

A black and white photograph of Hermann Göring in profile, looking towards the right. He is wearing a light-colored suit and has his hands clasped in front of him. In the background, a large, dark, abstract painting is visible on an easel.

Nikola Doll

**MÄZENATENTUM UND KUNSTFÖRDERUNG
IM NATIONALSOZIALISMUS**
WERNER PEINER UND HERMANN GÖRING

V&G

MÄZENATENTUM UND KUNSTFÖRDERUNG IM NATIONALSOZIALISMUS

Nikola Doll

**MÄZENATENTUM UND KUNSTFÖRDERUNG
IM NATIONALSOZIALISMUS**
WERNER PEINER UND HERMANN GÖRING



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20100825.01>

Besuchen Sie uns im Internet unter www.vdg-weimar.de

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, WEIMAR 2010

2. verb. Auflage, 2010

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010 für die Werke von Werner Peiner.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010 für „Auf der Flucht“, 1940 von Willi Sitte.

Gestaltung & Satz: Anja Waldmann, VDG

Umschlaggestaltung:

vorn:

Hermann Göring betrachtet die Entwürfe der *Deutschen Schicksalschlachten*, o.D.[1939], Library of Congress/Photoarchive Goering, Washington, DC. hinten: Charles Bayonne: Bildteppichwerkstätten GmbH Wriezen, Entwurf der Werkstätten, Ansicht aus der Luftperspektive, 9.4.1943, Abb.: BAK, R 120/1719, Plan 3.

E-Book ISBN: 978-3-95899-389-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

DANK	9
»ÜBER SCHLECHTE KUNST SPRICHT MAN NUR EINMAL«	13
»SOMEWHERE IN THE EIFFEL« DIE HERMANN GÖRING-MEISTERSCHULE FÜR MALEREI IN KRONENBURG	33
1.1 Die Landakademie 1935 bis 1936	34
1.2 Gründung und Entwicklung der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei 1937 bis 1944	41
2 „OFFIZIERE DER KUNST“: AUSBILDUNGSGRUNDLAGEN	47
2.1 Künstlerische Maßstäbe der Ausbildung	47
2.2 Geistesgeschichtliche Grundlagen	55
3 PROGRAMMARCHITEKTUR	65
3.1 Emil Fahrenkamp und Werner Peiner	66
3.2 Baubeschreibung und Bautypus	70
3.3 Kronenburg als Gesamtkunstwerk	76
4 PROGRAMMALEREI	80
4.1 Historisierung des Nationalsozialismus Monumentalmalerei: Wandbild und Wandteppich	81
Hans Lohbeck: <i>Bergbau, Industrie und Landwirtschaft</i> , 1938	85
Willy Wewer: <i>Sinnbild der Arbeit</i> , 1941	86
Hans Lohbeck: <i>Schlacht bei Schleiden</i> , 1937–1942	88
Frankreich 1940	93
4.2 Porträt	95
4.3 Landschaft	97

4.4	Werkstattstil.....	103
	Exkurs: Künstlerische Entwicklung von Studierenden nach 1945.....	106
5	KOOPERATIONEN MIT DEM <i>AHNENERBE</i> -VERLAG DER SS	108
	<i>Der Tierspiegel</i> , 1941–1942	109
	<i>Das Meisterwerk</i> . Jahrbuch der Hermann Göring-Meisterschule	110
6	DER MALER ALS THEORETIKER. WERNER PEINER: <i>DIE MALEREI UND IHRE AUFGABE</i> , 1943.....	115
7	ETABLIERUNG ALS STAATSBETRIEB.....	119
7.1	Die Hermann Göring-Meisterschule, Xanten.....	121
7.2	Die Bildteppichwerkstätten GmbH, Wriezen / Oder	122
DIE ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION WERNER PEINERS UND DER HERMANN GÖRING-MEISTERSCHULE FÜR MALEREI.....		133
1	REZEPTION DURCH DIE TAGESPRESSE.....	134
2	REZEPTION DURCH <i>KUNSTBERICHT</i> UND POPULÄRWISSENSCHAFTLICHE KUNSTLITERATUR	140
3	REZEPTION DURCH DIE AKADEMISCHE KUNSTWISSENSCHAFT	148
ZWISCHEN MÄZENATENTUM UND KUNSTFÖRDERUNG – WERNER PEINER IM KONTEXT NATIONALSOZIALISTISCHER KULTURPOLITIK		173
1	DER MÄZEN: HERMANN GÖRING.....	174
1.1	»[...] vielleicht die bedeutendste Privatsammlung zumindest in Deutschland«. Hermann Göring als Sammler.....	176
	Exkurs: Der <i>Sterzinger Altar</i> von Hans Multscher in der Sammlung Göring.....	181
	Sammlungsprofil.....	184
	Exkurs: Werner Peiner: <i>Die weiblichen Tugenden</i> , 1938–1939	192
	Exkurs: Carinhall – Residenz oder Museum?	199
1.2	Nationalsozialistisches Mäzenatentum:	
	Werner Peiner und Hermann Göring	205
	Legendenbildung: Maler und Mäzen	208
	Exkurs: Werner Peiner: <i>Festzüge der Planeten</i> , 1940	220
2	ADOLF HITLER ALS AUFTRAGGEBER	233
	Werner Peiner: <i>Das schwarze Paradies</i> , 1937	241
	Werner Peiner: <i>Deutsche Schicksalsschlachten</i> , 1939/1940.....	246
	Werner Peiner: <i>Hagen von Tronje</i> , 1943	257

3	REICHAUSSENMINISTER JOACHIM VON RIBBENTROP ALS AUFTRAGGEBER	259
	Werner Peiner: <i>Die fünf Erdteile</i> , 1939	264
	Werner Peiner: <i>Der Geist und Die Fruchtbarkeit</i> , 1940	266
4	HEINRICH HIMMLER: DIE AUSSTATTUNG DER WEWELSBURG	268
	Heinz Hindorf: <i>Esche</i> (Gerichtsesche), 1939	274
	Hans Lohbeck: <i>SS-Triptychon</i> , 1939	276
5	REGIONALE FÖRDERER	282
6	PERSONALISIERTE UND INSTITUTIONALISIERTE KUNSTFÖRDERUNG	284
	ZUSAMMENFASSUNG	295
	ANHANG	303
	Die Hermann Göring-Meisterschule für Malerei, Kronenburg Studierende und Assistenten 1936–1944	305
	Quellen- und Literaturverzeichnis	307
	ABBILDUNGEN	339

DANK

Die hier nun in Buchform vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel »Die Hermann Göring-Meisterschule für Malerei (1937–1944). Eine Studie zum Mäzenatentum im Nationalsozialismus« als Dissertation im Juni 2003 von der Fakultät für Geschichtswissenschaften angenommen und für die Drucklegung bearbeitet.

Bei der Arbeit an diesem Thema habe ich von vielen Seiten Hinweise, Rat und Unterstützung erhalten, für die ich mich an dieser Stelle nachdrücklich bedanke.

An erster Stelle möchte ich meine Betreuer, den 2008 verstorbenen Herrn Professor Dr. Joachim Petsch und Herrn Professor Dr. Andreas Koestler nennen. Ihnen beiden danke ich herzlich für die freundliche Betreuung und Unterstützung. Herr Professor Dr. Frank-Günter Zehnder hat mich bei der Arbeit an diesem Thema stets mit konstruktiven Gesprächen unterstützt. Dank ihrer Fürsprache erhielt ich ein Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung, das ich für Archivrecherchen in Washington, DC, in Anspruch nehmen durfte. Frau Professor Dr. Schellewald danke ich an dieser Stelle von ganzem Herzen nicht nur für ihren fachlichen Rat, sondern auch für ihr persönliches Interesse und ihr stetes Engagement hinsichtlich Fragestellungen zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus.

