf: »Hätte in Deutschland der Nationalsozialismus nicht in letzter Stunde gesiegt und den jüdischen Weltfeind zu Boden geworfen, dann würde entsprechend der vom Judentum beabsichtigten Entwertung unseres Volkes [...] auch die Entwertung, weil Entfremdung unserer Kunst planmäßig fortgeschritten sein«, sollte er bald darauf in seiner Rede auf der Kulturtagung des Parteitages der NSDAP in Nürnberg verkünden.⁶

Nach diesem Auftritt fuhr der Konvoi in die Innenstadt, wo sich nach der Gedenkstätte für die gefallenen Faschisten in der Krypta von Santa Croce der Besuch zweier Galerien anschloss. Der Direktor des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Friedrich Kriegbaum, führte durch den Palazzo Pitti; durch den Vasari-Korridor ging es dann über den Arno in die weltberühmte Galerie der Uffizien (vgl. Abb. 89). Hitler, der erstaunlich viel Zeit auf die Betrachtung eines einzigen Bildes verwenden konnte, verbrachte geschlagene vier Stunden dort. Vor einem Tizian verweilte er so lange, dass Kriegbaum einen Moment lang befürchtete, Mussolini könne versucht sein, ihm das Werk zu schenken. Für den Duce wurde der Galeriebesuch wieder zur Qual; voller Überdruß soll er gestöhnt haben: »Tutti questi quadri!« (»All diese Gemälde!«) ⁷ Und als ob es noch nicht genug gewesen sei, besuchte man anschließend noch eine Ausstellung antiker Waffen im Palazzo Vecchio und empfing 150 italienische Künstler. Erst dann trat man auf den Balkon, um sich von den versammelten Massen huldigen zu lassen. Zum Abschluss seines Staatsbesuchs ließ Hitler verlautbaren, er habe diese Reise nicht nur als Staatsmann, sondern auch als Künstler erlebt. ⁸

Bianchi Bandinellis Beobachtungen legen den Schluss nahe: Der Mann, der für den Holocaust verantwortlich war und Europa in einen verbrecherischen und verheerenden Krieg stürzte, besaß ein Sensorium für Malerei, und zwar durchaus für deren spezifische künstlerische Qualitäten. Das haben auch zahlreiche Personen aus Hitlers engster Umgebung beobachtet. Doch anders als diese Zeugen aus dem Dunstkreis des Diktators war der Italiener ein vergleichsweise neutraler, fachlich kompetenter, auch psychologisch außerordentlich einfühlsamer Beobachter, zudem ein hervorragender Literat. Er behauptete die Authentizität von Hitlers Leidenschaft für die Malerei.

Für Hitler war die Kunst nicht nur Mittel der Propaganda, offenbar gab sie ihm auch persönlich etwas, das sogar seinem Arzt Hans Karl von Hasselbach, dem kritischsten und in seinen Aussagen verlässlichsten unter Hitlers Ärzten, erwähnenswert erschien: »Hitler war gefesselt von den Bildern, die ihm gehörten, und sprach oft über sie. Kunst war die Batterie, die seiner Psyche neue Energie verschaffte.« ⁹ Das Entwerfen von Architektur und Möbeln, Kunstbetrachtung, Mäzenatentum und Kunst sammeln behaupteten künstlerisches Schöpfertum und waren damit unentbehrliche Instrumente der Suggestion und Selbstsuggestion, ein großes Genie zu sein.

Aber noch etwas anderes hat Bianchi Bandinelli zum Ausdruck gebracht: Kunst hatte auf Hitler keine Wirkung im Sinne einer Veredelung, in seiner Fähigkeit zum Kunstgenuss formte sich keine Humanität, wie idealistische Kunstphilosophie es lehrte und lehrt. Hitler definierte sich als Schüler des Philosophen Arthur Schopenhauer, der die Kunst nicht in den Dienst der moralischen Vervollkommnung des Menschen gestellt sehen will.¹⁰ Er setzte Kunstliebe als Katalysator für seinen Hass ein und – wie wir noch sehen werden – als Motor für eine verbrecherische Politik. »Kunst ist eine zum Fanatismus verpflichtende Mission«, hatte er in seiner ersten Kulturrede auf dem Nürnberger Parteitag 1933 behauptet.¹¹ Und auf einer Bronzetafel über dem Eingang des *Hauses der Deutschen Kunst* konnte man es als Motto lesen:

