

**Jonathan Petropoulos. *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*. Allan Lane/The Penguin Press**

Het Derde Rijk staat niet bepaald bekend als een periode van grote artistieke bloei. Toch is er waarschijnlijk geen regime in de wereldgeschiedenis geweest dat zich zo intensief met kunst heeft beziggehouden als dat van Adolf Hitler. Nog in de laatste dagen van zijn heerschappij, toen het Russische geschut Berlijn in een puinhoop veranderde, kon de *Führer* in zijn bunker uren doorbrengen bij de maquette van het nieuwe Linz, de stad van zijn jeugd, die hij had willen veranderen in een cultureel centrum van ongekeerde omvang en rijkdom. Kunst, in het bijzonder beeldende kunst en architectuur, was zelden uit Hitlers gedachten, ook wanneer de omstandigheden noopten tot heel andere preoccupaties.

Al op 15 oktober 1933, nog geen jaar aan de macht, legde hij in München de eerste steen voor het *Haus der Deutschen Kunst*. Jaarlijks hield hij tijdens de partijcongressen in Neurenberg een culturele toespraak, waarvoor hij zijn architect Albert Speer opdracht gaf een aparte - maar nooit gerealiseerde - *Kunsthalle* te ontwerpen. En voor een buitenstaander nauwelijks te overzien waren de talrijke instanties, zowel van de staat als van de partij, die na de *Machtübernahme* de kunstpolitiek van het Derde Rijk gestalte moesten geven.

Daarnaast hielden vrijwel alle nazi-leiders zich bezig met het verzamelen van kunst, in navolging van Hitler zelf, die het merendeel van zijn eigen kunstcollectie had voorbestemd voor het *Führermuseum* dat van de toekomstige cultuurstad Linz het stralende middelpunt moest worden. Meer dan vier maal zoveel kunstwerken als het Louvre zou het bevatten - een bewijs van nationaalsocialistische megalomanie én een symbool voor het belang dat de nazi's aan de kunst toekenden.

Waarom waren zij zozeer in kunst geïnteresseerd? Op deze vraag zou je een duidelijk antwoord verwachten in een boek dat *Art as politics in the Third Reich* heet en dat in 1996 werd gepubliceerd door de Amerikaanse historicus Jonathan Petropoulos. Maar het antwoord komt hoogstens terloops, in de - overigens zeer competente - beschrijving van de onderlinge rivaliteit van de nazi-leiders bij de tenuitvoerlegging van Hitlers kunstpolitiek en in de behandeling van hun merkwaardige passie voor het verzamelen van kunstwerken.

Niet het waarom, maar het hoe staat bij Petropoulos voorop. Zo is het ook in het onlangs verschenen vervolg *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, dat gaat over de handlangers uit de kunstwereld, die de nazi's in de hoogste regionen van de bureaucratie gebruikten om hun kunstpolitiek uit te voeren en hun verzamelwoede te botvieren. Gewone, in hun tijd alom gerespecteerde museumdirecteuren, kunstcritici en kunsthistorici, kunsthandelaren en kunstenaars waren het, die zij voor hun karretje wisten te spannen. Net als de hoofdpersoon van Goethes tragedie sloten deze op hun vakgebied zeer competente Duitsers volgens Petropoulos een pact met de duivel, teneinde hun eigen ambities te realiseren. Rijkdom, macht, aanzien - dat hoopten zij met hun 'Faustiaanse pact' te bereiken, en daarvoor waren zij bereid het nodige van hun morele, wetenschappelijke en artistieke principes op te offeren.

De een verloochende zijn vroegere modernistische sympathieën, de ander zijn joodse echtgenote, en bijna allen toonden zich onscrupuleus genoeg om mee te werken aan de politiek van roof en gedwongen onteigening, die het nationaalsocialistische kunstbeleid begeleidde. Petropoulos heeft het allemaal gedetailleerd in kaart gebracht, met telkens per beroepsgroep één voorbeeld in het middelpunt. Zo maken we kennis met dr. Ernst Buchner, algemeen directeur van de *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, die in 1942 onder meer betrokken was bij de roof van het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck uit het Franse Pau. En met de Berlijnse kunsthandelaar Karl Haberstock, die in Oostenrijk een rol speelde bij de confiscatie van joods kunstbezit en talloze kunstwerken leverde voor het beoogde *Führermuseum* in Linz, waarvan zijn vriend Hans Posse, een museumdirecteur uit Dresden, tot chef was benoemd.

In Oostenrijk, Polen en Nederland speelde de kunsthistoricus en SS-officier Kajetan Mühlmann een hoogst bedenkelijke rol, door het aldaar aanwezige kunstbezit niet alleen op te sporen en te inventariseren, maar ook mee te werken aan de gedeeltelijke - versleping ervan naar Duitsland. Gerechtigd werd dit laatste met het dubieuze motief dat het veelal ging om kunst van Duitse origine, die het verdiende om weer *Heim ins Reich* te keren. Op deze manier voegde de kunstpolitiek zich in de bredere nazi-politiek van militaire expansie en nationale hereniging, terwijl zij in het geval van geconfiscieerd joods kunstbezit onderdeel was van het pad dat uiteindelijk naar Auschwitz zou leiden.

In zijn boek gaat Petropoulos ook in op het naoorlogse lot van deze onmisbare handlangers. In bijna alle gevallen blijkt dat zij, na een oppervlakkig denazificatieproces, hun carrière in de Bondsrepubliek hebben kunnen hervatten. Een falen van zowel de Geallieerde als de Duitse justitie, dat meestal niet werd goedge maakt door een persoonlijke erkenning van schuld en medeplichtigheid. Omdat zij lang niet allen overtuigde nazi's waren geweest, wisten de meesten met de bekende uitvluchten van elke collaborateur de verantwoordelijkheid voor hun wandaden te ontkennen.