Des weiteren gilt mein Dank Familie Peter Albanus, die sich ohne Zögern auf mein Projekt eingelassen und mir den Nachlass von Werner Peiner in Haus Vorst geöffnet hat. Ihr danke ich für ihr Vertrauen und ihre Großzügigkeit, mir die nachgelassenen Werke, Fotografien, Briefwechsel, unveröffentlichten Schriften und persönlichen Dokumente Werner Peiners zugänglich zu

machen. Insbesondere bei Marcus Albanus möchte ich mich an dieser Stelle herzlich für seine stets zuvorkommende, uneingeschränkte Unterstützung bedanken.

Die ehemaligen Studierenden der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei haben die Forschungen zu diesem Thema mitbestimmt. Ohne ihre Schilderungen des Schulalltags wäre eine Beschreibung lückenhaft, leb- und bildlos geblieben. Hans Adam, Renate von Fürstenberg, Gertrud Lohbeck, Johanna Mootz, Werner Regner, Klemens Siebeneichler, Willi Sitte, Valentin Spiegelberg, Willi Wewer und Gudrun-Irene Widmann gilt mein besonderer Dank. Ebenso danke ich Gudrun Müller für die Möglichkeit zur Einsicht in den Nachlass von Hans Zieher und Holger Hindorf für die Öffnung des Nachlasses von Heinz Hindorf.

Constanze Radziwill hat mich überaus freundlich im Dangaster Franz Radziwill Haus und Archiv aufgenommen. Für wertvolle Hinweise danke ich Nancy Yeide und Meg L. Melvin, beide National Gallery of Art, Washington, DC, Renée Klish, U.S. Army Art Collection, Washington, DC, und Michael Kurtz, U.S. National Archives, College Park/Maryland sowie den Mitarbeitern des Bundesarchivs, des Hauptstaatsarchivs Düsseldorf und der Prints and Photographs Division in der Library of Congress, Washington, DC. Claus Pese hat die Forschungen am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg unterstützt. Für einzelne Hinweise, Ratschläge und Unterstützung möchte ich mich bei Monika Flacke, Christoph Heuter, Anja Hesse, Alessandra Lutz, Olaf Peters, Werner Roosen bedanken.

Ein weiterer besonderer Dank gilt meinen Freunden und Kollegen, die das Manuskript des Textes ganz oder in Teilen Korrektur gelesen haben und offen für Gespräche über strukturelle und inhaltliche Aspekte der Arbeit waren. Christine Nielsen, Udo Matthias Metzinger, Karl Koch, Sabine Arend, und Christian Fuhrmeister haben den Text einer kritischen Prüfung unterzogen und durch ihre konstruktiven Kommentare geformt. James A. van Dyke machte mir großzügig seine Forschungsergebnisse zu Franz Radziwill zugänglich und schärfte in Gesprächen meinen Blick für Werner Peiner. Ruth Heftrig, Eva Brauner, Ian und Neil Holt unterstützten die Anfertigung der Fotografien tatkräftig.

Für die hervorragende Betreuung und professionelle Drucklegung möchte ich Frau Dr. Bettina Preiss, Anja Waldmann und Cathrin Rollberg vom Verlag Datenbank Geisteswissenschaften in Weimar danken.

Meinen Eltern danke ich sehr herzlich für die Unterstützung meiner Studienwahl und ihr beständiges Vertrauen.

»ÜBER SCHLECHTE KUNST SPRICHT MAN NUR EINMAL«

Adolf Hitler, Hermann Göring, Joseph Goebbels und andere nationalsozialistische Führer umgeben sich Propaganda wirksam mit Künstlern in der Öffentlichkeit, geben regelmäßig Künstlerempfehlungen und besuchen Ateliers. Unmittelbar nach der Besetzung Frankreichs am 28. Juni 1940 reist Hitler nach Paris, begleitet von den Architekten Albert Speer und Hermann Giesler sowie dem Bildhauer Arno Breker. In seinen Erinnerungen schildert Speer den Besuch als »Kunstreise«.¹ Die bildende Kunst ist im Nationalsozialismus nicht nur Gegenstand zahlreicher politischer Reden auf den »Reichsparteitagen« der NSDAP, sondern auch eine Herrschaftstechnik in machtpolitischen Auseinandersetzungen. Staatliche Bauprojekte, Leistungsschauen und Ausstellungen stellen sich in der nationalsozialistischen Propaganda als Spiegel eines Neubeginns dar und machen die bildenden Künste zu einem Instrumentarium der Politik. Die Bauten von Albert Speer, die Skulpturen von Arno Breker und die Malerei von Werner Peiner werden bis heute als originär nationalsozialistisch betrachtet, auch deshalb, weil sie von der nationalsozialistischen Propaganda zu Mythen des künstlerischen Neubeginns verklärt wurden.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 stellt sich die Kunstpolitik als *terrain vague* dar und lenkt damit den Blick auf den institutionellen Rahmen, in dem Kunst entsteht, und die Limitierungen der Diktatur. Die politische Instrumentalisierung der Künste im Nationalsozialismus vollzieht sich auf unterschiedlichen Ebenen. Ein dominierendes Kennzeichen des vielschichtigen Prozesses ist die Destruktion der Moderne.

1 Albert Speer: Erinnerungen, Berlin 1969, 185.

Die Verfolgung jüdischer und oppositioneller Künstler findet 1937 einen Höhepunkt in der »*Aktion Entartete Kunst*«, in der Werke der Moderne öffentlich verfemt werden.² Parallel zum Prozess der Eliminierung einer künstlerischen Avantgarde in Deutschland bemühen sich staatliche und politische Instanzen um die Förderung einer nationalsozialistischen Gegenwartskunst. Im Rekurs auf einen antimodernistischen, konservativ-nationalen Kulturpessimismus und auf antisemitische Ressentiments verbalisiert die nationalsozialistische Kulturpolitik einerseits populistische Volksnähe, befördert jedoch andererseits eine an feudalen Vorbildern orientierte Selbstdarstellung des Regimes.

Da die Kunstproduktion an politische Ereignisse gebunden ist, die teilweise offensichtliche, teilweise nur subtile Auswirkungen haben, erfordert die Beschäftigung mit nationalsozialistischer Kunstpolitik eine Betrachtung der Veränderungen von Inhalten und Funktionen der Künste. Die kunsthistorische Forschung auf die Befragung der Propagandafunktion oder der ideologischen Interpretation von Malerei, Skulptur und Architektur zu begrenzen, bedeutet nicht nur die politischen Entscheidungen, die politischen und kulturellen Ziele nicht zu berücksichtigen, sondern auch das Interesse von Staat und Partei an den Rahmenbedingungen des Produktionsprozesses, eben jenem Betriebssystem Kunst, auszuklammern. Der Blick auf das Interagieren von Künstlern und Auftraggebern vereinigt die politische Funktion der Künste mit deren strukturellem Beitrag zur Stabilisierung des Regimes.