»Die Kunst ist eine erhebende und zum Fanatismus verpflichtete Mission.«

Hitlers Lieblingsmaler

HITLER, DER DEUTSCH-RÖMER

»Endlich; endlich verstehe ich Böcklin und Feuerbach«, ist ein Schlüsselsatz für Hitlers Kunstverständnis. Hitler, der sich von der NS-Propaganda als größter deutscher Künstler feiern ließ, inszenierte auf der Aussichtsterrasse oberhalb von Florenz sein italienisches Bildungserlebnis. Er präsentierte sich als wahrer Deutsch-Römer, wie er es später noch häufiger getan hat, sogar während des Krieges: »Wenn der schreckliche Krieg endlich zu Ende ist, will ich in den Albaner Bergen zeichnen und malen wie viele deutsche Künstler vor mir«, überlieferte Henriette von Schirach, die Tochter seines Freundes und Fotografen Heinrich Hoffmann.¹² Da Böcklin und Feuerbach als deutsche Malergenie galten und gemäß der Genielehre, deren Anhänger Hitler war, sich nur ein Genie in ein anderes versetzen kann, behauptete er damit zugleich seine eigene Genialität.

Mit diesem Ausruf stellte er einen Bezug zu Mussolinis Staatsbesuch in München im September zuvor her. Zu diesem Anlass hatte Hitler seine dortige Residenz eingeweiht, den Führerbau, und ihn mit Gemälden des 19. Jahrhunderts aus der Schack-Galerie schmücken lassen, darunter Hauptwerke Böcklins und Feuerbachs. Sie sollten dem italienischen Gast in der Stadt, die auch als die nördlichste Italiens gerühmt wurde, die immerwährende Liebe der Deutschen zu Italien, seiner Kunst und Kultur demonstrieren und der politischen Achse Berlin-Rom eine persönliche Beglaubigung und eine kulturelle Legitimation verschaffen.

Hitler verehrte Böcklin und Feuerbach schon seit langem. Als er in den zwanziger Jahren den Plan für eine deutsche Nationalgalerie skizzierte, wies er beiden Malern Haupträume zu (siehe Abb. 21 und S. 103ff.). Vor allem nannte er mehrere Hauptwerke sein Eigen, darunter eine Version der *Nanna* von Feuerbach und eine Fassung der

Toteninsel von Böcklin. Böcklin hatte zuletzt in S. Domenico bei Fiesole gelebt und liegt dort auch begraben, einem Ort an den Hängen des Apennins, der vom Piazzale Michelangelo aus zu sehen ist. Er hatte die griechische und römische Mythologie als Bildthema wiederbelebt und seine Landschaften mit Panen, Nereiden und Zentauren bevölkert. Mit ihm sei der Bund vollbracht, habe sich Germanisches und Griechisches (und damit meinte er auch Italienisches) vereinigt, hatte der Heidelberger Ordinarius für Kunstgeschichte, Henry Thode, 1905 verkündet.¹³ Thode, als Renaissanceforscher profiliert, hatte ebenfalls Jahre in Florenz verbracht und dort dem Kreis Böcklins angehört. Seit er mit Daniela von Bülow verheiratet war, der Stieftochter Richard Wagners, setzte er sich unter dem Einfluss seiner Schwiegermutter Cosima für die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts ein. Beeinflusst wurde er dabei von seinem Schwager Houston Stewart Chamberlain und dessen rassistischer Kulturgeschichte *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, die auch großen Einfluss auf Hitlers Denken ausübte.