En degenen die wél uit volle overtuiging de nationaalsocialistische beginselen hadden omarmd, de door Goebbels' propaganda-ministerie streng bewaakte kunstcritici bijvoorbeeld, bleven na 1945 hun ideeën niet zelden trouw en ventileerden ze opnieuw, zij 't nu zonder opzichtig antisemitisme, in de Westduitse extreem-rechtse pers. Of er in deze gevallen nog altijd van een 'Faustiaans pact' kan worden gesproken, blijft natuurlijk de vraag. In hoeverre hoefde een overtuigde nazi zichzelf geweld aan te doen, toen hij zich in dienst stelde van de kunstpolitiek in het Derde Rijk?

In het geval van Robert Scholz, de kunstcriticus van de *Völkische Beobachter* (de partijkrant van de nazi's), moest er toch wel iets worden opgeofferd, en wel een sympathie voor bepaalde modernistische kunst, die na 1936 definitief taboe werd verklaard. Op de beruchte tentoonstelling van *Entartete Kunst* uit 1937 zouden sommige van zijn oude kritieken zijn geëxposeerd als voorbeelden van de manier waarop tijdens de Republiek van Weimar het *Kulturbolschewismus* was gepropageerd. Het oogt zeer tegenstrijdig, maar is dat toch minder dan het schijnt. Ook sommige nazi-leiders, met name Goebbels en Baldur von Schirach, hadden niet meteen alle moderne kunst

afgewezen. In de eerste jaren van het nazi-regime was er zelfs over deze kwestie openlijke onenigheid ontstaan tussen Goebbels en partij-ideoloog Rosenberg - totdat Hitler duidelijk maakte dat hij van pro-moderne aberraties niets moest hebben, al liet hij tegelijkertijd weten met een Germaanse 'romantiek' à la Rosenberg evenmin ingenomen te zijn.

In *Art as politics* laat Petropoulos heel goed zien hoe de nationaalsocialistische cultuurpolitiek pas zeer geleidelijk haar vaste vorm kreeg en hoe zij vervolgens in steeds radicaler vaarwater terecht is gekomen. Daarbij conformeerden Goebbels en andere pro-modernisten zich volledig aan Hitlers traditionalistische smaak, wat niet zozeer hun vroegere voorkeur relativeert als wel hun latere opportunisme bewijst. Uiteindelijk was er voor geen enkele afwijkende mening plaats in het Derde Rijk, hoezeer de nazi-top onder elkaar ook mag hebben geconcurrereerd om de macht en de gunst van de *Führer*.

In laatste instantie gold altijd het beslissende woord van Hitler. Van hem ging het gedachtegoed uit, dat aan de nazi-cultuurpolitiek ten grondslag lag, zoals Petropoulos betoogt. Voor het waarom van het belang dat de nazi's aan kunst hechtten, moeten we daarom bij hem zijn. Wat de anderen vonden en deden was vaak niet meer dan een imitatie van wat hij vond en deed. Dat neemt niet weg dat de meeste nazi-leiders, net als Hitler zelf, ook van huis uit actief met kunst in de weer waren. Goebbels had een roman geschreven, Baldur von Schirach gedichten, Streicher en Rosenberg schilderden in hun vrije tijd, Ribbentrop en Heydrich speelden viool, Speer was architect en Goering poseerde als kunstkenner en 'Renaissancemens'.

Dat suggereert op z'n minst dat hun kunstliefde niet alléén door imitatie gemotiveerd zal zijn geweest. Of door egotisme, machtsvertoon en verlangen naar status - enkele andere motieven die Petropoulos noemt. Ook hij moet in *Art as politics* erkennen, dat de kunst behoorde tot de fundamenten van de nationaalsocialistische *Weltanschauung*, onlosmakelijk verbonden met rassenleer en nationale expansiedrift. Hitler was ervan overtuigd dat alleen het 'arische ras' in staat was om cultuur te scheppen. In zijn redevoeringen benadrukte hij meer dan eens dat het doel van de nazi-staat niets anders was dan het mogelijk maken van een 'hogere cultuur', een terugkeer in Duitse gedaante van het antieke Hellenendom.

Ook al zegt Petropoulos het nergens met zoveel woorden, in wezen beschouwden de nazi's hun politieke avontuur als de creatie van een soort *Gesamtkunstwerk*, waarbij de *Führer* als een kunstenaar de amorfe 'massa' van de Duitsers omvormde tot een homogene *Volksgemeinschaft*. Niet alleen de traditionele artistieke uitingen, ook de politiek vatten zij op als kunst. Of zoals Goebbels het in zijn roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1929) uitdrukte: 'De staatsman is een kunstenaar. Voor hem is het volk niets anders dan wat voor de beeldhouwer de steen is (...) Politiek is de beeldende kunst van de staat, zoals de schilderkunst de beeldende kunst van de kleur is'.

Vandaar de preoccupatie met kunst bij de nazi-leiders en vandaar het belang dat zij hechtten aan een cultuurpolitiek - met de kunsten in engere zin als een van de instrumenten - die dit ideaal moest verwezenlijken. Om dit inzicht in de manier

waarop de nazi's zichzelf hebben gepercipieerd, namelijk als politieke kunstenaars, te kunnen aanvaarden ben je alleen wel gedwongen elke associatie van kunst met humanisme en moraal prijs te geven. Want, zoals Petropoulos in zijn beide boeken uitvoerig demonstreert, in de praktijk bestond de kunstpolitiek van de nazi's uit daden die van deze beide zaken het volstrekte tegendeel vormden.

*(NRC Handelsblad, 21-7-2000)*