Methodisch erweitert diese Betonung von Entstehungsbedingungen, von zeitlichen Abläufen und des Eindringens des Politischen in Kunstbereiche kunsthistorische Interessen um strukturhistorische Fragestellungen. Indem nicht die von der Politik und Propaganda vertretenen Ansprüche an die Künste verhandelt werden, sondern indem ihre operative, politische Funktion dargestellt wird, kann die zeitgenössische Kunst als Grundlage für eine Neubewertung von Kunstpolitik im Nationalsozialismus herangezogen werden. Damit treten zu den Argumentationsfiguren, die eine kausale Verbindung zwischen politischen Entscheidungen und künstlerischen Prozessen herstellen, neue hinzu, die eine wechselseitige Abhängigkeit von politischen und künstlerischen Interessen betonen.

2 Stellvertretend für die zahlreiche Literatur: Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Phil. Diss. Univ. Heidelberg 1991, Worms 1995; »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, hrsg. v. Stephanie Barron, München 1992.

So kann für den Kunstbereich eher eine Nazifizierung bestehender Institutionen als eine strukturelle Transformation festgestellt werden. Das heißt vor allem, dass die Natur totalitärer Kunstpolitik auf der Adaption von bestehenden Strukturen beruht und sich diese einverleibt. Dies spiegelt sich nicht nur in den Auseinandersetzungen der Jahre 1933 bis 1935 wider oder in der Diffamierung der Moderne, sondern auch in der Bevorzugung von bestimmten Künstlern, bestimmten Stilen, bestimmten Sujets und bestimmten Gattungen und Materialien – wie etwa der Monumentalmalerei.

Eine Untersuchung über die Einbindung der Künste in die Machtstrukturen des Nationalsozialismus ist gleichermaßen eine grundlegende Analyse der Funktionen von Kunst. Auch wenn sie nicht spezifisch für den Nationalsozialismus ist, sind doch für diesen Zeitraum die Fragestellungen besonders relevant, inwiefern die Kunstproduktion limitiert wird und welche Faktoren dabei entscheidend sind oder durch welche individuellen Entscheidungen oder strukturellen Bedingungen sie ermöglicht werden. Im nationalsozialistischen Deutschland ist dieser Prozess polykratisch; gekennzeichnet durch Krisen und Konflikte der staatlichen und parteigebundenen Verantwortungsträger, die teilweise opponierende, teilweise gemeinsame Ziele haben.

Die Untersuchung über »Mäzenatentum und Kunstförderung im Nationalsozialismus: Werner Peiner und Hermann Göring« stellt die Frage nach der Bedeutung von staats- und parteipolitischer Kunstförderung für die Entwicklung der Künste im Nationalsozialismus. Die Beschäftigung mit Werner Peiner und der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei ermöglicht Aussagen über die Förderung eines Künstlers, die Künstlerausbildung und die Bedürfnisse des Regimes nach Repräsentation und planvoller Kontrolle der Bildkünste. Im Mittelpunkt steht die Karriere des Malers Werner Peiner, der durch die Protektion Hermann Görings zu einem nationalsozialistischen Staatskünstler aufsteigt.

Diese Arbeit baut auf kunsthistorischen Arbeiten zum Nationalsozialismus auf, die jedoch bislang nur zögerlich eine systematische Analyse der politischen Geschichte unternommen haben. Während also Propagandastrategien und spezifische politische Ereignisse – wie »Reichsparteitage«, »Große Deutsche Kunstausstellung«, »Aktion Entartete Kunst« – grundlegende Bezugspunkte für die Kunstgeschichte geworden sind, steht die weitere Erforschung der Beziehungen von Kunstpolitik und Kunstentwicklung und von auf den ersten Blick nicht künstlerischen Faktoren, wie soziale, ökonomische

und politische Bedingungen, aus. In der Kunstgeschichte dominieren bislang pauschalisierende Darstellungen eines hoch differenzierten Geflechts von konkurrierenden Interessen, materiellen Bedingungen und Institutionen. Das Ergebnis ist eine Kunstgeschichte, die Politik als ein Ausdruck von Ideologie begreift statt als funktionales System.

1956 wird in Leichlingen die erste Ausstellung Werner Peiners in der Bundesrepublik gezeigt. In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung wendet sich der Kunsthistoriker Eduard Trier gegen die Ausstellung: »Es gibt keinen ›Fall Peiner‹, denn über schlechte Malerei spricht man nur einmal und nicht wieder.«³ Warum also eine Untersuchung über schlechte Malerei?

Der Widerstand Triers ist bezeichnend für den Kunstvorbehalt, der die Auseinandersetzung mit Kunst und Architektur im Nationalsozialismus bis Mitte der 1960er Jahre bestimmt.

Auch später noch finden sich Autoren, für welche die künstlerisch-ästhetische Qualität der Kunstwerke ein Ausweg darstellt, die Bedingungen von Kunst in der Diktatur zu umgehen, beziehungsweise die Einbindung von Kunst in Machtstrukturen auszublenden.⁴

Die selektive Wahrnehmung ist vielmehr allgemein symptomatisch für die deutsche Nachkriegszeit und den kunstwissenschaftlichen Diskurs über die Moderne, dessen Interessen sich auf die abstrakte und gegenstandslose Kunst, mithin auf die im Nationalsozialismus als »entartet« stigmatisierten Werke konzentrieren.⁵ Diese Annahme der Kunstgeschichte gründet auf dem Vorbehalt, dass die nationalsozialistische Kultur schlimmstenfalls eine Reflexion diktatorischer Praktiken, eine durch außerkünstlerische Interessen korrumpierte Kultur oder, wie es Achim Preiß formuliert, ein »Surrogat von Kunst« sei.⁶ Begreift man hingegen das Verhältnis von Kulturakteuren und Regierungspolitik funktional, ermöglicht dieses Verständnis einen differenzierten Blick auf das Verhältnis von Kunst und Politik in der Diktatur und führt dazu, die Selbststilisierungen der beteiligten Akteure und ihre Wirkung für die wissenschaftliche Rezeption kritisch zu bewerten.

3 Eduard Trier: Der ›Fall Peiner‹ findet nicht statt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.9.1956, 8.

4 Jost Hermand: Neuordnung oder Restauration, in: kritische berichte, Jg.12 (1984), H.1, 78–83; ders.: 1933/45, in: kritische berichte, Jg.14 (1986), H.4, 18–33; Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne, München 1989.

5 Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Berlin 1949, 6; Adolf Behne: Entartete Kunst, Berlin 1947, 9.

6 Achim Preiß: Das Dritte Reich und seine Kunst. Zum Umgang mit einer Blamage, in: Kunst auf Befehl?, hrsg. v. Bazon Brock, Achim Preiß, München 1990, 253–273, 267.