Chamberlains Buch schildert die abendländische Geschichte als einen Kampf der Rassen. Die arische Rasse, insbesondere die Germanen, galten Chamberlain als das einzig kulturschöpfende Volk, dem Griechen und Römer in Wesensart und rassistischer Herkunft eng verwandt waren. Das Gedeihen der griechischen und römischen Kultur sei vor allem dem Einfluss »nordischer Stämme« zu danken. Germanen, dem rauhen Klima ihrer Heimat entflohen, hätten in den sonnigen Gefilden Italiens und Griechenlands ihre kulturschöpferischen Fähigkeiten entwickelt und die dortigen Kulturen befruchtet. Auch für Hitler gehörten Griechen, Italiener und Germanen einer arischen Grundrasse an, weswegen, so führte er aus, »der Funke der hellenischen Kunst im Augenblick der Berührung mit spätnordischen Menschen« sofort auf diese übergesprungen sei.¹⁴

Die behauptete Rasseverwandtschaft löste für Hitler das Problem, dass er selbst dem arisch-nordischen Rasseideal des blonden, hochgewachsenen Germanen ganz und gar nicht entsprach. Offiziell war dies ein Tabu-Thema, intern erklärte er, ein »mediterraner Mensch« zu sein, der wie Iphigenie das Land der Griechen mit der Seele suche.¹⁵ Er ordnete sich also den »Chamberlainschen« in den Süden ausgewanderten Germanen zu, die schon Hochkulturen hervorgebracht hätten, als ihre im Norden verbliebenen Brüder, wie er verschiedentlich etwas verächtlich bemerkte, noch in Höhlen gehaust hätten. »In derselben Zeit«, notierte Henry Picker seine Ausführungen im Führerhauptquartier vom 7. Juli 1942, »in der unsere Vorfahren die Steintröge und Tonkrüge hergestellt hätten, von denen unsere Vorzeitforscher so viel Aufhebens machten, sei in Griechenland eine Akropolis gebaut worden.«¹⁶

KAMPF DER ZENTAUREN

Die Aufenthalte der deutschen Künstler im Süden hatten oft auch den Charakter der Flucht vor den engen und politisch problematischen Verhältnissen im Vaterland angenommen und waren daher mit dem Verdacht unpatriotischer Gesinnung behaftet. Feuerbachs Biograph Friedrich Pecht urteilte: »Alles deutsche Wesen war dem Egoismus dieser vornehmen Natur früh antipathisch, da ihr selber gerade das fehlte, was jene Schwerfälligkeit allein erträglich macht: das Gemüt.«¹⁷ Die Nationalgalerie in Berlin hatte ihr erstes Böcklin-Werk, *Die Gefilde der Seeligen*, 1878 nur gegen erhebliche Widerstände erwerben können. Im preußischen Abgeordnetenhaus wurden die »Nuditäten und Pseudoantike« des Malers geißelt und zur »Pflege deutschen Geistes und deutschen Wesens« aufgerufen.¹⁸

Doch in den achtziger Jahren war die öffentliche Meinung umgeschlagen, vor allem der Deutsch-Schweizer Böcklin galt nun als Verkörperung eines wahrhaft deutschen Künstlers. 1895 resümierte der Kunsthistoriker Richard Muther: »Auch Arnold Böcklin hatte wie Feuerbach Jahrzehnte lang unter dem Unverstand der Masse zu leiden. Wo ein Werk von ihm auftauchte, wurde es mit Hohn überschüttet, mit den törichtsten Witzen verfolgt. [...] heute besteht wohl bei Niemandem mehr ein Zweifel, dass in Böcklin der größte Genius des 19. Jahrhunderts zu verehren ist.«¹⁹ Seine zuvor kritisierte Schaffensweise, die angeblichen koloristischen Brutalitäten und schreienden Farben, wurden nun als Negation des Impressionismus gedeutet, der Maler als Überwinder der französischen Vorherrschaft in der Kunst gefeiert. Böcklin war zum Heros einer neuen deutschen Kunst mutiert. Nach seinem Tod 1901 kannte die nationalchauvinistische Vereinnahmung dann kaum noch Grenzen. Fritz von Ostini sprach ihm 1904 in seiner Böcklin-Monographie, die in der populären, gut bebilderten Reihe der Knackfuß-Künstlermonographien erschien, ein »urgermanisches Wesen« und seinen Werken »der tiefste persönliche Gehalt von allen Bildern des Jahrhunderts« zu.