Denn der »Fall Peiner« findet auch nach 1945 statt. Der Protest rheinischer Künstler verhindert ein Wandgemälde im neuen Parlament der Bundesrepublik in Bonn.⁷ Bereits 1945 hatten die gleichen Künstler, darunter der Maler Georg Meistermann und Mitglieder der *Rheinischen Sezession*, der *Westfälischen Sezession* und der *Bergischen Kunstgenossenschaft* bereits die Eröffnung einer neuen Meisterschule in Leichlingen verhindert.⁸ Peiner, den ein Kölner Gericht Ende der 1940er Jahre wegen »Verbrechen gegen die Menschlichkeit entweder aus politischen, rassischen oder religiösen Gründen« anklagt, wird im Mai 1951 freigesprochen.⁹ Die Kontinuität von nationalsozialistischen Netzwerken in der frühen Bundesrepublik ist bekannt und zeigt sich für Peiner nicht nur in seinen Aufträgen für den Gerling-Konzern in Köln.¹⁰

Mit Hildegard Brenner verfasst bezeichnenderweise eine Historikerin 1963 die erste Untersuchung über »Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus.«¹¹ Basierend auf den Anfang der 1960er Jahre freigegebenen Archivalien, bietet ihre Studie einen Einblick in die Instrumentarien, aber auch in die Widersprüche der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Bis heute bilden die Erkenntnisse von Brenner die zeithistorisch-politische Folie für die Erforschung der Kunst im Nationalsozialismus. Als Reflex auf die Faschismuskonzeption der 1980er Jahre operieren die späteren kunsthistorischen Publikationen jedoch mit der einseitigen Vorstellung, dass Kultur staatlich reglementiert worden und die Lenkung des Kulturlebens im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung erfolgt sei. An die Thesen der Totalitarismustheorie anschließend, arbeiten die kunsthistorischen Analysen den ideologischen Gehalt von Architektur und Malerei oder die Gleichschaltung künstlerischer Institutionen kritisch heraus. Die Mechanismen der nationalsozialistischen Kulturpolitik, ihre divergierenden Wertvorstellungen und die aus diesen resultierenden Konflikte werden in den einschlägigen Ar-

7 N.N.: Viel Lärm um Peiner, in: Die Zeit, 20.10.1949.

8 Die Welt, 24.5.1949.

9 NI Peiner, Beschluss in der Strafsache Peiner wegen Verbrechens gemäß Art. II, 1c des Alliierten Kontrollratsgesetzes Nr. 10, 19.5.1951.

10 Für den Gerling-Konzern entwirft Peiner 1952 die Wandteppiche *Sicherung* und *Geschick*. Sie zeigen Allegorien auf Wagengespannen. Ihre Anlage folgt den Tapisserien *Geist* und *Fruchtbarkeit*, die Peiner 1940 für das Reichsaußenministerium entwirft. Die Wandteppiche *Sicherung* und *Geschick* befinden sich heute im Rathaus der Gemeinde Schmidtheim in der Eifel. Infolge des Staatsbesuchs des äthiopischen Kaisers Haile Selassie I. 1954 in Bonn, entsteht im September 1955 der Wandteppich *Zug der Königin von Saba*. NI Peiner, WVZ, Inv.Nr. 1086.

11 Hildegard Brenner: Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.

beiten kaum thematisiert. Dabei hätte gerade Josef Wulfs frühe, bereits 1964 publizierte Dokumentation weiterführende Studien anregen können.¹²

Die Forschungsansätze der 1970er Jahre sind von den gesellschafts- und kulturkritischen Zielen der studentischen Protestbewegung geprägt. Dadurch kommt es nicht nur zu einem Paradigmenwechsel in der Auseinandersetzung, sondern auch zu einer Popularisierung der Thematik. Die Ausstellung »Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung« des Frankfurter Kunstvereins 1974¹³ zeigt den Beitrag der Kunst zur Stabilisierung des NS-Regimes durch Verschleierung der politischen Realität.¹⁴

Die von dem Industriellen und Kunstsammler Peter Ludwig 1986 ausgelöste Diskussion um die Aufnahme von Kunst aus dem Zeitraum von 1933 bis 1945 in Ausstellungen von Kunstmuseen, bleibt geprägt vom Qualitätsvorbehalt. Kunstpolitische Relevanz erhält das Thema zu dieser Zeit auch mit der Rückgabe der »German War Art Collection« durch die Regierung der Vereinigten Staaten im Jahr 1986.¹⁵ Heute ist die Absicht der Bundesregierung, NS-Kunst in Dokumentationen der nationalsozialistischen Diktatur in den Geschichtsmuseen des Bundes zu integrieren, zumindest für das Deutsche Historische Museum in Berlin realisiert.¹⁶ Jedoch dominiert in der musealen Praxis die Tendenz, während des Nationalsozialismus entstandene Malerei, Plastik und Architektur als Propagandawerke zu begreifen und als Illustrationen von Zeitgeschichte auszustellen.¹⁷

12 Josef Wulf: Kultur im Dritten Reich, Bd. 5, Gütersloh 1989 (EA 1964).

13 Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1974.

14 Otto Thoma: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978; Reinhold Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik und Kulturproduktion, Köln 1983; Klaus Backes: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kulturpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

15 Die erhaltenen Werke sind Eigentum der Bundesrepublik und im Besitz des Deutschen Historischen Museums, Berlin. Ein Teil der Sammlung lagert weiterhin in den Vereinigten Staaten im U.S. Army Center for Military History, Washington, DC.

16 Deutscher Bundestag, 11. Wahlperiode, Drucksache 11/4300, 5.4.1989. Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage der Abgeordneten Dr. Antje Vollmer und der Bundestagsfraktion Die Grünen, Drucksache 11/2646, 8.7.1988.

17 Die Dauerausstellungen in Bonn und Berlin greifen damit die These auf, nach der Kunstwerke Inhalte der nationalsozialistischen Propaganda ästhetisieren: Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987; Franz Dröge, Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995.

In den vergangenen zwanzig Jahren zeichnete sich auch in der kunsthistorischen Forschung die Tendenz zu einer »historisierenden Annäherung«¹⁸ an die Werke und ihre Produzenten im Nationalsozialismus ab. Man greift damit den Forschungsstand der Geschichtswissenschaft auf, die, eingeleitet durch den Historiker Martin Broszat, eine Historisierung des Nationalsozialismus gefordert hat.¹⁹ Der Zugang zum nationalsozialistischen Kunst- und Kulturverständnis erschließt sich also nicht nur über eine sozialhistorisch-kunstimmanente Betrachtung der Werke, sondern auch durch eine zunehmende Auswertung historischer Quellen und Zeugnisse der Alltagsgeschichte.²⁰ Sie steht damit im Gegensatz zur Geschichtsinterpretation der 1970er und 1980er Jahre, wo geschichtskonstituierende Ereignisse in ihrem zeitgebundenen Kontext analysiert werden. Erstmals übertragen Ingeborg Bloth in ihrer Dissertation über den Maler Adolf Wissel²¹ und Anja Hesse, die über Werner Peiner promovierte²², Broszats Forderung auf die Kunstgeschichte. Ihre ikonographische Analyse des nationalsozialistischen Werks beider Maler legt die Dynamik von subjektiven Handlungsspielräumen und politischer Instrumentalisierung frei.

Die geforderte Historisierung bildet seit Mitte der 1990er Jahre den Hintergrund für eine Reihe von Ausstellungen. Die Ausstellung »Berlin-Moskau 1900–1950« konfrontiert in dem Abschnitt »Zeit der Diktaturen« die staatliche Abhängigkeit von Kunst und Architektur im Nationalsozialismus und im Stalinismus.²³ In London und München präsentiert »Ernste Spiele« Gemälde aus dem Zeitraum von 1933 bis 1945 als Fortsetzung einer romantischen Tradition in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts bis zur

18 Martin Broszat: Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus, in: *Merkurs. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 39. Jg. (1985), H.5, 373–385; ders.: Der Historiker und der Nationalsozialismus, in: *Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte*, hrsg. v. dems., München 1988, 162–184. Eine Historisierung des Nationalsozialismus im dem Sinne, den Nationalsozialismus als Teil der eigenen Geschichte zu begreifen, forderte auch: Hans Mommsen: Nationalsozialismus und vorgetäuschte Moderne, in: ders.: *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*, hrsg. v. Lutz Niethammer, Bernd Weisbrod, Reinbek bei Hamburg 1991, 405–427.

19 Broszat 1985.

20 Preiß 1990, 253–271; Magdalena Bushart: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, in: *NS-Kunst. 50 Jahre danach*, hrsg. v. Berthold Hinz, Marburg 1989, 35–54.

21 Ingeborg Bloth: *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Phil. Diss. Braunschweig 1990; Berlin 1994.

22 Anja Hesse: *Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897–1984)*, Phil. Diss. Braunschweig 1993, Hildesheim/Zürich/New York 1995.

23 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900–1950*, Ausst.Kat. Martin Gropius-Bau, Berlin 1995.

Gegenwart.²⁴ Die Möglichkeit einer fundierten Auseinandersetzung wird vertan beziehungsweise nicht ernsthaft gesucht, insofern sechs Gemälde als Verbildlichungen vorgeblich nationaler Charaktere figurieren, die kunstwissenschaftliche Romantikforschung der Zeit für eine Kontextualisierung jedoch ausgeblendet bleibt. Die Ausstellung »Art and Power. Europe under the Dictators 1933–1945« behandelt Kunst in der Diktatur als Phänomen europäischer Tragweite, indem sie einen Vergleich zieht zwischen nationalsozialistischer Kunstpolitik und der Kunst in Italien, Spanien und der Sowjetunion.²⁵ Zuletzt parallelisiert die Ausstellung »Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1950« die staatlichen Kunstpolitiken in totalitären und demokratischen Staaten.²⁶ »Aufstieg und Fall der Moderne« wagt 1999 eine Gegenüberstellung von modernefeindlichen Konzepten im Nationalsozialismus und in der DDR und konfrontiert sie mit abstrakter Kunst aus der Zwischenkriegszeit. Die erfolgte, wenn auch nicht beabsichtigte, Gleichsetzung von dem Realismus verpflichteten Kunstpolitiken löst zwar in der Geschichtswissenschaft eine Debatte über die prinzipielle Vergleichbarkeit der beiden deutschen Diktaturen aus, überträgt sich jedoch nicht auf die Kunstgeschichte.²⁷ Die moralische Frage nach einer politischen Verantwortung des einzelnen Künstlers, beziehungsweise die Überbewertung der Abstraktion durch die Kunstgeschichte, deren Paradigma eine selbstzweckhaft-idealistische Kunst darstellt, bleibt aber unbeantwortet. Jean Clairs Dekonstruktion der politischen Radikalisierung in der Zwischenkriegszeit und der Radikalität der Avantgarden, die er als Prinzipien der Moderne beschreibt, ist für das Deutsche Reich wenig zutreffend.²⁸

Im Gegensatz zu diesen polarisierenden Ansätzen untersucht die Ausstellung »Deutsche Kunst 1933–45 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus«²⁹ auf der Grundlage neu erschlossener Quellen sachlich und

24 Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, München 1995.

25 Art and Power: Europe under the Dictators 1930–45, Ausst.Kat. Hayward Gallery, London, hrsg. v. Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd White, London 1995 (Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996; Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 1996).

26 Kunst und Propaganda im Streit der Nationen, Ausst.Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, hrsg. v. Hans-Jörg Czech, Nikola Doll, Dresden 2007.

27 Aufstieg und Fall der Moderne, Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar, hrsg. v. Rolf Bothe, Thomas Föhl, Weimar 1999.

28 Jean Clair: Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft, Köln 1998.

29 Deutsche Kunst 1933–1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus, Ausstellung im Städtischen Museum Braunschweig und im Braunschweigischen Landesmuseum, Ausst.Kat. Städtisches

differenziert die Funktionen, die Kunst im politischen Kontext des Nationalsozialismus entfalten kann.

Eine quellengeschichtliche Fundierung unternimmt auch eine Reihe kunsthistorischer Publikationen zu den Traditionslinien Neuer Sachlichkeit und der Malerei im Nationalsozialismus. Die Charakterisierung von Adam C. Oellers aufgreifend, nach der die Neuromantik zwischen der Kunst der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus vermittelt³⁰, zeigt Olaf Peters Studie über »Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus« die Widersprüche der nationalsozialistischen Kunstpolitik anhand detaillierter Bildanalysen und biographischer Verflechtungen auf.³¹ Einen vergleichbaren Ansatz wählt James A. van Dyke für seine detaillierte Untersuchung der Funktionen und Wirkmechanismen von Kunst am Beispiel von Franz Radziwill.³² Während Peters Werner Peiner als Maler der zweiten Reihe der Neuen Sachlichkeit profiliert und insinuiert, sein Aufstieg zum Staatskünstler sei teilweise gerade in dieser künstlerischen Mittelmäßigkeit begründet, beleuchtet van Dyke das Verhältnis der Maler Peiner und Radziwill unter dem Aspekt des Engagements Peiners für seinen Freund angesichts der Repressionen durch das Regime. Für Kirsten Baumann ist Werner Peiner ein Fallbeispiel im Rahmen ihrer grundlegenden Problematisierung von völkischer und nationalsozialistischer Kunstkritik im Zeitraum von 1927–1939.³³

Auffällig ist, dass die genannten Autoren Werner Peiner als originär nationalsozialistischen Künstler wahrnehmen, seine Position innerhalb des nationalsozialistischen Kunstbetriebes jedoch nicht thematisieren oder hinterfragen, sondern reziprok stabilisieren. Auf der Grundlage dieser Prämisse

Museum Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hildesheim/Zürich/New York 2000.

30 Adam C. Oellers: Zur Frage der Kontinuität, in: kritische berichte, Jg. 6 (1978), H.6, 42–54; Pavel Liska: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Osnabrück Phil. Diss., Düsseldorf 1976; Heinz E. Mittig: Faschistische Sachlichkeit, in: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, München 1981, 362–372. Neuere Beiträge stellen die instruktiven Studien von Olaf Peters und von Markus Heinzelmänn dar. Olaf Peters: Zwischen Affirmation und Widerstand, Bochum Univ. Diss. 1997, Berlin 1998; Markus Heinzelmänn: Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Reihe: Schriften zur Bildenden Kunst, hrsg. v. Jürgen Meyer zur Capellen, Bd. 8, Univ. Diss. Münster/Westfalen 1997, Frankfurt am Main 1998.

31 Peters 1998.

32 James A. van Dyke: Franz Radziwill. The Art Politics of National Socialist Regime, and the Question of Resistance in Germany 1930–1939, Chicago 1996, Northwestern University, Univ. Diss., unveröffentlicht.

33 Kirsten Baumann: Wortgefechte – völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939, Bochum Univ. Diss. 2000, Weimar 2002.

begreift auch Markus Heinzelmann Peiner als Beispiel für die Rezeption der neusachlichen Landschaftsmalerei im Nationalsozialismus.³⁴

Ähnlich verhält es sich bei der von Anja Pröll-Kammerer dargelegten Geschichte der Tapissierwerkstätten im »*Dritten Reich*«. Pröll-Kammerer begreift die Wandteppichzyklen von Werner Peiner als Beispiel für die ideologische Vereinnahmung des Mediums Wandteppich.³⁵ Ihre quellenreiche Darstellung begreift Kunst jedoch als passives Objekt, das »okkupiert, ideologisiert und instrumentalisiert« werde. Diese Perspektive vernachlässigt hingegen funktionale und biographische Aspekte zugunsten einer additiven Zusammenstellung der zusammengetragenen literarischen und archivalischen Zeugnisse, die quellenkritisch unbewertet bleiben.