Die antifranzösische und nationalchauvinistische Stoßrichtung des Böcklin-Kultes rief den entschiedenen Widerspruch des bekannten Kunstschriftstellers und Kunstkritikers Julius Meier-Graefe hervor, der den Impressionismus in seiner 1904 erschienenen dreibändigen *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* als logische Konsequenz der europäischen Malereigeschichte gefeiert hatte. 1905 legte er seine Kampfschrift *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* vor, in der er die »Gedankenkunst« des Künstlers als anachronistisch und die grassierende Böcklin-Begeisterung als Aus-

druck eines kulturellen Niedergangs Deutschlands wertete. Das Pamphlet rief den entschiedenen Widerspruch Henry Thodes hervor, zumal Meier-Graefe sich im Titel ausdrücklich auf Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner* von 1888 bezogen hatte.²⁰ In einer Vorlesungsreihe über neudeutsche Malerei, die Thode in diesem Sommer an der Universität Heidelberg hielt, bestimmte er die deutsche Kunst als Gedankenkunst, ihre charakteristische Eigenschaft sei die Idee und deren Umsetzung in der künstlerischen Phantasie. Beim Impressionismus handle es sich hingegen um bloße Sensation, um Sinnlichkeit unter Ausschluss der Phantasie und damit um eine unkünstlerische Richtung, die undeutsch, ja antideutsch sei.²¹ Dieser Stil habe keine Zukunft, sei genau betrachtet schon tot. Und er endete: »Die Kunst ist krank. Schauen wir ihrer Gesundheit entgegen!«²² Thodes Vorlesungen wurden noch im selben Jahr unter dem Titel *Böcklin und Thoma* publiziert.

Der öffentliche Skandal, der auf Thodes Thesen entbrannte und der in einem Lesebrief-Duell des Impressionisten Max Liebermann mit dem Heidelberger Kunsthistoriker in der Frankfurter Zeitung gipfelte, ist als Böcklin-Streit in die Kunstgeschichte eingegangen. Zwar hatte der *Kampf um Böcklin*, so ein Buchtitel von 1906, damit seinen Zenit überschritten, aber das Ende noch lange nicht erreicht. Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie in Berlin, klagte noch 1920, leider sähen immer noch viele »in der Liebe zu Italien eine Art Landesverrat.«²³

Der Böcklin-Streit schwelte sogar in der NSDAP-Spitze weiter. Ein besonders scharfer Kritiker des Malers war Alfred Rosenberg, einer der führenden Rasse-Ideologen und Kulturpolitiker der Partei. Mit Hitler teilte er sein Selbstverständnis als verhinderter Maler. In Reval geboren, dem heutigen Tallinn, hatte er ursprünglich Malerei studieren wollen, sich in seiner Jugendzeit im »Abzeichnen Alt-Revals« geübt und fleißig kopiert, »um Hand und Auge zu üben.« Wie Hitler hatte er sich dann jedoch der Architektur zugewandt, im Unterschied zu diesem indes ein Architekturstudium absolviert. Doch sein ganzes Leben, so der Chefideologe der NSDAP, habe ihn »ein stilles Bedauern beschlichen, nicht ganz bei der Malerei geblieben zu sein.«²⁴

Rosenbergs Einfluss auf Hitler war in den frühen zwanziger Jahren stark, als beide zum engsten Kreis um Dietrich Eckart gehörten. Hitler stimmte mit Rosenbergs Grundgedanken, vor allem mit dessen rassistischem Geschichtsbild, überein und hat dessen Antibolschewismus übernommen. Die biographischen Parallelen und künstlerischen Interessen bildeten die persönliche Basis ihrer Verbindung und ihrer gemeinsamen ideologischen Überzeugungen. Beide teilten eine tiefe Abneigung gegen