Wie kommt es, dass Werner Peiner in unterschiedlichen Zusammenhängen in die Perspektive eines Forschungsansatzes gerückt ist, der die Kunstproduktion im Nationalsozialismus durch gesellschaftliche und politische Voraussetzungen kontextualisiert?

Die genannten Autoren beziehen sich hinsichtlich der Deutung Werner Peiners auf die grundlegende Monographie von Anja Hesse, die Werner Peiners Wandteppichzyklen ikonographisch analysiert und als Verbildlichungen nationalsozialistischer Ideologeme profiliert.³⁶ Ihr abschließendes Kapitel umreißt Gründungsgeschichte und Organisation der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei, ohne jedoch Fragestellungen der Künstlerausbildung und der Protektion zu thematisieren. Die vorliegende Untersuchung baut auf den Ergebnissen von Anja Hesse auf und möchte den Ausgangspunkt einer kunstzentristischen Wahrnehmung aus anderer Perspektive erweitern. Die Hermann Göring-Meisterschule soll im folgenden als Instrumentarium der nationalsozialistischen Kunstpolitik begriffen werden, als Vehikel für den Aufstieg Peiners zum Staatsmaler. Dafür bedürfen insbesondere die kulturpolitischen Ambitionen des Schirmherrn der Schule, Hermann Göring, einer genaueren Analyse, damit weiterführend die Formen der Kunstförderung im Nationalsozialismus bestimmt werden können.

Die Untersuchung der Verbindung Hermann Göring – Werner Peiner greift auf ein funktionales Verständnis von politischer Geschichte zurück,

34 Heinzelmann 1998.

35 Anja Pröll-Kammerer: *Die Tapissiererei im Nationalsozialismus. Propaganda, Repräsentation und Produktion. Facetten eines Kunsthandwerks im »Dritten Reich«*, Erlangen-Nürnberg Phil. Diss. 1999, Hildesheim/Zürich/New York 2000.

36 Hesse 1995.

das eine Perspektive dafür öffnet, inwiefern die Kunstproduktion im Nationalsozialismus auf die staatliche und Parteipolitik zurück wirkt. Gegenstand sind nicht allein ausgebildete Strukturen, sondern Handlungsprozesse innerhalb des nationalsozialistischen Betriebssystems Kunst.

Für die Kunstgeschichte bedeutet diese auf die Personen Hermann Göring und Werner Peiner zugeschnittene Untersuchung eine Perspektivverschiebung der herkömmlichen, durch Hildegard Brenner geprägten, Konzeption nationalsozialistischer Kulturpolitik, insofern sie die Interessen beider Seiten – von Staat und Künstler – als agierende Subjekte erfasst und damit multiperspektivisch ist.

Für die Kunstgeschichte unternimmt erstmals 1988 Klaus Backes in seinem Buch »Hitler und die bildenden Künste« den Versuch einer Bewertung des Verhältnisses von Auftraggeber und Künstler.³⁷ Seitdem konzentriert sich die kunsthistorische Forschung bei der Beschreibung der nationalsozialistischen Kunstförderung stets auf Adolf Hitler.

Winfried Nerdinger prägt dafür den Begriff »Pseudomäzenatentum«³⁸ und stilisiert Adolf Hitler als allein entscheidende Figur der Kunstpolitik, die er für seine persönlichen Ziele machtpolitisch instrumentalisieren. Vom heutigen Standpunkt erscheint die Annahme einer monolithischen, auf die Person Adolf Hitlers zugeschnittenen Kulturpolitik verengend, da sie die polykratischen Machtstrukturen des Nationalsozialismus nicht berücksichtigt. Die zeithistorische Forschung entwickelt ein differenziertes Bild der nationalsozialistischen Kulturbürokratie und profiliert gerade die oftmals widersprüchlichen Konzepte konkurrierender Instanzen als Kennzeichen kunstpolitischer Entscheidungen.³⁹

In der Nachfolge von Backes unterliegt einer Vielzahl kunsthistorischer Arbeiten eine monolithische Wahrnehmung des Nationalsozialismus, die Hitler als allein maßgebliche Bezugsperson aller politischer Strukturen und

37 Klaus Backes: *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.

38 Winfried Nerdinger: *Das Pseudomäzenatentum Adolf Hitlers*, in: *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Peter Paret, Köln 1993, 255–264. Nerdingers Aufsatz stützt sich ausschließlich auf die Ergebnisse der Dissertation von Klaus Backes, die er in verkürzter Form zusammenfasst, ohne diese um den Aspekt des Mäzenatischen zu erweitern. Peter Reichel charakterisiert die mäzenatischen Akte des Nationalsozialismus als »staatliches Mäzenatentum«. Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991.

39 Reinhard Bollmus: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner*, Stuttgart 1970; Michael H. Kater: *Das »Ahnenerbe« der SS 1935–1945. Die Forschungs- und Lehrgemeinschaft in der SS*, München 2001 (EA Heidelberg 1966); Wulf 1963.

Maßnahmen betrachtet. Die Bedeutung der Kunstförderung hinsichtlich ihrer Rückwirkung auf die zeitgenössische Kunstproduktion wird nicht problematisiert. Um so auffälliger ist es, dass Backes' Fragestellung im engeren Sinn, nämlich die Untersuchung der Beziehung zwischen Auftraggebern und Sammlern von Kunstwerken und den beauftragten Künstlern, bisher kaum eine Weiterführung aus kunsthistorischer Perspektive gefunden hat, nicht zuletzt deshalb, weil für Autor und Leser die vorgeblichen Interessen der Auftraggeber feststehen. Obschon das Motiv des uneigennützig-idealistischen Interesses an Kunst als Handlungsparadigma ohne Fundament ist, wäre die Frage eigentlich naheliegend, warum die nationalsozialistische Herrschaftselite so ungeheure Summen in die Kunstförderung investiert hat. Ausstellungen, große Neubauten, Skulpturen und Gemälde sind nicht nur häufig Gegenstand der zeitgenössischen medialen Berichterstattung, sie fungieren auch als Instrumente der staatlichen Propaganda. Die soziale Funktion von Kunstwerken thematisiert zuletzt der amerikanische Historiker Jonathan Petropoulos, dessen grundlegende Untersuchung, »Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich«, die kunsträuberischen Sammlungsaktivitäten führender Vertreter des Nationalsozialismus als Macht stabilisierenden Faktor innerhalb der nationalsozialistischen Führungselite profiliert.⁴⁰ Petropoulos stellt die öffentlichen und privaten Sammlungen von Adolf Hitler, Hermann Göring, Joseph Goebbels und anderen Mitgliedern der nationalsozialistischen Führungselite vergleichend nebeneinander und beleuchtet damit die Widersprüche und selbstinszenierten Mythen des Systems. Er charakterisiert damit nicht nur das Sammeln von Kunst als Herrschaftstechnik, sondern deutet den Kunst- und Kulturutraub als integralen Bestandteil nationalsozialistischer Kulturpolitik.

Petropoulos leitet die Widersprüche in der Kulturpolitik überzeugend aus den persönlichen Rivalitäten und strukturellen Konkurrenzen ab. Kunstsammeln wird von ihm als Instrument des sozialen Aufstiegs und der Behauptung des erreichten Status charakterisiert. Neben Adolf Hitler verleiht Petropoulos Hermann Göring als maßgeblichem Faktor kunstpolitischer Steuerung Profil. Doch trotz überzeugender Quelleninterpretation bleiben seine Schlußfolgerungen zum »Kunstsystem Göring« kursorisch. Die Hermann Göring-Meisterschule bleibt für ihn eine »Wandteppich-

40 Jonathan Petropoulos: *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999 (amerikanische EA 1996).

fabrik«, für die sich die Schirmherrschaft Görings in der Namensgebung erschöpft.⁴¹

Die Erforschung der Sammlerambitionen historischer Führungsgruppen etabliert sich nur langsam. Eine Vielzahl von Einzelstudien entsteht hingegen im Kontext der Provenienzforschung, deren Beiträge den Konnex von staatlich sanktioniertem Kunst- und Kulturgutraub, Kunsthandel und Museen darstellen.⁴² Ein Grund für das geringe Interesse an der Wechselbeziehung von Kunstförderung und Kunstproduktion ist zweifellos in den Quellen zu suchen, die bei der Auseinandersetzung herangezogen werden. Traditionelle literarische Quellen wie Künstlerviten oder kunsttheoretische Traktate fehlen für diesen Zeitraum oder sind bislang nicht als Gegenstände einer diskursanalytischen Auseinandersetzung eingeführt. Ist diese Art der Quellen zur Erforschung der Beziehungen zwischen Künstlern und Auftraggebern für andere Zeiträume ein inzwischen akzeptiertes Verfahren⁴³, konzentriert sich die kunsthistorische Forschung zum Nationalsozialismus vorwiegend auf Zeugnisse der gesellschaftlichen Realität. Die Konsequenz ist evident. Während die Kunstpatronage als soziale Rolle der Mächtigen in der frühen Neuzeit als ein Handlungsparadigma feudaler Kulturen akzeptiert wird, bleibt die Analyse mäzenatischer Strukturen im Nationalsozialismus zurückhaltend. Ein 1960 erschienener Beitrag des amerikanischen Historikers Robert Koehl, der die feudalen Erscheinungsformen der nationalsozialistischen Herrschaft problematisiert, wird auch von der historischen Forschung

41 Ähnliche Kurzschlüsse finden sich immer wieder bei der Bewertung der Hermann Göring-Meisterschule; so bezeichnet Weihsmann das Gebäude als »Schulburg« [sic!] der »Deutschen Arbeitsfront«. Helmut Weihsmann: *Bauen unterm Hakenkreuz: Architektur des Untergangs*, Wien 1998, 85.

42 Darunter Anja Heuss: *Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Frankfurt am Main 1999 Univ. Diss., Heidelberg 2000; Hanns Christian Lühr: *Das Braune Haus der Kunst: Hitler und der »Sonderauftrag Linz«: Visionen, Verbrechen, Verluste*, Berlin 2005; Birgit Schwarz: *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum »Führermuseum«*, Wien/ Köln/ Weimar 2004; Ilse von zur Mühlen: *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 2004.

43 Als Beispiel sei die vor 40 Jahren publizierte Studie von Francis Haskell genannt. Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Bernini*, London 1963 (dt. Ausgabe: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996). Zur Propagandafunktion der Kunstproduktion in der frühen Neuzeit vgl. grundlegend: Peter Burke: *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 2001 (EA London 1991). Grundlegend zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft: Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; für den Zeitraum der Moderne vgl. Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Künstlersystem*, Köln 1997; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998.

lange nicht rezipiert.⁴⁴ Zwar konstatiert etwa Joachim Petsch für die Malerei eine Feudalisierungstendenz, die sich in einer Zunahme von legitimierenden Motiven und allegorischen Bildthemen der antiken Mythologie sowie des germanischen Sagenbereichs niederschlägt⁴⁵, dennoch bleibt eine analoge Hypothese für die Konstruktionen von Künstler-, Sammler- und Auftraggeberhabitus aus. Indes könnte die kulturgeschichtliche Untersuchung des Historikers und Soziologen Manuel Frey über die Formen und langfristigen Entwicklungen des Mäzenatentums in Deutschland Anlass für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Kunstförderung sein.⁴⁶ Gerade weil er die Kunstförderung führender Vertreter des »*Dritten Reichs*« mit Formen des bürgerlichen Mäzenatentums vergleicht, gelingt es ihm überzeugend, die Illegitimität des nationalsozialistischen Mäzenatentums zu begründen. Jedoch lenkt auch der von Frey gewählte Ansatz den Blick ausschließlich auf die Initiativen von Adolf Hitler, der wiederum als zentrale kunstpolitische Bezugsfigur begriffen wird.

Dabei ergeben sich aus der machtpolitischen Konstellation eines mobilen, hochkompetitiven und repressiven Sozialklimas besondere Anforderungen an die Künste und Kunstproduzenten. Patronage soll dementsprechend im folgenden nicht ausschließlich als gezielt eingesetztes Instrument zur Legitimierung und Repräsentation von gesellschaftlicher Macht betrachtet werden. Eine Erweiterung der Perspektive um die Produzenten ermöglicht es, die Triebkräfte und Wechselwirkungen von staatlichem Kunstdirigismus und subjektiver Anpassung zu bestimmen.

Erst die Protektion Görings ermöglicht Werner Peiners Aufstieg zum nationalsozialistischen »*Staatskünstler*«. Dabei wirken die Staatsaufträge, erst von Hermann Göring, später auf Initiative von Albert Speer als Antriebskräfte einer Karriere, die von Seiten des Regimes mit Ehrungen wie der Ernennung zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste 1937, der Auszeichnung als Preußischer Staatsrat 1940 und der Aufnahme in die Liste der »unersetzlichen Künstler« im Herbst 1944 bestätigt wird. Die-

44 Robert Koehl: Feudal Aspects of National Socialism, in: American Political Science Review, Jg. LIV. (1960), H.4, 921–933.

45 Joachim Petsch: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik, Köln 1994.

46 Manuel Frey: Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, i.d.R. Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. IV., hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens, Jürgen Kocka, Reinhard Rürup, Berlin 1999.

se Karriere ist nur auf der Grundlage der systematischen Destruktion der Moderne durch die nationalsozialistische Kunstpolitik möglich. Erst durch die Ausschaltung visueller Alternativen 1937 können die nationalsozialistischen Führer zu Mäzenen aufsteigen und als Förderer einer neuen Kunst wahrgenommen werden. Dies bedeutet auch, dass für die Etablierung einer staatlichen Kunstelite die persönlichen Bindungen erfolgreicher sind, als die strukturellen Eingriffe etwa des Reichministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung.⁴⁷ Mit der Gründung der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei schafft Göring einen Ausnahmetatbestand und damit die strukturellen Voraussetzungen für eine Regime konforme Kunst. Die Untersuchung setzt deshalb zwei Schwerpunkte: In einem Teil werden Voraussetzungen, Gründung, künstlerische und ästhetische Ziele sowie Institutionalisierung der Hermann Göring-Meisterschule im nationalsozialistischen Kunstbetrieb dargestellt. Ein zweiter Teil behandelt die Funktionalisierung von Werner Peiner und der Meisterschule als kunstpolitische Instrumentarien.

Bereits die der Hermann Göring-Meisterschule vorausgehende Landakademie in Kronenburg baut auf einem anachronistischen Kunstbegriff auf. Die Leitziele der Ausbildung, eine realistisch-abbildhafte Kunst, die handwerkliche Durcharbeitung der Malerei, Allgemeinverständlichkeit und Schönheit konvergieren mit den Hauptanforderungen des Regimes an Kunst. Die Konzeption einer Kunst, die aus einer gemeinschaftlichen Struktur hervorgeht, erscheint angesichts der gesellschaftlichen Realität einer modernen Massengesellschaft widersprüchlich, reflektiert hingegen die Hierarchie ständischer Gesellschaftsmodelle, die seit der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 offizielle Staatsdoktrin sind. Das Zusammenleben in der festen Hierarchie eines Werkstattverbandes in der ländlichen Peripherie wird stilisiert als Volksverbundenheit und reflektiert das staatliche Gemeinschaftsethos, das an die Stelle von Gesellschaft getreten war. Die Restauration der Gattungshierarchie und die Ausbildung eines Gruppenstils sind programmatisch und werden zu Grundlagen einer vorgeblichen »Erneuerung der deutschen Kunst« aus dem Geist der Antimoderne. Politisch positioniert sich Peiner bereits 1933 mit seinen Werken und lenkt damit die Aufmerksamkeit nationalsozialistischer Machthaber auf sich. Gemälde, wie das 1933 entstandene *Deutsche Erde*, zählen zu den charakteristischen Tendenz-

arbeiten der Frühphase des Nationalsozialismus. Neben der persönlichen künstlerischen Anpassungsleistung versucht Peiner nach seiner Berufung zum Professor für Monumentalmalerei an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, strukturell Einfluss auf die Künftlerausbildung zu nehmen. Seine Vorschläge zur Reform des Kunststudiums durch Dezentralisierung der Akademien zugunsten von Meisterateliers zielen auch auf größtmögliche Unabhängigkeit von Eingriffen der NSDAP in den Akademiebetrieb für sich selbst. Die Gründung der Hermann Göring-Meisterschule bindet Peiner zwar an den Schirmherrn und Namensgeber, stärkt jedoch zugleich seinen unabhängigen Status gegenüber staatlicher und parteilicher Instanzen. Als selbstständige Kunstschule hat die Hermann Göring-Meisterschule Modellcharakter, da sie ein ästhetisches Konzept mit einem hierarchischen Ausbildungsprinzip verbindet. An die Stelle der pluralistischen Akademiestructur tritt hier der *Künstlerführer*. Die Ausrichtung auf eine Künstlerpersönlichkeit folgt dem Prinzip von »*Führung und Gefolgschaft*«, auf dem das nationalsozialistische Staatsverständnis aufbaut. Gleichzeitig bietet die Meisterschule erst die materiellen Voraussetzungen zur Realisierung der Staatsaufträge an Werner Peiner. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sie die Vorstellung einer abrufbaren Kunst, einer »Kunst auf Kommando« scheinbar ermöglicht.⁴⁸

Die Herstellung von Bildteppichen erfordert eine Infrastruktur: große Räume zur Erstellung der Webvorlagen, Webereien, welche die Ausführung übernehmen. Der von Emil Fahrenkamp konzipierte Atelierkomplex reagiert auf Anforderungen von Monumentalmalerei, insbesondere den Entwurf von Wandteppichen. In der Konzeption der Ateliers und bei den unterschiedlichen Planungen für eine Erweiterung der Meisterschule um eine eigene Weberei, die 1943 in der Gründung der »Bildteppichwerkstätten GmbH« in Wriezen/Oder münden, zeigt sich auch die Einbindung in staatliche und parteiliche Machtstrukturen. Diesen Prozess, den die Gründung der Meisterschule 1937 einleitet, reflektiert auch die zeitgenössische Rezeption in der Tagespresse, in Kunstzeitschriften und akademischen Publikationen.

Daran schließt eine Diskussion der kunstpolitischen Funktionalisierung Peiners und der Hermann Göring-Meisterschule an. Abhängig von den Variablen der nationalsozialistischen Kunstpolitik, werden die unterschiedlichen

48 »[...] l'assurdo nazista dell'Arte su comandamento [nationalsozialistische Aburdität einer Kunst auf Kommando].«, R.F.D.: Arte e Regime, in: La Tribuna, 7.2.1935.

Beweggründe der verschiedenen Auftraggeber gewichtet und in Beziehung zueinander gesetzt. Dabei zeigt sich, dass der Nationalsozialismus wie der italienische Faschismus zwei Möglichkeiten für die gesellschaftliche Definition des Künstlers anbietet: das redimensionierte Konzept des Ausbildungskünstlers und das konservative Modell des Künstlerfürsten der Renaissance mit dem Regime als Mäzen.

Auch wenn die Hermann Göring-Meisterschule und der Preußische Ministerpräsident als ihr Schirmherr nur ein begrenzter Ausschnitt der nationalsozialistischen Kulturpolitik sind, ermöglicht gerade diese Beschränkung eine exemplarische Analyse der Mechanismen einer politischen Instrumentierung von Kunst. So zeigt die Beschäftigung mit der Institution die Hinfälligkeit des Konzepts einer monolithischen, zentralisierten, planvoll gesteuerten Kunstpolitik. Vielmehr sind auch zufällige Begegnungen, neben persönliche Initiativen, entscheidende Faktoren, die für den Karriereverlauf eines Künstlers entscheidend sein können. Zur Bestimmung der charakteristischen Faktoren von Kunstpatronage während des Nationalsozialismus soll die Protektion Görings hinsichtlich der Behauptung, dass Kunst und Herrschaft in einem Verhältnis gegenseitiger Legitimation stehen könnten, untersucht werden.

Die weitgehende Autonomie Peiners und der Meisterschule im Vergleich zu den bestehenden Kunstakademien beruht zunächst allein auf der Protektion Hermann Görings, dessen Agieren Ausdruck und Resultat machtpolitischer Mechanismen ist. Diese sind geprägt von bürgerlichen Vorstellungen wie dem Engagement des Staates für die Künste einerseits und von feudal-repräsentativen Elementen zur Selbstinszenierung andererseits. Diese Verbindung kennzeichnet nicht nur das Verhältnis von Werner Peiner und Hermann Göring, sondern findet sich als Konstellation bei anderen Regime-Künstlern: Arno Breker, Leni Riefenstahl und Albert Speer.⁴⁹ Da innerhalb der nationalsozialistischen Führungsschicht Machtbereiche verändert und Kompetenzen verlagert werden, soll neben Göring auch die Bedeutung von Albert Speer und Adolf Hitler für die Etablierung Werner Peiners als »*Staatskünstler*« dargestellt werden.

49 Nicht nur hinsichtlich ihrer persönlichen Bindung an das Regime durch Protektion von Mitgliedern der nationalsozialistischen Führungselite. Ihre Werke sind an Großprojekte des Deutschen Reiches beziehungsweise Großereignisse der NSDAP geknüpft und Bestandteil der offiziellen Staatsrepräsentation. Zudem sichert das Deutsche Reich Speer, Riefenstahl, Breker, Peiner und anderen die materielle Existenzgrundlage, indem es die künstlerischen Organisationsformen finanziell unterstützt oder in staatliche und semi-staatliche Strukturen einbindet.